

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Una visión del mal en *La Regenta*, de
Leopoldo Alas, “Clarín”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA ESPAÑOLA)
P R E S E N T A :
SALOMÓN CUENCA SÁNCHEZ

México, D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Agradezco a la doctora Paciencia Ontañón
de Lope por haberme dirigido esta tesis.*

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	5
I. Entre la fe y la duda	22
<i>La Regenta</i> y el matrimonio	38
Ironía, humorismo y adulterio	44
Alas, activista espiritual	57
España, monárquica y católica	60
II. Las tentaciones	64
Fragilidad o labilidad	72
La mancha	80
La calumnia del aya	82
El fraude	84
III. El sacrificio	88
La simbólica del mal	94
El lenguaje de la confesión	101
Los símbolos primarios	104
De la mancha a la culpabilidad	107
IV. La pasión	109
La gran irritación	110
El <i>Pharmakos</i>	121

La pasión de la envidia	130
El concepto de pecado	132
V. Celedonio, el más feo de los hombres	136
El nuevo camino de España	138
Eros, motor del universo	141
Un beso expresionista	144
VI. Modernidad de “Clarín”	148
CONCLUSIONES	155
BIBLIOGRAFÍA	159

INTRODUCCIÓN

Los primeros lectores de *La Regenta*, publicada en dos tomos en 1885, le revelaron a Leopoldo Alas “Clarín” que su novela había empezado a existir de un modo rotundo: resultó muy odiada o muy apreciada. Unos quisieron aniquilarla, mientras otros cuantos la elogiaron.

Benito Pérez Galdós fue de los primeros españoles en reconocer los méritos del libro, hecho que constituyó para “Clarín” la garantía de que había escrito, a sus 33 años, una verdadera obra de arte.

Pero ¿por qué tantos críticos, así como lectores comunes, rechazaron el libro y, desde luego, a su autor?

Entre otras cosas, la novela presenta una visión del mal o de los males en la devota España del siglo XIX, cuya relación con el mal había sido hasta entonces ambigua, y *La Regenta* desata los demonios contenidos en el seno de la vida social española de aquella época, el denominado periodo de la Restauración.

Como los buenos libros, *La Regenta* habla y da qué pensar, interpela a los lectores de la época y por eso despierta una gran irritación entre muchos y el deleite de unos cuantos.

A pesar del carácter sagrado que han tenido los libros en ciertas épocas y geografías, estatuto que comparten con el alimento,¹ por ejemplo, muchos libros fueron a parar a la hoguera, sin descontar a algunos de sus autores.

Por las particularidades que presenta la novela de Alas con respecto al mal, en este trabajo nos interesa profundizar en la visión estética del mal que nos presenta el autor, lo que se explica en parte, ya dijimos, por el hecho de que haya causado enconadas reacciones sobre todo entre sus primeros lectores. Desde luego, a los consumidores modernos, el texto no nos causa tales pasiones, pero sí emociones estéticas, y ello nos lleva a valorar el libro como una obra de arte.

Esther Cohen ha señalado que, para la mística judeomedieval, “el territorio del mundo es el territorio del Texto, un espacio poblado de letras y palabras que en el fondo no son sino la naturaleza misma”.²

El texto, pues, no constituye un relato del mundo sino que es el mundo mismo. “Y ahí –agrega Cohen–, en medio de ese universo lingüístico, está el hombre con su capacidad, pero ante todo, su responsabilidad por leer e interpretar ese mundo concebido como

¹ Salman Rushdie, “No hay nada sagrado”; conferencia en honor de Herbert Read, Nueva York, 1995: “Yo crecí besando libros y panes. En nuestra casa, cada vez que alguien dejaba caer una tortilla o una rebanada [...] era necesario no sólo recoger el objeto caído, sino también besarlo, a manera de disculpa por esa torpe falta de respeto. [...] En las casas devotas de la India era común encontrar gente que besaba –y sigue besando– los libros sagrados.

² Esther Cohen, “La interpretación crea firmamentos. La dimensión ética de la crítica”, en Alberto Vital (compilador), *Conjuntos. Teoría y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 2001, pág. 323.

inconcluso, que sólo se construye a partir de su palabra y que deviene sólo a través de su mirada”.³

Bajo estas premisas cabalísticas expresadas por Cohen, no les faltaba razón a los lectores españoles de finales del siglo XIX para enojarse. Pero dejemos atrás a aquellos hombres y mujeres de hace 120 años (hoy todos muertos) para ver cómo está presentada esta visión del mal por la que nos interesamos.

El propósito de este trabajo consiste en analizar e interpretar *La Regenta* desde la perspectiva estética del mal. El autor nos presenta una visión literaria del mal, bajo la especie del deseo sexual, del deseo de poder y otros deseos, enmarcada por la crisis religiosa y de valores espirituales, la decadencia y la corrupción política que vive España, en una época de transición en el país ibérico: los estertores del siglo XIX y el advenimiento del siglo XX.

A este trabajo lo hemos denominado “Una visión del mal en *La Regenta*” porque propone un análisis e interpretación del poder del mal, o de las relaciones entre poder y mal.

El narrador de *La Regenta* nos habla del mundo español, nos presenta la historia de una hermosa señora que discierne –lo ha dicho Galdós– “si perderse por lo clerical o por lo laico”, nos muestra el universo que es Vetusta, una capital de provincias hacia mil ochocientos setenta y tantos.

³ *Ibidem.*

En su primera novela, Clarín aborda el adulterio, la cuestión eclesiástica, así como el asunto político (en una obra literaria –comenta Stendhal en *La Cartuja de Parma*–, la política es como un pistoletazo en medio de un concierto, cosa grosera, pero a la cual no se le puede negar atención).

El narrador plantea desde el principio del relato, no la acción del mal abstracto, como veremos, sino significado en las acciones que ejercen varios personajes, como acto volitivo y como síntoma del malestar en la sociedad española, todo ello, en congruencia con su pasado “revolucionario”, como ha señalado Juan M. Lope Blanch:

Un suceso histórico –la revolución de 1868, que derribó del trono a Isabel II– ejerció trascendental influencia en la formación del joven estudiante. Sincero y apasionado, abrazó con calor los ideales de la revolución, y en unión de sus compañeros de estudio, arrastró por las calles de Oviedo la efigie de la reina destituida. Desde entonces, se convierte en defensor de los principios republicanos, que no habían de tardar mucho en triunfar en España.⁴

La Regenta es una obra de madurez, en la que por supuesto aquellos ímpetus de juventud ya no aparecen, sino como una condensación de todos los intereses intelectuales y estéticos de un hombre preocupado por los acontecimientos históricos del país y agudo observador de la escena política.

⁴ Juan M. Lope-Blanch, “introducción” a *La Regenta*, México, UNAM, 1972, p. ix.

Tales intereses no aparecen por primera vez en *La Regenta*, sino que han sido plasmados ya en sus cuentos y novelas cortas y en su extenso trabajo de gacetillero trascendental (dos mil y tantos artículos publicados desde 1875 hasta 1901, en más de treinta periódicos y revistas).⁵

“El escritor está consciente del valor de su obra –añade Lope-Blanch– y, sin falsas humildades, lo pregona: ‘Tengo la satisfacción de haber terminado a los 33 años una obra de arte’.”⁶

En la delimitación que nos proponemos aquí, tomamos a la novela como obra de arte. No es nuestro interés hablar de las pasiones de Ana Ozores desde una especie de sociología del sufrimiento (como la que planteaba Settembrini, ese personaje de *La montaña mágica*, de Thomas Mann), o desde el ethos propiamente, pues “hoy en día –señala Ricoeur– ya no es posible encerrar la empírica de la voluntad ‘esclava’ en los límites de un *Tratado sobre las pasiones*, al estilo tomista, cartesiano o espinozista”.⁷

Es necesario dejar aquí en claro, no obstante, que aunque la presente investigación privilegia el nivel de sentido relacionado con la propia visión del mal que nos presenta el autor, no se excluyen otras variadas lecturas de otros niveles de sentido.

⁵ Yvan Lissorgues (ed), *Narraciones breves*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 8.

⁶ Lope-Blanch, *op. cit.*, p. x.

⁷ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1991, p. 16.

Así, del lado estético que nos impulsó al principio, pasamos al reconocimiento de la imposible escisión de política, trascendencia, historia y relato. Al interpretar la novela, uno tropieza, pues, con la vida del autor, con la problemática de la época y, como hemos dicho, con las opiniones y reacciones que el texto generó entre los lectores.

No abordo la novela de un modo moralista, en el sentido de subrayar la bondad de unos personajes frente a la maldad encarnada en otros, sino desde el dilema del mal y la libertad, desde la percepción aguda y extrema, por parte del autor, de las contradicciones, de las ambigüedades, de las dualidades y de las antítesis más dramáticas de la moralidad.

No veo la existencia del mal como algo en sí: la lluvia puede causar inundaciones y arrasar cultivos o puede devolver la vida tras una larga sequía, y no por ello la lluvia es mala o buena, porque ella no tiene voluntad.

Ana Ozores, la protagonista del libro, no es la mujer que sólo discierne si se pierde por lo clerical o por lo laico, sino que simplemente es, busca (en la literatura, en la religión, en la sociedad), sufre una metamorfosis en una época de crisis en España. Anita sortea una existencia quimérica que, en realidad, es común a la de innumerables mujeres y hombres que han habitado este planeta de tierra y agua.

A pesar de que caiga en el adulterio y en la traición, no por ello el personaje de Ana es radicalmente malo ni bueno (todos estamos

propensos a caer). Ana busca volverse capaz y ser reconocida, como diría Ricoeur:

El doble propósito de volverse capaz y ser reconocido designa por un lado las capacidades que se atribuye un agente humano y, por el otro, el recurso a los demás para dar un estatuto social a esta certeza personal. La apuesta común a los dos polos de esta dualidad es la identidad personal. Me identifico por mis capacidades, por lo que puedo hacer. El individuo se designa como hombre capaz, y podríamos agregar... que padece, para subrayar la vulnerabilidad de la condición humana.⁸

Ana representa simplemente a un ser humano, que tiene emociones y pasiones, que tiene motivaciones, y que es lábil, aunque, por supuesto, ella es una mujer extraordinaria. Si no, no tendríamos novela.

“Nietzsche proclama la voluntad de poderío, Freud señala el instinto sexual, Marx entroniza el instinto económico. Cada teoría se convierte en un lecho de Procuso en el que los hechos empíricos son constreñidos para acomodarse a un patrón preconcebido”, dice Ernst Cassirer en su *Antropología filosófica* con respecto a la diversidad de teorías que pretenden explicar la conducta de los seres humanos.

En esta investigación no dejamos de aludir a este tipo de aspectos, pero tratamos a Ana Ozores como lo que es: un entrañable personaje de la literatura, del mundo del arte.

⁸ Fragmento del discurso de Paul Ricoeur escrito con motivo de la recepción del Premio Kluge, otorgado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en 2004.

Salvo por lo que llamamos fatalidad, los seres humanos adultos somos responsables; es decir, debemos dar cuenta de lo que hacemos o dejamos de hacer. Sin embargo, en nuestra cultura, cimentada sobre la fe católica, en general, percibimos el mal como algo negativo, pero –como afirma Schopenhauer– éste opera de manera totalmente contraria: el mal actúa de modo positivo:

Sentimos el dolor, pero no la ausencia del dolor; sentimos el cuidado, pero no la falta de cuidado; el temor pero no la seguridad. Sentimos el deseo y el anhelo, como sentimos el hambre y la sed; pero apenas se ven colmados, todo se acabó, como una vez que se traga el bocado cesa de existir para nuestra sensación. Todo el tiempo que poseemos estos tres grandes bienes de la vida, que son salud, juventud y libertad, no tenemos conciencia de ellos. No los apreciamos sino después de haberlos perdido, porque también son bienes negativos [...] Las horas transcurren tanto más veloces cuanto más agradables son; tanto más lentas cuanto más tristes, porque no es el goce lo positivo sino el dolor, y por eso se deja sentir la presencia de éste.⁹

No sólo en España, sino en todo Occidente, estamos acostumbrados a sentir el mal positivamente, mientras que la presencia del bien pasa casi desapercibida.

En este trabajo no vemos la representación del mal en el problema aislado del adulterio, marco en el que ya se ha encuadrado bastante *La*

Regenta (Francisco Rico, entre otros), puesto que convertiría en prejuiciada, obvia y previsible la aproximación al discurso y al contenido de la obra. Dicho problema no es la causa sino el resultado de un conjunto de males encarnados en el “cuerpo social”.

En China vinculan el viento con el mal. Es el viento de la tentación el que entra en Vetusta y conmociona a todos durante tres años (que es el fragmento que abarca el discurso del texto), pero, a la vez, las tentaciones que vemos aflorar actúan como catalizadores de las pasiones, como energía nueva que revitaliza los cuerpos, la imaginación y la fantasía de los habitantes de la vieja ciudad.

Ese “Diablo” que, bajo la forma del viento, había llegado antes en Semana Santa al pueblo,¹⁰ está de regreso y vuelve lábiles al Magistral, a la Regenta, a Saturno, a Obdulia, a Mesía y a muchos otros en Vetusta. Pero es la presencia del mal la que les da a la vez lucidez e ímpetu a estos personajes, la que les despierta la voluntad. Así que tampoco el Diablo es el “malo” de la historia. Es decir, hay que ser justos hasta con el Angel Caído.

Es de rechazo, desde la posibilidad del mal o de la culpa o desde la ausencia de libertad, que las gentes de Vetusta pueden ver, por un instante, la vida en forma positiva.

⁹ A. Schopenhauer, *El amor, las mujeres y la muerte*, México, Ed. Coyacán, 1999, pp. 91-92.

¹⁰ El personaje del Diablo nos lo ha presentado con anterioridad *Clarín* en el cuento “El Diablo en Semana Santa”.

Por otra parte, para comodidad de los vetustenses, la caída de Ana opera como un sacrificio que limpia los pecados de la comunidad, que los redime, que opera como el *Pharmacos* griego. Ana Ozores es la víctima propiciatoria elegida.

Adicionalmente, es inevitable que cualquier estudio sobre la culpabilidad –que hace justicia a los modos simbólicos de expresión– se enfrente con el psicoanálisis, disciplina que nos ayudará en nuestro intento de dilucidar la inteligibilidad y la validez de la misma.

Detrás de toda estética hay una ética. La visión del mal puesta en juego en la primera novela de Clarín constituye también una visión ética del mundo. Pero ¿qué entendemos aquí por “visión ética del mundo?”

Si tomamos el problema del mal como piedra de toque de la definición, podemos entender por visión ética del mundo el esfuerzo por comprender cada vez más íntimamente la libertad y el mal a la luz recíproca con que se esclarecen mutuamente. La grandeza de esa visión ética del mundo consiste en llegar lo más lejos posible dentro de esa dirección.

De acuerdo con Paul Ricoeur, es muy posible que el hombre no sea, en efecto, el origen radical del mal, que no sea el *malo* absoluto. Pero aun en el caso de que el mal estuviese incrustado en la génesis radical de las cosas, siempre sería cierto que únicamente se nos manifiesta por el modo como afecta a la existencia humana.

¿Por qué tantos lectores confundieron a los oventenses con los vetustenses, o al revés? Pensamos –como los cabalistas que menciona Esther Cohen– que los hombres y mujeres de Oviedo en el XIX no se parecen a los vetustenses sino que *son* los vetustenses mismos, por obra del arte, así como conocemos a Teresa de Avila como nos la presenta Bernini, por ejemplo, a través de su escultura *Santa Teresa en éxtasis*.

En *La Regenta* podemos descubrir, entre la multiplicidad de interpretaciones posibles, ya que el texto encierra infinitos sentidos, la visión ético-estética del mundo que nos propone el escritor Leopoldo Alas, mediante la puesta en escena de la vida en una época y en una porción de la geografía española.

Clarín también aborda, como Pérez Galdós en sus libros, el problema de la religiosidad, y desata en su novela todas las culpas que atormentan a los hombres y mujeres de *Vetusta*. Pone en juego su imaginación, su experiencia técnica, su sentido de la ironía y del humorismo para mostrarnos a una bella mujer que cae.

Mucho se ha comentado el carácter naturalista de la novela, de su crítica al positivismo, a la institución eclesiástica, al sistema educativo o al krausismo, al liberalismo y al romanticismo, al atraso español, etc., pero más allá de estas particularidades probablemente distintivas de *La Regenta*, en nuestro trabajo nos interesa el enigma de su eficacia como obra de arte, como hecho estético; nos mueve a estudiarla el acontecimiento de que ésta sea una obra digna de ser leída todavía hoy. *Vetusta* es la ciudad donde ocurren las cosas.

Más que ciudad, es para él [Clarín] una casa con calles y el vecindario de la capital asturiana una grande y pintoresca familia de clases diferentes, de variados tipos sociales compuesta. ¡Si conocerá bien el pueblo! No pintaría mejor su prisión un artista encarcelado durante los años en que las impresiones son más vivas.¹¹

“Calles y personas, rincones de la Catedral y del Casino, ambiente de pasiones o chismes, figuras graves o ridículas pasan de la realidad a las manos del arte”, agrega el autor de *Fortunata y Jacinta*.

El narrador empieza presentándonos a un par de pícaros –que picaresca es, en cierto modo, *La Regenta*– en lo alto de la torre de la Catedral de Vetusta, Celedonio y Bismarck, antes de que llegue hasta el campanario el atlético Magistral, escalador nato, quien sube a observar con un catalejo *su* ciudad y a *su* grey; enseguida, por el anteojo de este don Fermín de Pas, se nos muestra a esta guapísima señora, la Regenta, que le da nombre a la novela, paseando por su huerta, que se llama el Parque de los Ozores, y leyendo un libro. Después, iremos conociendo a los demás personajes que integran este universo cerrado y autocontenido que es la ciudad de Vetusta.

La hipótesis de trabajo de la que partimos es que la humanidad del hombre es el espacio en que se manifiesta el mal. Aunque el mal calase en el hombre procedente de otros manantiales contaminadores, sólo

¹¹ Galdós, en el prólogo a la segunda edición de *La Regenta*, en 1901, después de la cual, por cierto, la novela tardaría muchos años en regresar a las imprentas.

tendríamos acceso a esos otros manantiales por medio de sus relaciones con nosotros, del estado de tentación, de extravío, de fiebre, de ceguera, de delirio, que desencadenarían en nosotros. La elección de abordar el mal desde esta perspectiva puede parecer arbitraria, pero:

El espacio del mal sólo aparece cuando se le reconoce, y sólo se lo reconoce cuando se lo acepta por elección deliberada. Esta decisión de comprender el mal a través de la libertad es en sí misma un movimiento de la libertad que toma el mal sobre sí; esa elección del centro de perspectiva constituye ya la declaración de una libertad que reconoce su responsabilidad, que jura considerar el mal como mal cometido y que confiesa que estaba en su mano el haberlo impedido.¹²

Esa *confesión* es la que vincula el mal al hombre, no sólo como a su lugar de manifestación, sino como a su autor. Este acto de responsabilidad crea el problema: no es el término sino el punto de partida; aun en el caso en que la libertad no fuese la fuente original del mal, sino sólo su autora, esa confesión situaría el problema del mal dentro del ámbito de la libertad.

Las pasiones, las debilidades y la posibilidad de la culpa llevan a la protagonista a caer. ¿Por qué finalmente Ana cae? Ricoeur habla de labilidad, Kant del mal radical, Kierkegaard de culpa, Freud del deseo sexual, Frye de *Pharmacos* (víctima sacrificial) y la Iglesia habla del

¹² Paul Ricoeur, *op cit.*, p. 18.

pecado. Pero, desde la teología del pecado, o todos somos pecadores o nadie lo es. O hay perdón para todos o no hay para ninguno.

Jesucristo abomina el pecado pero ama a los pecadores. Perdonó con dulzura los innumerables pecados de María Magdalena: “Perdonados le son sus pecados porque amó mucho” (Lucas, 7:47).

El laberinto en el que se interna Ana Ozores consiste en dilucidar esta ambigüedad, a partir de la cual se zarandea entre la fe y la duda.

La obra de Clarín nos plantea también cuestiones acerca, por ejemplo, de si es recomendable el despliegue total de la sexualidad femenina en el ámbito social, qué representa y qué función cumple la institución del matrimonio en el seno de la vida social, o de si podrá la evolución humana, de algún modo darwinista, llegar a moderar las pasiones.

El autor, más que responder, deja abiertas muchas otras preguntas en su texto, y cada quien, si quiere, debe encontrar sus propias respuestas.

Nuestra tesis al respecto es que esta visión estética del mal que nos plantea el escritor corresponde, desde luego, a ese momento histórico específico de la realidad española del último tercio del siglo XIX, porque la noción del mal cambia con el tiempo. Pero Leopoldo Alas también *desmitifica* al mal, digámoslo así; por ejemplo, desde hace mucho nadie se escandaliza porque se haga público un adulterio, y éste ya no es

delito. Sigue siendo, claro, un pecado y una causal de divorcio, pero nada más.

Así mismo, la primera novela de Alas nos trasmite hoy todo el desasosiego, la incertidumbre y el temblor ante la vida por el fin de siglo, y sin duda también la esperanza de aquellos hombres y mujeres españoles retratados por Clarín.

La literatura es expresión; la propia experiencia del cambio de los tiempos genera nuevas estéticas, primero, y con ellas, más lentamente, se van produciendo cambios en los referentes éticos; esa transición, esa aparición de nuevos conceptos, esa renovada alteración del espíritu de fin del siglo XIX, es la que anticipa ya Leopoldo Alas con su novela.

Desde nuestro punto de vista, el acólito Celedonio prefigura, de manera manifiesta al final del relato, como el pintor noruego Edvard Munch con su pieza *La niña enferma*¹³ (de 1885), el advenimiento del expresionismo, esa corriente artística de finales del siglo XIX y principios del XX que consiste, sumariamente hablando, en la deformación expresiva como vehículo del estado emocional del artista.

Al final de nuestra novela, el acólito Celedonio, el más feo de los hombres, quien despierta con su beso lascivo a la Regenta de una larga pesadilla, ya representa un nuevo estado de espíritu: el expresionismo.

¹³ Aunque será *El Grito*, de Munch (1895), la pieza considerada como inaugural de este movimiento.

Para el desarrollo de nuestro trabajo nos hemos servido de dos marcos teóricos fundamentalmente. Primero, de la perspectiva de la simbólica del mal, de Paul Ricoeur, en el aspecto de la labilidad humana, desde su origen más primitivo en los mitos de mancha y pecado original; segundo, de la estructura tipológica del mal en la literatura, de Northrop Frye.

Además, para nuestro penúltimo capítulo, nos apoyamos en la psicología y las teorías del arte, en general (Adorno, Gombrich, Taine), y del expresionismo, en particular (Casals).

En un breve capítulo final, tras el análisis e interpretación de la novela, tratamos de presentar los rasgos modernos de Clarín, en consonancia con los acontecimientos artísticos y literarios de la Europa de finales del siglo XIX.

La novela empieza en otoño y termina en otoño. Esta disposición del relato en forma de calendario –incluso de calendario escolar, como ha notado Carmen Boves¹⁴ la vincula con el simbolismo del ciclo natural, pero la historia se concibe, no sólo como un ciclo, sino como una progresión, algo que continúa a la vez; por ello, en el final del relato, sentimos que la historia no termina: Ana no muere sino que busca la confesión en la Catedral de Vetusta.

¹⁴ María del Carmen Boves Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1993, p. 172: “Clarín’ organiza el tiempo cronológico de su novela por cursos, cosa muy de esperar en un catedrático universitario, y no por años naturales. *La Regenta* cuenta una historia que dura tres cursos, desde primeros de octubre hasta tres años después por las mismas fechas”.

Quizá por esta sensación de incumplitud, de indeterminación, de ambigüedad, diversos autores hayan escrito “continuaciones” de *La Regenta*.

El viento Sur, caliente y perezoso, con que se abre la novela, es el aliento del Diablo que va entrando en Vetusta; este mismo viento Sur, perezoso y caliente, con el que se cierra la historia tres años después, es el mismo Diablo pero que ahora se va de la ciudad. ¿Vencido? Quizás. Pero sólo provisionalmente.

I. Entre la fe y la duda

Te zarandeo entre la fe y la duda

DOSTOYEVSKI¹⁵

La Regenta aparece en los escaparates de las librerías en dos tomos, puestos a la venta a primeros de enero y fines de junio de 1885, respectivamente. El origen y la historia de este libro son reveladores, como fascinante es su protagonista, Ana Ozores: una mujer que duda, que se debate entre la fe y las ansias de libertad.

Tras una primera lectura de *La Regenta*, son innumerables las preguntas que nos surgen: ¿Por qué, por ejemplo, los acontecimientos no conducen a Ana al suicidio y quien muere, en cambio, es Víctor Quintanar, su inocente marido? ¿Por qué, a pesar de su adulterio consumado, sentimos cierta inocencia en ella? ¿Por qué acude Ana Ozores primero a San Agustín y luego a la mística Santa Teresa en sus tribulaciones? ¿Es Ana víctima o victimaria? ¿La virtud de Ana –o de todas las mujeres– es también de cristal, como pretende haber constatado Anselmo, el *Curioso impertinente* de Cervantes? ¿Qué

¹⁵ Fiodor Dostoyevski, *Los hermanos Karamásov*, en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1961, parte IV, libro XI, cap. IX, p. 499. Esto le dice Satán a Iván Karamásov y “esto parece decir en realidad Dostoyevski al lector de los *hermanos Karamásov*, señala Juliana González en *Ética y libertad*, UNAM-FCE, 1997, p. 239.

significado tiene el beso perverso y lascivo de Celedonio a la Regenta en el último párrafo de la historia? ¿Por qué, en ese final de novela, sentimos que todavía no acaba el relato?

Leopoldo Alas despliega en esta primera novela toda su capacidad creadora, su solvencia técnica y su poderío crítico para contarnos una historia de adulterio, efectivamente, pero también –mucho más que la referida infidelidad– nos relata la aventura espiritual de una mujer que tiene que aceptar el mal del mundo al mismo tiempo que adorar a un Dios que trata de entender.

Hecha a pedido y escrita por necesidad bajo presión de tiempo, *La Regenta* se convirtió en una de las cumbres de la narrativa en lengua española. Mario Vargas Llosa ha dicho que, después de *Don Quijote*, *La Regenta* es la mejor novela escrita en nuestra lengua; aunque este juicio no sea hoy tan novedoso, ya que en su momento Galdós escribió que, de las treinta mejores novelas españolas del siglo XIX, la mejor era la de Clarín.

Portadora de una altísima dosis de ironía, o de especies de ironía,¹⁶ además de la concepción agresiva de la sexualidad, que sobrepasa los estrechos límites de tolerancia de la época, la obra acaba pronto siendo condenada a la inexistencia por los programadores culturales, lo cual nos induce a la sospecha de si la Iglesia ejerció sobre la novela de Alas, como siglos antes la Inquisición sobre *La Celestina*, alguna censura. O si este

¹⁶ Según la tipología propuesta por Lauro Zavala para el estudio de la ironía en la literatura.

oscurecimiento fue resultado de “esa necedad inmoral de exaltar a los autores de adefesios y rebajar a los escritores buenos, que (por aquella época) es en España el signo de los tiempos”,¹⁷ como censura Alas en su *Sermón perdido*.

Un viaje hasta este siglo y una estancia en la ciudad de Vetusta nos permitirán familiarizarnos con los más notables de los casi ciento cincuenta personajes que pueblan el universo clariniano y, no juzgarlos –la máxima lección que nos da el *Quijote*, como diría Sergio Fernández– sino comprenderlos, así como situarnos en el momento histórico español en que *vivieron*.

Por otro lado, dentro de la historia de la literatura en nuestra lengua, esta novela es ciertamente renovadora en varios aspectos: el problema estético que su lenguaje plantea, su estructura, los símbolos a que remite, a partir de todo lo cual podemos ubicarla dentro de las grandes creaciones de la modernidad, equiparable a posteriores novelas de escritores europeos (Proust o Joyce, por ejemplo).

Muchas veces se ha señalado que Vetusta corresponde a la ciudad de Oviedo y que es posible hallar correspondencias reales entre personas y personajes, calles e iglesias, oficios y dignidades de la una con los de la otra. No dudamos que ello sea cierto, y con mayor razón entonces, pero ¿de qué hablamos, sino del mundo? No obstante, desde las teorías literarias, en el XIX como ahora en el XXI, estas correlaciones entre

¹⁷ Citado por Antonio Vilanova, en *Nueva relectura de La Regenta de Clarín*, Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 255.

realidad y literatura no tienen ninguna validez para el caso de la novela, en general, ni de la que nos ocupamos, en particular, como sí operan para el texto histórico.

Leopoldo Alas, que para el periodo en que escribe su novela (1883–1884) ya era un cuentista consumado, sabía de sobra las diferencias entre realidad, literatura, historia y periodismo, y estas apariencias no eran sino parte de su juego estético, de su tono irónico, provocador y desafiante. Creemos, sin embargo, en la conveniencia de ese concepto ingenuo, ese concepto de que estamos leyendo un relato verídico, real. Sirve para que nos dejemos llevar por la lectura, como al parecer lo hicieron los primeros lectores de Clarín.

Con respecto a estas consideraciones acabadas de mencionar, Roman Ingarden señala que “ninguna oración en la obra literaria es un juicio en el sentido correcto del término”, y agrega lo siguiente:

Con el vocablo “realidad”, en el sentido estricto de la palabra, se entiende una relación adecuada entre una *proposición judicativa* y un *conjunto de circunstancias objetivamente existentes*, por medio de su contenido de sentido. Si esta relación existe, entonces, la proposición judicativa se caracteriza por un cuasi-aspecto relativo, que expresamos con el vocablo “verdadero”. En un sentido figurado, la misma proposición judicativa verdadera se llama una “verdad”. La transformación (y alteración) del sentido va más lejos cuando por verdad nos referimos al correlato *puramente intencional* de la proposición judicativa verdadera; y parece totalmente inadmisibile cuando la palabra “verdad” se emplea frecuentemente con el sentido de lo que pertenece a un conjunto de

circunstancias *objetivamente existente*. En *ninguno* de estos sentidos de la palabra podemos hablar con razón de la verdad de una obra de arte literaria. En un último sentido, no podemos hacerlo debido a que los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes de ninguna manera pertenecen a la obra literaria.¹⁸

A partir de estas consideraciones del filósofo polaco, queda claro entonces que no estamos ante una novela histórica, aunque el ambiente de la Restauración sea el marco en el que se desarrolla la historia de Ana Ozores, sin duda un lapso signado por la crisis política latente en el país.

En enero de 1885, cuando empieza en realidad a circular el primer tomo, España está en un periodo de paz, luego de los años en que transcurre la revolución de septiembre de 1868, aunque algunos años después tendrá nuevamente otra confrontación bélica, esta vez contra Estados Unidos, y la independencia de sus últimas colonias.

No obstante, pues, las referencias a los sucesos políticos de esos tres años en los que se desenvuelve la trama de *La Regenta* son mínimos aunque no intrascendentes, desde luego, sino suficientes para que el lector pueda situar la acción de la novela en el marco histórico preciso.

En este aspecto, opera el autor en negativo: como el acto que consiste en no actuar, como el pecado de omisión, como el mensaje certero del silencio, como la presencia efectiva de la ausencia. Vemos a

¹⁸ Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana Taurus, 1998, pp. 351-352.

Vetusta enfrente, como en una pantalla, pero detrás están las fuerzas reales y verdaderas, que estimulan los movimientos de los cuerpos ansiosos de libertad y las conciencias de los hombres y mujeres que se debaten entre la fe y la razón. Aquellas fuerzas son, entre otras, la degradación moral, la corrupción política, la decadencia de la Corona española y el descalabro en que se encuentra la Iglesia.

Se trata de fuerzas que estimulan ciertos comportamientos, queda claro, pero no son las fuerzas que definen el destino de aquellos hombres y mujeres.

Al narrador le bastan pocas líneas para delimitar en el tiempo histórico la sucesión de los hechos de la narración: “El socio, que había de ser nuevo necesariamente para andar en tales pretensiones (solicitar la crónica de Vetusta de la biblioteca del Casino), podía entretenerse mientras tanto mirando el mapa de Rusia y Turquía” I, 6, 255, 19

“Esta alusión –señala Gonzalo Sobejano– permite situar la acción de la novela con aproximada justeza entre 1877 y 1880”.²⁰ La guerra entre Rusia y Turquía tuvo lugar entre el 24 de abril de 1877 y el 31 de enero de 1878. Otra referencia al respecto, no de carácter político sino religioso: “Y todo esto era porque hacía mil ochocientos setenta y tantos años había nacido en el portal de Belén el Niño Jesús...” II, 23, 272

¹⁹ En adelante, todas las referencias a nuestra novela provienen de la edición de Gonzalo Sobejano: *La Regenta*, 5^o ed., 2 vol., Madrid, Castalia, 1981 (vol. I, 577 pp; vol. II, 539 pp). Citaremos el número de tomo, el capítulo y, enseguida, la página.

²⁰ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, nota 15, cap. VI, p. 255.

Estas escasas hendiduras por donde trasluce el momento histórico no son de índole política ni tienen ninguna intención explícita en este sentido, como tampoco la profusión de alusiones o la recurrencia al lenguaje, a los sacramentos y la tradición religiosa tienen el objetivo expreso de criticar a la institución eclesiástica.

Como veremos, la novela trasciende tales posibles intenciones –o tentaciones– y ahonda, más bien, en el estado espiritual de la comunidad vetustense; de modo particular, en aquellos individuos que son tocados por el aliento del deseo, por las ansias de libertad; figuradamente, por el demonio: Ana, el Magistral, Quintanar, Tomás Crespo, Mesía, etcétera.

Es necesario reiterar que no por la ausencia de mención al momento político, la visión del escritor sea neutra al respecto. De ninguna manera, como bien lo vieron los comentaristas de la obra en su momento, sino que opera –dijimos ya– en negativo.

Es escritor tampoco trata de ilustrar por medio del relato ninguna opinión particular, así que no estamos ante una novela de tesis, a la manera de algunas de Galdós.

Desde la perspectiva de su formación intelectual y artística como autor, la primera novela de Alas constituye un intento totalizador en la comprensión y crítica del espíritu esencial español, si podemos hablar así; esta obra representa una nueva aportación a la historia de la narrativa española, dentro de estos picos o cumbres, que son *La Celestina* de Fernando de Rojas, en el siglo XV, y por supuesto, *Don Quijote* de

Cervantes, que inaugura el género novelesco en el XVII y constituye, según Foucault, la primera obra moderna, junto con “Las Meninas”, del también español Velázquez.

No deja de ser curioso que casi cuatro siglos después de la tragicomedia de Calisto y Melibea, escrita para ser leída, no representada (pues todavía no existían teatros en Europa, como afirma María Rosa Lida de Malkiel),²¹ Clarín nos presente una España que en el fondo de su alma no ha cambiado mucho. Las actitudes e ideas morales de los personajes de una y otra novela parecen repetirse tras un abismo de cuatrocientos años. Salvo por el acontecimiento del suicidio, al que conducen los hechos a Melibea pero no a la Regenta, diferencia que obedece a un cambio de perspectiva, respecto del adulterio, en la literatura española; es decir, el autor puede ver el adulterio como un delito, quizá, como una causal de divorcio, pero no como un pecado cuyo castigo deba ser la muerte.

En la novela y el drama españoles, generalmente quien se suicida es un moro, un gentil o un extranjero. En todo caso, sólo se suicida quien no tiene o ha perdido ya la virtud. En última instancia, la adúltera Ana sale bien librada de su pecado, aunque casi todos en el pueblo la culpen de homicidio.

Esa sociedad española que ya se asoma al siglo XX, que redujo a los moriscos y expulsó a los judíos, que persiguió a los protestantes en

²¹ María Rosa Lida de Malkiel, citada por Maité Cabello en su edición de *La Celestina*, México, Millenium, 1999.

Alemania, Francia e Inglaterra y a los idólatras en el Nuevo Mundo, se resiste a dejar su papel de policía de los pecados.

Como la obra de Rojas, o como *La Desheredada*, de Galdós, *La Regenta* nada contra la corriente para desvelarnos algo nuevo y antiguo a la vez en España, pero atípico para los lectores y críticos del siglo XIX, cuya visión de lo propio responde en esos momentos a otros referentes, como ha observado Juan Goytisolo:

La visión de lo español ha respondido desde hace siglo y medio, es decir, desde el romanticismo, a una colección de fotos fijas: por un lado, las de la España de charanga y pandereta retratada por Merimée, y de la goyesca y esperpéntica a la que parecía condenarnos una historia desdichada de revueltas, matanzas, guerras civiles y dictaduras de espadones...²²

La visión de lo español que nos presenta la novela de Leopoldo Alas no responde, desde luego, a ninguna colección de fotos fijas sino que es congruente con ideas nuevas producidas por diversas disciplinas del conocimiento, incluidos los avances del derecho, materia en la cual era doctor el novelista Leopoldo Alas.

Entre la duda y la fe se zarandean todos los europeos a finales del XIX, y Clarín no es la excepción en España. Notamos, con Lope-Blanch, que la filiación ideológica de Alas se refleja en *La Regenta*, y que ésta

²² Juan Goytisolo, "Aproximaciones a *La Regenta*, en la revista *Quimera*, núm. 10, mayo-junio, 1991.

puede constituir un compendio de sus preocupaciones estéticas, éticas, intelectuales, políticas y religiosas, lo que provocó la ira de numerosos españoles, pero hoy la novela no vale por eso, y la prueba es que miles la siguen leyendo en pleno siglo XXI.

Sin embargo, esas mismas preocupaciones habrían de ser tratadas unos lustros después por quienes desde finales de ese siglo se presentaron como la Generación del 98 español: Unamuno, Azorín, Valle Inclán, Benavente, entre otros.

Leopoldo Alas fue uno de los más preeminentes hombres de letras en España durante el último cuarto del siglo XIX, y gozó en vida de gran popularidad gracias a su prolífico trabajo periodístico; además de sus estudios jurídicos, había seguido también los de Filosofía y Letras en Madrid.

Para 1883, fecha en que empieza a escribir su primera novela, poseía, como pocos, una sólida formación académica y una vasta experiencia creativa; así que era todo menos un improvisado en el campo de la literatura.

Por otro lado, como sucede con muchos novelistas, toma de sus experiencias vitales para componer su obra; por ejemplo, además de severo catedrático de la Universidad y concejal del Ayuntamiento, se sabe que acostumbraba ir por las tardes al Casino provinciano para jugar una partida de tresillo con los burgueses comerciantes de la ciudad. Alguien ha constatado también sus experiencias místicas, y por supuesto

las relaciones que sin duda trabó con muchos canónigos y donjuanes de la capital de la provincia.

Lo que hoy llamamos recepción y valoración crítica de la novela, como dijimos, fue objeto de enconada polémica; aunque, contra lo que opina Goytisolo,²³ creemos que no por arbitrariedad y miopía de los críticos, sino por instinto de conservación, ya que quienes anatematizaron el libro lo que hicieron fue replegarse en defensa de sus propios intereses.

A pesar de que Galdós recibió *La Regenta* como una novela de calidad, moderna, bien escrita, como literatura de ley, muchos otros no se arriesgaron a exponer juicios al respecto. Sin duda, consideraron que no era políticamente correcto, como se dice ahora, encontrar virtudes en el libro.

Pero “¿por qué elegir las reacciones críticas y las diferencias de opinión como termómetro para medir la salud de una publicación? Edmundo O’Gorman opinaba que el debate es el crisol donde se apuran y afinan las verdades”.²⁴ Baste mencionar algunos dictámenes críticos de que fue objeto la obra:

“Es menester proclamarlo muy alto. Clarín es uno de los escritores más incorrectos y menos castizos de España [...] su estilo adolece casi siempre de graves defectos de sintaxis o de construcción”. “Es, como novela, lo más pesado que se ha hecho en todo lo que va de Era Cristiana [...] Lo que

²³ *Ibidem*, pág. 17.

hay es un novelón de padre y muy señor mío, que merece titularse Los chismes de Vetusta [...] Todo, por supuesto, en un estilo atroz y plagado de galicismos y otros defectos de lenguaje”. “Disforme relato de dos mortales tomos [...] delata en su forma una premiosidad violenta y cansada, digna de cualquier principiante cerril”. “La mayor parte de los capítulos de *La Regenta* producen un sueño casi instantáneo, tranquilo y reparador. El insomnio más tenaz cede con un par de capítulos, que es la más alta dosis”.²⁵

Bonafoux, Siboni, Dionisio de las Heras, fray Francisco Blanco García, entre otros, firman estos juicios. Por supuesto, nada que lamentar hoy, aunque hayan llenado de dudas a Clarín. Además, tales reacciones no constituían nada nuevo en el ambiente literario español, si recordamos pleitos de los Siglos de Oro, por ejemplo Lope contra Cervantes, Quevedo contra Góngora, entre otros odios famosos.

Pero sobre la buena salud con que nace *La Regenta* y sobre los propósitos literarios del autor volveremos un poco más adelante en este capítulo. Mientras tanto, acerquémonos a Vetusta.

De acuerdo con quienes señalan que varios elementos del cuento “El diablo en Semana Santa” (publicado el 24 y 27 de marzo de 1880, en “*La Unión*”) pueden considerarse como antecedentes de *La Regenta* –Yvan

²⁴ Edmundo O’Gorman, citado por Conrado Hernández en “De Vuelta a Letras Libres”, Rev. *Metapolítica*, núms. 24-25, vol. 6, julio/octubre 2002.

²⁵ Citados por Goytisolo, *op. cit.*

Lissorgues²⁶, la visión del mal que nos presenta Alas comienza también con la entrada del diablo en Vetusta, bajo la forma de aquel viento sur, caliente y perezoso.

Como en el cuento “El diablo en Semana Santa”, al diablo nunca lo ven llegar, por eso éste se interna en el pueblo a la hora de la siesta, cuando todos duermen. Sólo los niños pueden reconocer al diablo, probablemente una de las razones por las que no aparezcan niños en esta novela. Enseguida, por la ruta del viento, tenemos a la Catedral, pues los enemigos naturales del Angel Caído, los canónigos, se resguardan en estos edificios sagrados.

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegados a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo.^{1,1,93}

²⁶ Y. Lissorgues, en Leopoldo Alas, *Narraciones breves*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Aunque nos internamos en la ciudad a la hora de la siesta, pronto descubrimos que Vetusta es un ser vivo, pues está en tensión permanente a consecuencia de su complejidad y diversidad intrínsecas y en lucha constante contra sus propios demonios interiores. Aunque en la primera *secuencia* –para aludir a su carácter cinematográfico– Alas nos la presenta dormida, pronto vemos cómo se originan las desdichas que unos tejen contra otros en la ciudad.

Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en el lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la Santa Basílica.^{1,93}

Con el zumbido –que no repique o tañido– de aquella legendaria campana comienza a despertar ya la trama de pasiones que se entrecruzan y centellean hasta en los sueños y delirios de algunos vetustenses.

Por esa época la heroica ciudad, y supuestas las correspondencias aludidas, contaba con unos 25.000 habitantes, hacia finales de la década de los setentas y comienzos de los ochentas del siglo XIX.

Poco antes de escribir *La Regenta*, Clarín viajó por Andalucía, desde donde informó para *El Día* sobre los famosos crímenes de la “Mano Negra”²⁷ (1882–1883), en veintiún artículos. Al doctor en derecho

²⁷ Organización criminal que operaba en el sur de España.

Leopoldo Alas le interesa y le seduce entonces esta relación con el mal de forma directa, así como el mundo de la fantasía y el teatro.

El propio seudónimo “Clarín”, entre los demás que usó, lo adoptó del nombre del “gracioso” en *La vida es sueño*, de Calderón. Poco después, y quizá por tener buenos amigos novelistas, como Pereda, Palacio Valdés y Galdós, Alas se atreve a medir sus fuerzas con la novela y redacta, durante 1883 y 1884, *La Regenta*, cuyo resultado sin duda le sorprende.

A Galdós le escribió, al preguntarle su opinión sobre el segundo tomo de la novela, es decir, después de junio de 1885: “¿Recibió Vd. el 2º tomo de *La Regenta*? ¿Lo leyó? ¿Es una caída?”; “dudo, dudo mucho que haya en mí la madera de un novelista”; “Repito lo dicho... dudo si sirvo”; “Yo no soy novelista ni nada; más que un padre de familia que no conoce otra industria que la de gacetillero trascendental”.²⁸

Cinco años después de publicada *La Regenta*, Clarín confiesa que la leyó toda, pues no lo había hecho, y aún duda si a Galdós le seguirá gustando todavía.

Varios años después, incluso ya publicada *Su único hijo*, en 1891, novela de un Leopoldo Alas evolucionado, él siguió viéndose a sí mismo, primero que nada, como un padre de familia, cuyo oficio, su primer oficio en la vida, y el de siempre, fue el de gacetillero trascendental. Leopoldo Alas, pues, nunca dejó de dudar.

²⁸ Gonzalo Sobejano, “Introducción” a *La Regenta*, 1990 (Clásicos Castalia).

Había nacido Leopoldo Alas en Zamora, el 25 de abril de 1852; muy pronto se licenció en Derecho canónico y civil, y se doctoró en Derecho también muy joven, en 1878, con una tesis sobre la moral y el derecho en la filosofía de Karl Christian Friedrich Krause, en Madrid, ciudad donde empezó a darse a conocer como periodista, oficio nada raro entonces para un escritor en ciernes, ni tampoco en el XX, si recordamos a escritores como Truman Capote o García Márquez, por ejemplo, quienes incorporaron la técnica del periodismo a la literatura o, al revés, la técnica de la literatura al periodismo.

Una vez doctorado, Leopoldo Alas también incursiona en la academia al ganar ese mismo año (1878) las oposiciones a la cátedra de Economía Política y Estadística en la Universidad de Salamanca, cátedra que, sin embargo, le fue escamoteada. En resumidas cuentas, además de su autodefinición como nada más que un padre de familia, nos resultan relevantes para esta primera aproximación a *La Regenta* su oficio de gacetillero, su reputación de crítico literario y su rol de académico universitario, primero en Zaragoza, durante 1882–1883, y luego ya en Oviedo, como catedrático de Derecho Romano y, desde 1888, de Derecho Natural, hasta su muerte, ocurrida el 13 de junio del año 1901.

La Regenta y el matrimonio

Para Francisco Rico, “el conflicto de *La Regenta* es sencillo: la búsqueda del amor en un medio hostil”.²⁹ Si Francisco Rico se refiere a la búsqueda de Ana Ozores como una búsqueda del amor romántico, al estilo de Emma Bovary, por ejemplo, pues habría que ver más allá de las apariencias. En ningún pasaje de la novela, Ana habla de estar enamorada, de buscar el amor de Mesía. Mucho menos la búsqueda de éste es amorosa. “Él creía firmemente que ‘no había más amor que uno, el material, el de los sentidos; que a él había de venir a parar aquello” (refiriéndose a la conquista de Ana).^{II,16,17}

Tampoco el Magistral admite sentir amor por la Regenta. “En los libros aquello se llamaba estar enamorado platónicamente; pero él no creía en palabras. No; estaba seguro que aquello no era amor. El mundo entero, y su madre con todo el mundo, pensaban groseramente al calificar de pecaminosa aquella amistad inocente”.^{I,15,560-561}

Ana Ozores, muy consciente de las tentaciones eróticas que se le ofrecen por varios flancos, lo que en realidad quiere es salir del laberinto en que se está metiendo para salvarse ella, para salvar a su marido, para salvar su matrimonio y, en última instancia, para salvar también al maldito pueblo de Vetusta (de modo simbólico, claro, cuando realiza el *via crucis* de Viernes Santo).

No parece consecuente que, siendo como fue Alas un moralista del siglo XIX, propusiera en su novela mayor una reivindicación del amor romántico, o el despliegue total de la sexualidad femenina en el ámbito social, por parte de una casada, como tampoco lo hicieron, como hemos dicho, ni Flaubert ni Tolstoi ni Fontane, quienes “castigan”, digámoslo así, a sus protagonistas (Emma Bovary, Ana Karenina y Effi Briest) con la muerte.

Sin embargo, las opiniones de Bertrand Russel en este campo son liberales, argumentando que las relaciones sexuales fuera de los matrimonios son aceptables. En su libro *Human Society in Ethics and Politics* (1954) defiende que deberíamos ver a los asuntos morales desde el punto de vista de los deseos de los individuos. Los individuos pueden hacer lo que deseen, siempre que tales deseos no entren en conflicto con otros. Los deseos no son malos por sí mismos, pero en ocasiones, sus consecuencias, potenciales o no, lo pueden ser.

Desde nuestro punto de vista, *La Regenta* no es una novela de amor, así como tampoco de adulterio, con el agravante de un crimen, ni es una obra de crítica social, de crítica a la sexualidad reprimida o a la institución eclesiástica de la confesión. O quizá sea un poco todo eso, pero, ¿no es acaso también, ante todo, una novela del desasosiego, más ampliamente que de adulterio, y sobre todo de crítica al sistema del matrimonio vigente aún durante el último tercio del siglo XIX?

²⁹ Francisco Rico, “Clarín”, en *Historia y crítica de la literatura española*, tomo V, Barcelona, Ed. Crítica.

Ana Ozores, pese a que era bella y noble, aunque desheredada por la locura revolucionaria de su padre, tampoco pudo elegir a su marido, como nos dice el narrador:

Dentro de la nobleza no era probable que se casara. Los nobles ricos buscaban a las aristócratas ricas, sus iguales; los nobles pobres buscaban su acomodo en la parte nueva de Vetusta, en la Colonia india, como llamaban al barrio de los americanos los aristócratas. Un indiano plebeyo, un *vespucio* –como también los apellidaban– pagaba caro el placer de verse suegro de un título, o de un caballero linajudo por lo menos.^{1,5,226}

Así las cosas en el pueblo, con la particularidad de que Ana era invulnerable a los ataques de los seductores de clase media, ella no tiene más que dos opciones: o el indiano Frutos Redondo, candidato de sus tías Ozores, o el ex Regente de la Audiencia, don Víctor Quintanar, propuesto por Frígilis, amigo de la familia Ozores. Aunque a ella le parecía entre los menos malos, el menos tonto sin duda, Alvaro Mesía. Pero decide casarse sin amor con Quintanar, como se lo pregunta a sí misma:

— ¿No era una temeridad casarse sin amor? ¿No decían que su vocación religiosa era falsa, que ella no servía para esposa de Jesús porque no le amaba bastante? Pues si tampoco amaba a don Víctor, tampoco debía casarse con él.^{1,5,240}

En *Estética del matrimonio*, Kierkegaard trata de salvar el crédito estético del matrimonio e intenta desbaratar la consabida oposición

entre amor y matrimonio, enredo que le atribuye, entre otras cosas, a las agresiones de la literatura contra el amor y, en particular, a los poetas: “la visión de los poetas, por lo general, es infundada, y no tiene fuerza de prueba”.³⁰

Esta distinción entre amor (erotismo) y matrimonio, sin embargo, era clara para los griegos de la antigüedad, para quienes “la asociación (*koinonia*) del hombre y la mujer se entiende como algo que existe ‘por naturaleza’ y cuyo ejemplo podemos encontrar entre los animales, cuya asociación responde a una necesidad absoluta”.³¹

Más que la relación de una pareja, en la antigüedad el matrimonio era el regulador del equilibrio de la ciudad. Foucault señala lo siguiente: “Es tan cierto que la doble obligación de limitar las actividades sexuales al matrimonio concierne al equilibrio de la ciudad, su moralidad pública, las condiciones de una buena procreación, y no a los deberes recíprocos aferentes a una relación dual entre cónyuges”.³²

En el planteamiento que propone para la ley que se refiere a las “elecciones amorosas”, Platón contempla dos formulaciones posibles. Según una de ellas, “estaría prohibido a todo individuo tocar a una mujer que fuera de buena casa y de condición libre si no fuera su esposa legítima, procrear fuera del matrimonio e ir a arrojar entre los hombres, en ‘perversión de la naturaleza’, una ‘simiente infecunda’”.³³ La

³⁰ M. Foucault, *op. cit.*, t. II, pág. 155.

³¹ *Ibid*, pág. 156.

³² *Ibid*, pág. 157.

³³ *Ibidem*.

legislación de Platón establecía claramente una exigencia que tanto del lado del hombre como del lado de la mujer es simétrica. En caso de adulterio, las sanciones son de orden privado, pero también de orden público (una mujer confesa de adulterio ya no tiene derecho de aparecer en las ceremonias de culto público).

Como dice Demóstenes: “la ley quiere que las mujeres experimenten un temor agudo para que sigan siendo honestas (*shophronein*), para que no cometan ninguna falta (*meden hamartanein*), para que sean las fieles guardianas del hogar. Les advierte que si faltan a semejante deber quedarán excluidas al mismo tiempo de la casa del marido y del culto de la ciudad”.³⁴

No consideran los griegos la muerte como castigo, como otras sociedades. El suicidio, como otro resultado o consecuencia del adulterio, podríamos considerarlo como el castigo al que la sociedad –a través de su desprecio generalizado– orilla a la adúltera.

Como sabemos, el adulterio fue mucho tiempo un asunto de mujeres, y constituye otro episodio de esa lucha consuetudinaria de los sexos en que los hombres han impuesto sus condiciones sobre las mujeres, desde que lograran la primera real revolución que consistió en masculinizar las deidades femeninas.

A pesar del suicidio de algunas mujeres por adulterio, en la literatura española éste ocurre muy poco, por tratarse de una relación

³⁴ Ibid, pág. 134

muy particular la que la sociedad española había establecido con el mal por lo menos hasta el siglo XIX.

Como mencionamos, en *La Celestina*, no el adulterio, pero sí los amores prohibidos, conducen a Melibea al suicidio, como una forma de salvaguardar, de algún modo, la honra perdida de la familia. En la comedia española quien se suicida no es nunca español (es un gentil, un moro o un extranjero).

El mal en Cervantes, por ejemplo, es muy ambiguo. En el cuento de la pastora Marcela, en *Don Quijote*, quien muere es el pastor Grisóstomo, quien desfallece de amor por Marcela, a quien los pastores llaman la homicida. Sin embargo, como ella misma explica a los cabreros en el sepelio del pastor, no existió ninguna traición o engaño por parte de ella; peor aun, no existió ninguna relación entre ella y Grisóstomo. Ante el recurso del suicidio premeditado, Grisóstomo debe ordenar en su testamento ser enterrado en el campo, como los idólatras o los paganos.

En la novela *El curioso impertinente*, que también está en *Don Quijote*, hay un intento de suicidio por parte de Camila, tentativa que sólo es una representación o simulación, que acaba más bien en un rasguño. Aquí también Anselmo se deja morir (de inanición) como un autocastigo por la impertinencia de haber estimulado a Camila a cometer adulterio con su mejor amigo, algo absurdo, según opina el cura al final del relato:

— Bien -dijo el cura- me parece esta novela; pero no me puedo persuadir de que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene de lo imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta.³⁵

En nuestra novela, la conducta de Víctor Quintanar con su mujer está influida por la idea del honor de la comedia española del XVII y, a la vez, amparada por la tradición del matrimonio desde los griegos hasta el XIX; pero una vez que descubre el adulterio de Ana, el desafío a duelo que le propone a Mesía opera como una especie suicidio, un poco en esta línea cervantina que proviene de *El curioso impertinente*.

Ironía, humorismo y adulterio

El amor feliz no tiene historia. Solo el amor mortal es novedoso; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Dice Denis de Rougemont: “Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y pasión significa sufrimiento”.³⁶

³⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Antalbe, 1978, 880 pp. (cap. XXXIII, “Donde se cuenta la novela del curioso impertinente”), pp. 266-297.

³⁶ Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, p. 16.

Hemos dicho que en *La Regenta* no estamos frente a una historia de amor romántico (que no aparece tampoco en el mito de Tristán e Isolda), sino ante una historia de pasiones.

Toda obra, en la historia del arte y de la literatura, siempre tendrá antecedentes, a menos que nos remontemos a la pintura rupestre, por ejemplo a las representaciones de las cuevas de Altamira, de hace 20.000 años, es decir, a la prehistoria. T. S. Eliot, en su famoso ensayo *Tradition and the Individual Talent*, señala lo siguiente:

Ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, tiene su significado completo estando solo, ya que su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas muertos y los artistas. No puedes valorarlo a él solo: tienes que ponerlo en el contraste y la comparación entre los muertos. Quiero decir esto como un principio de la crítica estética, no meramente histórica.³⁷

En *La Regenta* tenemos el humorismo y la ironía, uno de cuyos maestros en la tradición española es Cervantes, antecedente casi inevitable entre los narradores españoles del XIX. Manuel Cifo González, quien ha estudiado la ironía y la sátira en *la Regenta*, señala que en este aspecto resulta particularmente atractivo el capítulo dedicado a las presentaciones de los personajes:

³⁷ Citado por Suh Sung Chol, en *El drama de la vida y su visión trágica* (tesis de doctorado), México, UNAM, 1995.

... en especial todo ese universo formado por los personajes de segunda fila, en cuyas apariciones el autor vuelca todo su poder descriptivo. Éstas, por ser más escasas y menos extensas que las de los protagonistas, han de ser mucho más concentradas y ricas en matices, en tanto que los demás disfrutan de mucho más espacio y de un estudio mucho más profundo en su conjunto.³⁸

La tendencia clariniana de animalizar ciertos personajes y el significado de los nombres propios, está vinculada en *La Regenta* con el mal. El nombre de Visitación Olías de Cuervo, una especie de celestina en esta historia, está conectado con esta red de sentidos en torno del mal; es ella quien estimula los deseos carnales de Mesía por la Regenta. La presencia del Diablo, o su visita en Vetusta se realiza también por medio de esta mujer, cuyo nombre de pájaro de mal agüero anticipa desgracias.

Saturnino es otro personaje siniestro, que parece cura aunque no lo quiera y siempre parece ir de luto; enamorado eterno y platónico de Ana Ozores, cuyo enorme saber –especialmente sobre Vetusta– lo hace parecer un mentecato ante la Regenta. Este Saturno, que no falta a la misa de ocho, sale todas las noches a luchar contra la tentación al aire libre, disfrazado de capa y sombrero flexible; sale

a cansar la carne con paseos interminables; y un poco también a olfatear el vicio, el crimen, pensaba él, crimen en que tenía seguridad de no caer, no tanto por esfuerzo de la virtud como por invencible pujanza del miedo

³⁸ Manuel Cifo González, “La ironía y la sátira en *La Regenta*: variantes narrativas”, Albacete, 1985.

que no le dejaba nunca dar el último y decisivo paso en la carrera del abismo.^{1,1,125}

No sólo a la Regenta se le ofrecen tentaciones, sino que el viejo Saturnino Ripamilán tiene una lucha diaria con ellas; otra especie de “odalisca” es Obdulia Fandiño, la cual había sido trotaconventos de su prima en Madrid, una mujer voluptuosa y vulgar, que profana la sacristía de la Catedral con sus estruendosas carcajadas y su atrevida manera de vestir.

Pero alguien a quien Ana ve bajo todas las formas del mal es el Magistral; lo ve como sapo, como murciélago, como cuervo, como Mefistófeles. A éste –como al Demonio– nunca lo atrapan *in fraganti*, ni el más acérrimo de sus enemigos. Incluso Mesía, su adversario en amoríos, lo defiende en el Casino contra los rumores que circulan en el pueblo:

— No es un santo –añadía– pero no se puede creer nada de lo que se dice de doña Obdulia y él, ni lo de él y Visitación; y en cuanto a sus relaciones con los Páez, yo que soy amigo de corazón de don Manuel, y conozco a su hija desde que era así –media vara– protesto contra todas esas calumniosas especies.^{1,7,282}

Sin embargo, no son fortuitos los numerosos enemigos que tiene el Magistral en la ciudad. Ana, quien posee el don percibir el mal en cuanto

lo ve, quien puede ver al demonio, digámoslo así, en el aya Camila, en sus tías Ozores, en Petra, en algunas mujeres del pueblo, en la suciedad, la inmundicia, etc., también es defensora del Magistral. Es decir, también la engaña muy bien este Provisor de la Catedral, que es un sepulcro blanqueado. Fermín de Pas es la antípoda de lo que su nombre significa.

A la propia Anita, desde el suceso de la barca, la tratan como a un animal indomeñable: “— He escrito a tu papá —le advierte Camila— diciéndole lo que tú eres. En cuanto cumplas los once años, irás a un colegio de Recoletas.” [...] “Desde entonces —nos dice el narrador— la trataron como a un animal precoz”.

El proceso de animalización también alcanza a Ripamilán, que tenía el don de parecerse a un pájaro.

“Clarín hace un asombroso derroche de distensión cómica —apunta Francisco Rico— y paródica: la novela contiene buena dosis de parodia religiosa, de sátira social con un despliegue de humor (Avrett [1941], Gramberg [1958], F. Wyers Weber [1951]). Sus fuentes literarias se han remontado al cervantismo (Jackson [1969], Thompson [1976], y hunde sus raíces en la modernidad, en particular *Madame Bovary* (Laffite [1943], Clavería [1942], Sobejano [1981b]).”³⁹

Sin duda, estas apreciaciones generales que acabamos de citar se ajustan a nuestra novela, aunque más que con *Madame Bovary*, *La*

³⁹ F. Rico. op. cit., pág. 565.

Regenta guarda más relaciones y semejanzas con *La coquette de Plassans* (como lo sugiere Sobejano), pero no las que apunta Rico enseguida:

[*La Regenta*] representa una vivisección sobre el adulterio y una abierta censura contra la sexualidad reprimida, que se inspira en Flaubert y tiene analogías con Tolstoi (Agudiez [1970]). (Mucho ganaríamos en la lectura de su obra si la situáramos en el contexto del tema del adulterio, fundamental en la novelística del siglo XIX. Estos triángulos burgueses han sido bien estudiados en el contexto europeo por Tanner [1980], excelente libro que podría servir de base para analizar este tipo de novelística peninsular).⁴⁰

Por la poca extensión e importancia que le da el escritor en el texto al adulterio, por el desparpajo y la ironía con que lo trata, la novela no representa, insistimos, una vivisección sobre el adulterio, si lo que propone el crítico Agudiez es una vivisección naturalista. ¿A cargo de quién? ¿Del narrador, de los médicos Robustiano Somoza o Benítez, que tratan a Ana? ¿Por parte del Magistral? ¿Hay manera de hacer una vivisección fisiológica del adulterio? Quizá pudiéramos hablar más bien, a la manera del doctor Krovovski, otro personaje de *La Montaña Mágica*, desde la psicología, o aun hoy desde el psicoanálisis? Recordemos que Hans Castorp asiste en el sanatorio a una conferencia del doctor Krovovski, en la que éste explica que *la enfermedad procede de una actividad amorosa reprimida*, y defiende la “disección psíquica” como

⁴⁰ Ibidem

método de curación, ideas en parte coincidentes con las entonces en boga de Sigmund Freud.

El dato de que la madre de Ana hubiera sido una bailarina italiana, difundido por el aya Camila, fue sólo eso, una mentira, así que no hay “antecedentes” al respecto, no hay determinismo. Lo que sí hay, en cambio, es la experimentación naturalista, aunque, como señala Galdós en su prólogo a la segunda edición de la novela (1901), lo que hicieron en España con el Naturalismo fue restituirle lo que le habían quitado los franceses.

“En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca”, comenta Galdós.

Por otra parte, ¿podemos considerar que la novela represente una abierta censura contra la sexualidad reprimida, aun sin importar en quién se inspire? Esto depende de cada personaje. ¡Quién sabe qué tanta represión o autorrepresión sexual exista en realidad entre los personajes más sobresalientes de *Vetusta!*

Lo que observamos, más bien, es mucha distensión y aún perversión sexual (¡qué diría Freud!) a cargo de éstos. Algo que abunda en la novela es la promiscuidad sexual; por ejemplo, algunas de las alegres señoras de

la sociedad vetustense han sido amantes confesas de don Alvaro Mesía (Obdulia, la Marquesa), sin contar a algunas criadas (Teresiña, Petra). A propósito, éstas eran las que acostumbraba el señor Magistral, suministradas permanentemente por su señora madre, doña Paula. El narrador nos sugiere que cuando se casa Juana, la ex criada de doña Paula, que dormía a cuatro pasos del Magistral, con Froilán Zapico, su testaferro en el negocio de la Cruz Roja, hubo sorpresas (no era virgen).

No desaprovecha tampoco el escritor la rica vertiente ofrecida por Fernando de Rojas, pues nos parece encontrar aquí a Celestina, con sus Areúsas y Elicias, parodiadas y, desde luego, no falta la comedia española; así claramente tenemos al don Juan, ya decadente, caricaturesco, y tenemos una cantidad de triángulos eróticos de todo tipo, hasta simbólicos, donde un personaje no acaba de salir de uno para entrar en otro: doña Paula, la Regenta y Fermo; Mesía, Víctor Quintanar y Ana; Alvaro Mesía, Fermín de Pas y Ana Ozores; Petra, Ana y Víctor; Teresa, Fermín y doña Paula, etc., son triángulos que están en juego, en movimiento en la novela.

Doña Paula, cuyo antiguo negocio en el lugar de Tarsa parecía más un burdel que un restaurante para mineros, es una alcahueta, pues personalmente le provee a su hijo estos “bocados” para que éste no tenga que reprimirse sexualmente; por su parte Fermín, que se sabe guapo, opera como libertino cuando la ocasión se lo permite (con Petra en El Vivero de los Vegallana), aunque parece que no sabe seducir sino a las de esa clase.

Tampoco son reprimidos sexualmente Mesía, por supuesto, ni el Marquesito, aprendiz de éste, ni la mayoría de las señoras, cuyas conversaciones, juegos y encuentros fortuitos tienen casi siempre el carácter de escarceo sexual. La prohibición, la estética del ocultamiento, todos los concilios de los que habla Fermín de Pas, operan también como provocaciones. Bien sabemos que toda tentación es excitante.

Por otra parte, en el caso de Alvaro Mesía en su rol de don Juan seductor, habría que tener en cuenta que muchas veces esta obsesión se da por impotencia, agotamiento o incluso por desviación sexual, es decir, por un homosexualismo latente, como lo ha observado Paciencia Ontañón.⁴¹

Dentro del matrimonio, desde luego, no existe ninguna represión sexual. Ana está casada y tiene una situación económica holgada; es una burguesa y el narrador alude a ella como “la perfecta casada” (aludiendo al *Manual de la perfecta casada* de fray Luis de León), pero su marido no cumple los deberes conyugales.

Lo que ella no consigue, ciertamente, es encender la pasión amorosa, el erotismo, la sexualidad en su matrimonio, ni lo conseguirá nunca porque, pasadas muchas páginas, acabamos por convencernos de que el hombre que tiene por marido resulta impotente, causa de que ella no haya podido concebir un hijo, aunque esto no sea explícito en el texto,

⁴¹ Paciencia Ontañón, “La homosexualidad latente en *La Regenta*”, ponencia presentada en el congreso “Cultura y homosexualidad”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en mayo del 2003.

como también lo ha explicado claramente Paciencia Ontañón, en el ensayo citado.

A la Regenta no le falta voluntad en su matrimonio, creemos, pero –como ella misma dice– no es de hierro tampoco, así que el mayor culpable de ese adulterio es Víctor, quien con todo lo que leyó, quizá no leyó nunca la *Vida de Solón*, de Plutarco, donde informa Diógenes Laercio: “Jerónimo añade que Pitágoras descendió a los infiernos... y que vio los tormentos de quienes habían olvidado cumplir sus deberes conyugales”.⁴²

De lo poco que se nos deja saber del matrimonio Quintanar–Ozores durante los primeros seis años de casados, en que recorren varias capitales españolas (Granada, Valladolid, Zaragoza), es que en todos estos lugares Ana se sintió desgraciada y enferma.

Además, no sabemos por qué, pues también en Clarín hay cosas raras, Víctor Quintanar (como Anselmo, el curioso impertinente de Cervantes) parece nunca darse cuenta del acecho al que tienen sometida a su esposa los dos seductores, y aun lo propicia, en ocasiones de manera consciente. Claro, desde luego estamos ante una novela que, como los romances más antiguos y en la mejor tradición cervantina, también quiere divertir. Tampoco accede el ex regente al viaje que su mujer le propone para distanciarse de todo aquello que la agobia.

⁴² Citado por Foucault, *Historia de la sexualidad*, 2, pág. 135.

Si el Concilio de Trento⁴³ supuso una reorientación general de la Iglesia y definió con precisión sus dogmas esenciales, es, con mucho, la realidad histórica del momento, con la ascensión de la burguesía y los inicios de la revolución industrial, el establecimiento de estos dos bandos enemigos de que habla Marx (burguesía/pueblo), además del sentimiento de pérdida que los embarga, las circunstancias que transforman y conmocionan el estado de espíritu de los españoles, transición que nítidamente nos presenta el escritor.

Con respecto a lo que nos sugiere Agudiez, parece ser que ganamos poco y, por el contrario, perdemos mucho, si sólo situamos la obra en el contexto del tema del adulterio, tan popular en la narrativa del XIX. Y, sin embargo, no se trata tampoco de un triángulo solamente, de esos tan bien estudiados por Tanner. En todo caso, tendríamos que hablar de muchos triángulos, como los ya mencionados, o el triángulo Ana–Celedonio–Fermín, al final de la novela.

Octavio Paz dice que nunca hay menos de tres en una relación erótica, refiriéndose, por lo menos, a la presencia de los *íncubos* y los *súcubos*. Hay un precioso triángulo simbólico, formado por Ana, Mesía y “un Cristo vulgar –según Obdulia– colocado de una manera contraria a las *conveniencias*”, cuya realización ocurre dentro del cuarto de Ana, mientras ella prepara la confesión general:

⁴³ Los decretos del Concilio de Trento (1545-1563), confirmados por el papa Pío IV el 26 de enero de 1564, fijaron los modelos de fe y las prácticas de la Iglesia hasta mediados del siglo XX. Prohibieron, entre muchas cosas, los desnudos en la pintura religiosa.

Ana corrió con mucho cuidado las colgaduras granate, como si alguien pudiera verla desde el tocador. Dejó caer con negligencia su bata azul con encajes crema, y apareció blanca toda, como se la figuraba don Saturno poco antes de dormirse, pero mucho más hermosa que Bermúdez podía representársela. Después de abandonar todas las prendas que no habían de acompañarla en el lecho, quedó sobre la piel de tigre, hundiendo los pies desnudos, pequeños y rollizos en la espesura de las manchas pardas. Un brazo desnudo se apoyaba en la cabeza algo inclinada, y el otro pendía a lo largo del cuerpo, siguiendo la curva graciosa de la robusta cadera. Parecía una impúdica modelo olvidada de sí misma en una postura académica impuesta por el artista.^{I,3,165}

Dos páginas después, el narrador nos dice que, mientras preparaba su confesión Ana “había estado pensando, sin saber cómo, en don Alvaro Mesía, presidente del casino de Vetusta y jefe del partido liberal dinástico”.^{I,3,167}

Este artista que impone la postura a la impúdica modelo es Alas, inspirado por Bernini, quien tomó como modelo a la doctora mística para su prodigiosa escultura *Éxtasis de Santa Teresa* (1647), esculpida en mármol y sita en la capilla de Carnaro de la Iglesia de Santa Maria della Vittoria, de Roma, en la que Cupido le lanza de enfrente una flecha a la santa, una imagen que conoció bien Clarín.

La *Santa Teresa* de Bernini está recostada en un lecho, relajada y sensual, con las piernas semiabiertas: está esperando un amante.

Ana se ha abandonado en una especie de éxtasis, sola en su habitación, bajo un Crucifijo vulgar de marfil colgado sobre la cabecera, que “inclinándose hacia el lecho parecía mirar a través del tul del pabellón blanco”,^{1, 3, 164} sobre espléndidas y limpias sábanas de satén, y piensa en Mesía...

Más allá de esta historia de adulterio, de seductores que rondan por el mundo como bestias de rapiña, de espíritus que declaran al amor un paraíso y al matrimonio un infierno, Alas nos sumerge en el profundo laberinto del poder del mal y nos presenta un ser capaz de enfrentarlo, en medio de un mar de dudas, aunque en el último momento le hayan salido mal las cosas.

Como todo héroe, con o sin mucho éxito, eso no importa, Ana Ozores logra salir del laberinto, y continuar con la vida.

Antes que naturalista, de haberlo sido, antes que positivista, Leopoldo Alas, hemos dicho, fue un espiritualista y un moralista, como nos lo presenta Gonzalo Sobejano:

La personalidad de Leopoldo Alas como escritor es la de un moralista en doble sentido: observador penetrante de la vida social, y defensor de un ideal de justicia y verdad, cuya falta de efectividad en el mundo le lleva a la irritación y a la melancolía. Romántico en el fondo de su sensibilidad, hallaba insatisfactoria la realidad que le tocó vivir; realista en la dirección de su inteligencia, consideraba extemporánea la continuación del romanticismo. Espíritu religioso, mente necesitada de nutrición filosófica, excelente educador, infatigable lector y espectador del desenvolvimiento

literario europeo desde su retiro provinciano, Clarín cumplió su vocación de moralista en la crítica, en el cuento y en la novela.⁴⁴

Por lo demás, como dice Rougemont, “para el que quiera juzgarnos por nuestras literaturas, el adulterio parecería una de las ocupaciones más destacables a que se entregan los occidentales. Se podría inventariar, en un abrir y cerrar de ojos, la lista de las novelas que no hacen ninguna alusión al adulterio”.⁴⁵

Alas, activista espiritual

Leopoldo Alas supo medir la temperatura espiritual de sus coetáneos. Además de considerar extemporánea la continuación del romanticismo en España, después de muchos años en que no se hablaba de éste en Europa, a él le parece una barbaridad, y su cáustica palabra literaria intenta demoler este anacronismo.

No adolece Clarín de pasión por lo que hace; la suya es una pasión crítica, entendida a la manera del mexicano Octavio Paz: “amor inmoderado, pasional por la crítica y sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega”.⁴⁶

⁴⁴ Sobejano, p. 9

⁴⁵ Rougemont, *Op cit*, p. 17.

⁴⁶ Octavio Paz, citado por Hugo Verani en el prólogo de *Pasión crítica*.

Esta conciencia crítica convierte a Alas en un moderno en todo el esplendor de la palabra, mucho antes de muchos escritores e intelectuales considerados hoy por nosotros como plenamente modernos. Dice Paz respecto del espíritu crítico:

El espíritu crítico es la gran conquista de la edad moderna. Nuestra civilización se ha fundado precisamente sobre la noción de crítica: nada hay sagrado o intocable para el pensamiento excepto la libertad de pensar. Un pensamiento que renuncia a la crítica, especialmente a la crítica de sí mismo, no es pensamiento. Sin crítica, es decir, sin rigor y sin experimentación, no hay ciencia; sin ella tampoco hay arte ni literatura. Inclusive diría que sin ella no hay sociedad sana. En nuestro tiempo creación y crítica son una y la misma cosa. [...] El escritor no es el servidor de la Iglesia, el Estado, la patria, el pueblo o la moral social: es el servidor del lenguaje. Pero lo sirve realmente sólo cuando lo pone en entredicho: la literatura moderna es ante todo y sobre todo crítica del lenguaje.⁴⁷

La primera novela de Alas constituye una demostración de que crítica y creación son una y la misma cosa. A pesar de todo lo que le ocurrió a él en vida y aun después de muerto a su familia, Clarín tuvo suerte: no tuvo que lustrarle los zapatos a nadie. Como todo gran escritor, sin duda fue un gran servidor del lenguaje, asunto que no está hoy en discusión.

⁴⁷ Ibid, pág. 7.

Volviendo a Kierkegaard, ya que hemos dicho que la nuestra es una novela sobre el matrimonio también (debido a que no hay adulterio sino por parte de una casada), en su *Estética del matrimonio* el sueco dice que “es triste ver a un hombre decepcionado de todo lo que ofrece de sustancial la vida, pero mucho más cruel es ver ese extravío en una mujer”.⁴⁸

Ana nace en desgracia. Su madre –cuyo nombre se nos escatima–no sobrevive a su nacimiento, y su padre se aleja cuando ella es muy niña porque tiene que partir al exilio. Se casa porque le ponen enfrente a Víctor Quintanar, pero pierde también a su marido, quien se bate en duelo contra Mesía, su amante.

El drama de Ana, que raya en la tragedia, de haberla, está contado a través de las distintas situaciones a que se enfrentan los personajes, y Ana es, básicamente, una mujer apasionada y, en el fondo, optimista, que habla de su propia pasión como pocas mujeres lo han hecho en el vasto territorio de la novela española.

No obstante estos antecedentes, pensamos que todo habría estado bien (y no tendríamos novela) si Anita hubiera hecho un “buen matrimonio”, pero el suyo careció de erotismo: tuvo un “desatinado principio”.

⁴⁸ Kierkegaard, S., *Estética del matrimonio*, Ed. La Pléyade, BsAs, 1972

“En verdad –apunta Kierkegaard– el matrimonio no está naturalmente desprovisto del elemento religioso, pero comporta a la vez el elemento erótico”. Y agrega:

Cuando, por ejemplo Isaac pregunta con toda confianza y humildad a Dios cuál es la mujer que debe elegir; cuando poniendo su esperanza en Dios, envía a un servidor a buscarla, en vez de él, porque su destino está seguro en manos de Dios, esa conducta es, ciertamente muy bella, pero aquí no se otorga al elemento erótico lo que es debido. Recordemos también que el Dios de los judas, a pesar de toda su abstracción, estaba en todas las circunstancias de la vida muy cerca de su pueblo, y sobre todo de sus elegidos, y que, si bien era espíritu, su espiritualidad no fue tal que no se preocupara por las cosas terrestres. Isaac podía, pues, hasta cierto modo, esperar con certeza que Dios le elegiría una mujer joven, bella, honrada entre el pueblo y amable en todo sentido; sin embargo, aquí falta lo erótico, aun admitiendo que Isaac amase a esa novia elegida por Dios con toda la pasión de la juventud. Faltó la libertad, en todo caso.⁴⁹

España, monárquica y católica

En España ha tenido un peso fortísimo la religión Católica. Durante el imperio, pero también antes y después del imperio español, España siempre fue “más papista que el papa”. A pesar de que Occidente es

⁴⁹ Ibid, pág. 51

resultado de varias tradiciones además del cristianismo (la judía, la griega, la germánica y la árabe), en España lo morisco se ha vinculado siempre con el mal, probablemente antes de Santiago.

En *El licenciado Vidriera* es una hechicera mora, no una española, quien pone las artes del mal: la fruta, el membrillo, que convierte a Ruelas o Ruedas en un hombre de cristal, proviene de una mora.

A propósito del membrillo, que desde luego no aparece en *La Regenta*, también otra Ana, la futura madre de María, comió membrillo de Corfú (mejor que los demás) durante siete años con la esperanza de despertar sus entrañas.

La bíblica Ana señala: “Se dice que nuestra madre Eva dio a Adán un membrillo y así le obligó a amarla como ella quería ser amada”.⁵⁰ Y le explica a Judith, su sirvienta:

Una vez, cuando la luna llena brillaba en el Edén, nuestra madre la segunda Eva cogió una ramita de mirto y dijo: “Es un árbol ideal para hacer una glorieta de amor”, porque ansiaba los besos de Adán. Arrancó una hoja de palmera e hizo de ella un abanico diciendo: “Con esto avivaré el fuego”, porque en ese momento Adán sólo la amaba como una hermana. Ocultó ese abanico. También tomó una rama en que aún no habían brotado las hojas y dijo: “Éste es el cetro. Se lo daré a Adán y le diré ‘Gobiérname, si quieres, con este nudoso cetro’”. Y finalmente cogió varas de sauce, del que tiene corteza y hojas como lanzas, y dijo: “Estas ramas servirán para una cuna”. Porque la luna nueva le parecía una cuna y ansiaba un niño.⁵¹

⁵⁰ Citado por Robert Graves en *Rey Jesús*, Barcelona, Edhasa, 1996, pág. 35

⁵¹ *Ibid*, pág. 34.

Ana Ozores también ansiaba un niño, como Ana, la esposa de Joaquín, un hombre viejo pero noble. La futura madre de María lo intentó por todos los medios, incluso casi sucumbió al adulterio, al aceptar asistir –a sugerencia de Judith– a la Fiesta de los Tabernáculos en Jerusalén, la fiesta del amor.

En medio de aquella celebración, Ana encuentra un sacerdote que le da a beber vino, la sume en una especie de éxtasis y pone en sus labios una semilla de loto. Para la Ana bíblica todo aquello del sacerdote, de la música, las antorchas, el vino y la semilla de loto puesta en sus labios fue un sueño y fue un milagro. Para Ana Ozores, que buscó el amor, buscó un hijo y quiso no ser el escarnio de las mujeres de Vetusta, todo fue real, incluso la muerte de su esposo. La de Ozores quiere despertar, no de un sueño, sino de una pesadilla.

La estrecha relación entre religiosidad y erotismo parece existir desde siempre, como observa Kierkegaard: “Vemos a veces en el cristianismo una mezcla vaga, aunque seductora por esa imprecisión y esa ambigüedad mismas, de lo erótico y lo religioso [...] La hallamos sobre todo en el catolicismo, y entre nosotros, en el estado más puro, entre el pueblo”.⁵²

⁵² Kierkegaard, op. cit. pág. 52.

En España, en las procesiones de Semana Santa la gente todavía grita “¡guapa!” a las vírgenes que llevan en andas. Del mismo modo, nadie ha dejado de percibir esta mezcla de religiosidad y erotismo en la poesía mística española, una manera de explicarnos por qué Ana Ozores se identifica tan plenamente con Teresa de Avila. La santa es una mística, y Ana quisiera alcanzar esos éxtasis místicos, sin necesidad de marido ni de confesor ni de amante: sin necesidad de nadie.

Como Isaac, y aunque ella puede elegir, Ana permite la acción de un intermediario para aceptar un marido. Ese intermediario es Tomás Crespo, *Frígilis*.

A don Tomás le llamaban Frígilis, porque si se le refería un desliz de los que suelen castigar los pueblos con hipócritas aspavientos de moralidad asustadiza, él se encogía de hombros, no por indiferencia sino por filosofía, y exclamaba, sonriendo:

– ¿Qué quieren ustedes? Somos frígilis, como decía el otro.

Frígilis quería decir frágiles. Tal era la divisa de don Tomás: la fragilidad humana.^{1,5,239}

II. Las tentaciones

El mal nos alcanza más pronto que la muerte

SÓCRATES

La vida de Ana Ozores no se presenta como un destino que se tiene que vivir, a la manera de algunos personajes de las novelas naturalistas, por ejemplo Naná, de Zola, o incluso Fortunata, de Galdós, y “éste es uno de los rasgos más relevantes de la modernidad del relato” de Clarín, como apunta María del Carmen Boves Naves.⁵³

A diferencia de las otras mujeres que nos presenta el escritor, la vida de Ana avanza entre tentaciones, problemas, sufrimientos, que se van superando, o se van eliminando como posibilidades, o terminan por ser asumidos como realidades, porque ella los enfrenta.

En un episodio del *Zarathustra*, Nietzsche cuenta como éste vio a un joven pastor retorciéndose, ahogándose, por la acción de una serpiente que colgaba de su boca y que se le aferraba a la garganta. Lo que hizo entonces el pastor debe ser entendido como un modelo de actuación frente a todas las serpientes negras que nos ahogan cotidianamente: no cerrar los ojos, no intentar escabullirse, sino enfrentarlas: morderlas y

⁵³ María del Carmen Boves Naves, *Teoría general de la novela*, pág. 162.

arrancarles la cabeza. Después, quizá podamos reír, como el pastor, con la risa del superhombre.

En el presente capítulo de nuestro trabajo de investigación, nos interesa elucidar en qué consiste el poder del mal en medio de esta sociedad de Vetusta, y cómo opera para que ocurra realmente el adulterio, el cual constituye la culminación del relato, desde luego, pero no el tema esencial de la novela. Por un lado el Magistral, con su enorme poder y todo lo que representa; por otro, el seductor Mesía, el apuesto político de provincias, presidente del Partido Liberal Dinástico, y Ana, en medio de ellos dos, en un tenebroso laberinto de soledad, digámoslo así.

Antes de consumar el adulterio, como veremos, Ana tiene dos héroes que admira: San Agustín y Santa Teresa de Avila; los reconoce como tales porque éstos han sabido vencer las diversas tentaciones, sobre todo, las tentaciones de la carne: el Padre de la Iglesia, después de ser un libertino en Milán, y la santa Doctora, en el momento en que las tentaciones se le presentaron. Pero en el texto, el adulterio se presenta como algo contingente, no como inevitable o necesario, pues a los dos seductores que la codician abiertamente parece verlos como una especie de tentación que ella es capaz de librar. Sin embargo, eso que empieza como un juego de la imaginación acaba mal, ya que además la Regenta misma, por su belleza increíble y por su condición de virtuosa inquebrantable, representa una perturbadora tentación para muchos hombres de Vetusta.

Anita parece nunca haber sido consciente de su hálito sexual arrollador; hasta el último instante del discurso parece ignorar su

irreparable destino de hembra perturbadora. Desde sus primeros años al cuidado del aya Camila, cuyo amante, Iriarte, se enardecía de deseos por la niña, hasta el beso lascivo de Celedonio en la última parrafada, beso que la despierta de su desmayo momentáneo, su presencia causó siempre trastornos de amor entre los hombres. Desde el primero y más poderoso, el Magistral, hasta el último y más feo de los habitantes de la ciudad, Celedonio, sucumben al estado de íntima calamidad que ocasiona su cercanía.

Las tentaciones, pues, no sólo se le presentan a Ana sino que todos en Vetusta son proclives a ellas. Con espléndida ironía, Clarín nos muestra que las virtudes, la castidad, la fortuna, etc., son delicadas y mutables en sumo grado: un día el Magistral es el prohombre de toda Vetusta y al día siguiente se le acusa de la muerte de una de sus hijas de penitencia en el insalubre convento de las Salesas.

Una de las manifestaciones más corrientes del mal son las tentaciones de la carne, las del sexo. La Historia Sagrada comienza con una de éstas: el ángel caído Satanael, una vez desterrado del Paraíso por soberbio, toma la forma de un gusano y le pide a la serpiente que lo trague para, a través suyo, tentar a Eva. Pero no hace falta recurrir al Diablo para entender el mal. Intentar comprender el mal a la luz de la libertad supone considerar el problema desde el principio como algo “humano, demasiado humano”.

El mal pertenece al drama de la libertad humana: es el precio de la libertad. Más que algún concepto, el mal es el nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede

realizar. Por ello, la libertad como esclavitud crea a los ángeles caídos. Desde el punto de vista teológico, “El libre albedrío es, más precisamente, la facultad que como consecuencia de la libertad, aquel [el ser voluntario y razonable] tiene de elegir entre tal o cual acción”.⁵⁴ Adán y Eva tuvieron esa libertad, ya que Dios había dicho: “...yo pongo ante ti la vida y la muerte, la bendición y la maldición: elige, pues, la vida”.⁵⁵ Elegir la maldición significa quedar prisionero del mal. En un episodio del *Evangelio según los egipcios*,⁵⁶ de Clemente de Alejandría (Stromata, III), Shelom preguntó al Señor:

“¿Durante cuánto tiempo prevalecerá la muerte”? Él respondió: “Mientras vosotras tengáis hijos”... Y cuando ella preguntó: “Entonces, ¿he hecho bien no pariendo hijos?” Él dijo: “Comed de todas las plantas menos de las que son amargas”. Y cuando ella preguntó en qué momento serían conocidas las cosas sobre las cuales le había interrogado, Él dijo: “Cuando vosotras las mujeres hayáis pisoteado la ropa de la vergüenza y cuando los dos sean uno, y cuando el varón con la hembra no sean varón ni hembra...” Y dijo el Salvador en el mismo Evangelio: “He venido a destruir las obras de la Hembra”.

Según Graves, cuando Jesús le anunció este propósito a María la Peluquera, en la caverna de Machpelah, esta hechicera adoradora de Lilith, la primera Eva, convocó todos los demonios en contra de este

⁵⁴ L. Boyeur, *Diccionario de teología*, p. 400, citado por Alfredo Rosas en “*El sensual mordisco del demonio*”. *La presencia del mal en la obra de Gilberto Owen* (tesis de doctorado), FFyL, 2001, pág. 16.

⁵⁵ *Deuteronomio*, 30, 19.

hombre, pero al ver que sus poderes languidecían, se convenció de que estaba frente al nuevo Adán. Él le explicó entonces a la pitonisa:

— ¿Qué tengo yo que ver con el viejo Adán que habla en voz baja desde el polvo? Ha llegado un nuevo Adán, en nombre del Altísimo, para poner un fin, para atar a la Hembra con sus largos cabellos y engrillar al adversario de Dios con cadenas de adamante. En el viejo Adán todos mueren; en el nuevo, todos vivirán.⁵⁷

En la España de la Inquisición la figura del Diablo era popular en el lenguaje y en la literatura (quien cree en Dios cree en el Diablo). La novela *El Diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara (1641) contó con variados lectores, pues este diablo que vuela sobre la ciudad de Madrid y levanta los techos de las casas para ver qué ocurre dentro resulta muy divertido; “El diablo en Semana Santa”, que varios críticos señalan como el germen de *La Regenta* (Sobejano), es un cuento de Clarín en el que esta figura toma tintes picarescos.

Esta cierta familiaridad con el Diablo, que se da con el tiempo, nos revela quizá que el mal también se había hecho familiar entre esta sociedad, no que hubiera desaparecido.

No obstante, el ejemplo de San Agustín, cuyas *Confesiones* leyó con pasión Ana Ozores en su adolescencia, muestra que en este asunto del mal no se trata solamente de vinculación moral, sino de la pregunta relativa a cómo puede el hombre permanecer fiel a la exigencia de

⁵⁶ Citado por R. Graves, op. cit.

⁵⁷ *ibidem*, pág. 286.

trascendencia. Si es cierto que existe mal en el mundo, también es verdad que podemos elegirlo o no; aunque éste sea aparentemente irresistible, no es, por supuesto, invencible.

Leopoldo Alas conocía bien los postulados naturalistas de Zola, que comentó en España, pero fue lector de Schopenhauer, más bien alejado de esta escuela francesa, ya que afirma que el fundamento último del carácter individual está más allá de la investigación, del análisis; se halla, dice el alemán, en el cuerpo del individuo tal y como es al nacer. De ahí que las circunstancias del entorno en que vive el individuo no *determinen* el carácter. Sólo constituyen apoyos y obstáculos para su realización temporal, como hacen la tierra y la lluvia con el crecimiento de las semillas.

“Las experiencias e iluminaciones de la niñez y primera juventud – escribe el filósofo en un pasaje que en muchos sentidos anticipa lo que después se ha confirmado clínicamente– en los años posteriores de la vida se convierten en los tipos, normas y modelos del conocimiento y la experiencia o, por así decirlo, las categorías de acuerdo con las cuales se clasifican todas las cosas –aunque no siempre conscientemente. Y así ocurre que en nuestros años de niñez, se pone el fundamento de nuestra posterior concepción del mundo y, con él, de su superficialidad o profundidad: más adelante se desarrollará y completará, pero no cambiará esencialmente”.⁵⁸

Más ampliamente que su adscripción al realismo o naturalismo, *La Regenta* pertenece a la gran tradición literaria de Occidente. Sin duda,

⁵⁸ Schopenhauer: *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*, citado por Campbell, op. cit.

Leopoldo Alas constata en su magistral novela una amplia familiaridad con esta literatura, además de un vasto conocimiento de la técnica de novelar. Así, encontramos en Ana Ozores los rasgos del héroe trágico, que en esta tradición es una persona capaz de ser un agente y no meramente una víctima de la violencia, aunque la tragedia es principalmente una forma en la que un agente real o potencial de la violencia se convierte en víctima de ella.

En el esquema ético del *Infierno*, de Dante, señala Northrop Frye en *La escritura profana*, existen dos formas de pecado, *forza* y *froda*, la violencia y el fraude, y cada pecado se comete bajo uno u otro de estos dos aspectos. Éticamente, señala el canadiense, la *froda* se encuentra por debajo de la *forza* porque su empleo del disfraz y del ocultamiento la hace más difícil de ser reconocida como vicio. De aquí que sea mayor su atracción imaginativa. La *forza* y la *froda* organizan también la parte demoníaca del *Paraíso perdido*, de Milton. Por ello, tampoco resulta sorprendente que la literatura comience con la celebración de estos dos extraordinarios poderes, de la *forza*, en la *Iliada*, la historia de la cólera (menis) de Aquiles, de la *froda*, en la *Odisea*, la historia de las mañas (dolos) de Ulises. Al ser la *forza* una violencia abierta, la tragedia rara vez oculta algo esencial al público o al lector, y cuando nos preguntamos qué precipita en la desgracia al héroe trágico, descubrimos que es, a menudo, un defecto en relación con el fraude, afirma Frye.

Más allá de psicologismos comunes con que algunos críticos quieren presentar a Ana como una persona carente de voluntad alguna, observamos que la Regenta, como agente o víctima, es alcanzada por la

desgracia porque la *forza* y la *froda* organizan también la presencia del mal en la novela de Clarín.

En *Anatomía de la crítica*, Frye anota que el *pathos* presenta a su héroe aislado por una flaqueza que despierta nuestra simpatía porque se encuentra en nuestro propio nivel de experiencia. “Hablo de un hombre, pero la figura principal del *pathos* es a menudo una mujer o un niño. Notamos que allí donde la tragedia puede entregarse a la matanza de todo un elenco, el *pathos* se concentra, por lo general, en un solo personaje, debido, en parte, a que la sociedad del mimético bajo se encuentra más individualizada”.⁵⁹

Aunque las cosas no se le den, y por ello mismo, como señalamos al principio, *Alas* nos presenta a una heroína muy cercana a nuestra propia experiencia existencial, muy distante, en ese sentido, de Emma Bovary, Ana Karenina o Effi Briest, por ejemplo.

Lo que concede a un novelista dignidad moral no es la historia que narra sino una sabiduría y una clarividencia que apuntan al mundo que está fuera de la literatura, y que él se las arregla para captar dentro de ella. Esta altura moral es la que distingue a Clarín de los demás novelistas españoles del siglo XIX, a excepción, sin duda, de Galdós, con quien *Alas* comparte este rasgo.

Cuando Galdós publica *La Desheredada*, es Clarín el único crítico en comentarla en la prensa: “Escandalícense, porque es bien que se escandalicen ahora los críticos meticulosos [...] ¡Galdós se ha echado en la corriente; ha publicado un programa de literatura incendiaria, su

⁵⁹ N. Frye, *Anatomía crítica*, Caracas, Monteavila, 1992.

programa naturalista: ha escrito en quinientas siete páginas la historia de una prostituta! Excomulguémosle, porque es bien que le excomulguemos. Digo más, y digo con Santo Tomás: *Juste occidi*. ¡Que muera!”

Si, como afirma Eliot, en la crítica de otros el crítico revela su propia estética, en este comentario de Clarín podemos apreciar la ironía que despliega sobre los críticos que lo mismo quisieron haber dicho de *La Regenta*.

Fragilidad o Labilidad

La fragilidad o labilidad es esa debilidad constitucional que hace que el mal sea posible. Esta idea de que el hombre es constitucionalmente frágil, de que puede caer, señala una característica del ser humano, presente a lo largo de toda la obra narrativa de Clarín, y particularmente de la novela que nos ocupa. Es en Ana Ozores, desde luego, en quien vemos más nítidamente la complejidad de esta fragilidad humana, pues entre todos en *Vetusta* es Ana la que, a la manera de los caballeros de la Mesa Redonda que partieron en sus corceles para buscar el Santo Grial, ella decide su camino y se interna en el bosque por donde lo ve más espeso.

Pero mientras aquellos héroes podían internarse voluntariamente en lo desconocido, a la Regenta, le guste o no, la senda intransitada es la única que se le ofrece. Por ello la novela nunca podría llamarse “Los chismes de *Vetusta*”, como sugirió en su momento algún crítico ovetense, pues lo que vemos es a una mujer que crece hasta el final: la búsqueda de Ana es única e individual y tiene una impronta espiritual.

Es don Tomás Crespo, personaje esencial de esta historia, quien nos da una de las claves de la novela; él se mueve entre la sociedad de Vetusta bajo el amparo de un principio moral que lo identifica: la fragilidad humana.

A don Tomás lo llamaban *Frígilis*, porque “si se le refería un desliz de los que suelen castigar los pueblos con hipócritas aspavientos de moralidad asustadiza, él se encogía de hombros, no por indiferencia, sino por filosofía, y exclamaba sonriendo: “– ¿Qué quieren ustedes? Somos frígilis, como decía el otro. Frígilis quería decir frágiles. Tal era la divisa de don Tomás: la fragilidad humana”.^{1, 5, 239}

Enseguida nos dice el narrador: “Ocho años más adelante brillaba en su esplendor su noble manía de perdonarlo todo”. En efecto, es Frígilis el único hombre en ese pueblo capaz de entender la fragilidad, no sólo de Anita, sino toda la fragilidad vetustense.

La caída de Lucifer y el destierro de Adán y Eva del Paraíso dieron lugar a que el hombre se convirtiera en esclavo de sus pasiones. Como lo dice Baltasar Gracián: “deste principio se originan todas las demás monstruosidades. Todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital”.⁶⁰

Por otro lado, para tratar de explicar esta inclinación humana hacia el mal, está la mitología, de la que Ana sabía mucha, con velos y sin ellos; así, tenemos a Pandora. Inicialmente Zeus no estaba en buenas con los hombres, pues Prometeo se había puesto de parte de ellos. Zeus hizo que el herrero Vulcano formara una mujer hermosa con barro, Pandora, y la

⁶⁰ Baltasar Gracián, *El Criticón*, p. 146

puso entre los hombres. Ella fue quien abrió la caja en la que Prometeo, precavidamente había encerrado todos los males.

En medio de una gran nube escapó todo cuanto desde entonces tortura a los hombres: edad, enfermedades, dolores de nacimiento, locura, vicios y pasiones. Sin embargo, el prudente Prometeo también había escondido en la caja a la engañosa esperanza. Así, los atormentados hombres desistieron de poner fin a su sufrimiento con una muerte voluntaria.

Según otra versión, los hombres se acurrucaban pasivamente en la penumbra de sus cuevas, ya que conocían la hora de su muerte. Entonces Prometeo les concedió el olvido. Desde ese momento supieron que habían de morir pero desconocían cuándo. Y se encendió en ellos el afán del trabajo, al que Prometeo dio nuevo aliento con el don del fuego.

Aunque San Agustín no fue el inventor del concepto de pecado original, pues antes lo habían expuesto San Ambrosio, el obispo de Milán que fue su mentor, y otros padres de la Iglesia, sí es el africano quien institucionaliza, digámoslo así, la doctrina del mal en la Edad Media.

Sin embargo, mucho antes de que escribiera Clarín su novela, por supuesto, los hombres habían empezado a darse cuenta que el mundo no era una serie de esferas cristalinas en rotación, con la tierra en su precioso centro, y de que el hombre no habitaba en ella como el principal objeto de atención de la Luna, el Sol, los planetas, los astros fijos y, más allá, un rey de reyes sobre un trono de piedras preciosas engastadas en oro, rodeado por nueve coros de arrobados serafines,

querubines, tronos, dominios, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles.

También se habían convencido de que tampoco hay próximo al corazón de la tierra un foso lleno de almas ardiendo, gritando, torturadas por diablos que son ángeles caídos. No hubo nunca un jardín del Edén, donde la primera pareja humana comiera de la fruta prohibida, seducida por una serpiente que hablaba, y así se introdujera la muerte en el mundo.

Pompeyo Guimarán y Carlos Ozores, entre otros en *Vetusta*, son de esta clase de hombres, entre cuyos antecesores están Néstor, Arriano y otros.

Pero parece ser que casi ninguna sociedad tolera a los incrédulos e impíos. Spinoza escribió:

¿Qué mayor desgracia puede concebirse para un Estado que hombres honorables sean enviados al exilio como criminales porque mantienen distintas opiniones que no pueden ocultar? ¿Qué puede ser más perjudicial, afirmo, que hombres que no han cometido crimen o maldad alguna sean tratados como enemigos y ejecutados simplemente porque son instruidos, y que el cadalso, terror de los malhechores, se convierta en el escenario donde los mejores ejemplos de tolerancia y virtud, sean exhibidos al pueblo con todos los atributos de la ignominia que la autoridad sea capaz de maquinar?⁶¹

⁶¹ Spinoza, citado por J. Campbell, op cit., pág. 49

La Regenta en Vetusta es convertida en escarnio de todos y todas porque, como Giordano Bruno, ejecutado en la hoguera en 1600, como Sócrates muchos siglos antes, es capaz de echarse a la corriente, de enfrentar ante los demás su propia idea del mundo y de la vida, sea cual sea, su legítimo derecho. Como el propio Clarín, que con su novela desafía a todos los demonios vetustenses, a la abyección y a la ignominia que carcomen a esa sociedad, como años antes los gusanos de los decadentistas románticos devoraban a los moribundos o a los cadáveres cantados por Baudelaire.

Entre otras cosas, Alas quiere con su novela clausurar de una vez aquel romanticismo del que todavía adolecen los españoles a esas alturas del siglo.

Partiendo del sentido de la desobediencia de Adán y Eva, nuestra hipótesis aquí es que quien fractura el orden establecido es quien sabe, quien puede, quien posee conocimiento, y la primera tentación es la del conocimiento.

Satanael, que era un arcángel (pierde el sufijo “el” que caracteriza a los que “participan de Dios”, como Miguel, Rafael, Uriel, Gabriel, etc.), quiere igualarse con Dios, pero Él no se lo permite. Entonces se rebela; se convierte en gusano, hace que la serpiente se lo trague y de ese modo seduce a Eva en el Paraíso, a quien quiere perder porque también ella sabe algo que Dios sabe.

Ana Ozores busca el conocimiento, quiere saber, y en esa búsqueda encuentra las *Confesiones de San Agustín*, por la época en que su padre decide regresar a vivir en Loreto, todo el año.

“Un día de sol, en mayo, Ana que se preparaba a una vida nueva, por dentro, cantaba alegre limpiando los estantes de la biblioteca en la quinta. Colocaba en los cajones los libros, después de sacudirles el polvo, por el orden señalado en el catálogo escrito por don Carlos”. Ocurre así el *tolle lege*, que también a San Agustín le cambió la vida. Ella “Vio un tomo en francés, forrado de cartulina amarilla; creyó que era una de aquellas novelas que su padre le prohibía leer y ya iba a dejar el libro cuando leyó en el lomo: *Confesiones de San Agustín*”.

Para la adolescente Ana significa una revelación el encuentro con el santo africano, de quien muy poco sabía, aunque por lo menos sabía que “había sido un pagano libertino, a quien habían convertido voces del cielo por influencia de las lágrimas de su madre Santa Mónica. No sabía más”.^{1,4,202}

Ciertamente, San Ambrosio, consolando a Santa Mónica, atribulada por la falta de fe y la vida descarriada de su hijo, le decía: “Dios no puede permitir que se pierda un hijo de tantas lágrimas”.

No todos, claro, tienen la suerte de haber tenido una madre santa, como la de San Agustín, que intercedan por sus hijos para salvarlos, aunque la madre que nunca tuvo Ana haya sido, a su manera, un poco santa, por la forma en que muere al dar a luz, y quizá por haber querido al loco de Carlos Ozores como su marido.

Sin duda, Anita encontró en las *Confesiones*, ya que se leyó todo el libro, salvo algunos capítulos finales que dejó porque no entendió, todos los géneros de tentaciones postulados por San Agustín, y debió conmoverla particularmente, ya que se trata de sus confesiones, el estado

en que se encontraba el propio Agustín en relación con todas estas tentaciones.

Así que la Regenta conoció ya en su adolescencia –a través de la lectura– cuáles eran las tentaciones libidinosas, cuáles las de la soberbia (del tercer género) y cuáles las más comunes de la gula, de los olores y las fragancias.

De la misma lectura supo de las tentaciones en orden a los deleites tocantes al oído, así como a los deleites de la vista, y el “segundo género de tentación”, que es la curiosidad. Para el Padre de la Iglesia, la de este segundo género resulta la más peligrosa:

A todas éstas –apunta Agustín en el capítulo 35 de sus *Confesiones*– es preciso añadir otra especie de tentación, que es mucho más peligrosa. Además de aquella concupiscencia de la carne, que tiene por objeto el regalo de los sentidos y deleites, sirviendo y obedeciendo a la cual perecen los que se alejan de Vos, hay en el alma otra especie de concupiscencia vana y curiosa, disfrazada con el nombre de conocimiento y ciencia, que vale y se sirve de los mismos sentidos corporales, no para que ellos perciban sus respectivos deleites, sino para que por medio de ellos consiga satisfacer su curiosidad, y la pasión de saber siempre más y más.⁶²

Quizá sin conocer al santo africano, lo mismo pensaban las señoritas Ozores –y toda Vetusta– respecto de la curiosidad de la joven Ana por la *literatura*, o por el conocimiento. Como esta concupiscencia del alma pertenece al apetito de conocer y saber, agrega San Agustín, y los ojos

⁶² *Confesiones de San Agustín*, Madrid, Espasa–Calpe (Colección Austral, 1199).

son los principales en el conocimiento de las cosas sensibles, en la Sagrada Escritura se llama *concupiscencia de los ojos*. A diferencia de los deleites de la vista propiamente dichos, usa aquí el santo la palabra ver o mirar en el sentido de conocer, para explicar también la acción de los demás sentidos.

Pero mucho antes de encontrar las *Confesiones de San Agustín*, muy niña, Anita vio y experimentó de cerca la lascivia, la concupiscencia de la carne, en su casa, pues el aya doña Camila, con quien deja su padre a la niña cuando tiene que emigrar, además de ser una española ilustrada, educada en Inglaterra, es una mujer lujuriosa, cuyo amante, un amigo de Carlos Ozores, se permite acariciar de manera obscena a la niña.

Esta aya era, “en fin –nos dice el narrador–, una hipocritona de las que saben que a los hombres no les gustan las mujeres beatas, pero tampoco descreídas, sino, así un término medio, que los hombres mismos no saben cómo ha de ser”. Se trata, no cabe duda, de una mujer astuta, arribista (en realidad lo que le interesa es casarse con don Carlos), que engaña muy bien a todos, salvo a la niña. “La hipocresía de doña Camila llegaba hasta el punto de tenerla en el temperamento, pues siendo su aspecto el de una estatua anafrodita, el de un ser sin sexo, su pasión principal era la lujuria, satisfecha a la inglesa: una lujuria que pudiera llamarse metodista si no fuera una profanación”.^{13,188}

Este personaje siniestro incorporado por Clarín representa, pues, el primer género de tentación, la concupiscencia de la carne. Nada nos cuesta imaginar que cuando Anita leía sobre aquellos géneros de tentación expuestos por el filósofo Agustín (ya que el progresista Carlos

Ozores lo incluyó en su biblioteca como tal), naturalmente llegara a su memoria la figura de esta mujer que tuvo el encargo de educarla.

La mancha

A diferencia del protestantismo, el simbolismo propio de la religión cristiana es de una riqueza enorme y fascinante. Como lo ha escrito Jung [hablando como protestante]: “Estoy convencido de que el creciente empobrecimiento de símbolos tiene un significado. Es un proceso que posee su coherencia interna. Todo aquello sobre lo que no hemos reflexionado y que, por lo tanto, ha sido privado de una relación significativa con nuestra conciencia en desarrollo, se ha perdido”.

Entre otros, este simbolismo primitivo de la mancha, muy presente en la tradición cristiana aunque anterior a ésta, ha funcionado como una vertiente capaz de generar multiplicidad de significaciones, de mitos y, nuevamente, de símbolos, a través del lenguaje o la tradición.

Sobre la riqueza de símbolos del cristianismo, pues, reflexiona Leopoldo Alas, como lo hacen en la novela *Carlos Ozores*, *Frígilis* o *Ana Ozores*.

La riqueza que busca Ana es una riqueza espiritual, pues como anota Jung: “Es peligroso admitir la pobreza espiritual, porque el hombre pobre tiene deseos y quien tiene deseos invoca alguna fatalidad sobre sí

mismo. Un proverbio suizo lo expresa drásticamente: ‘Detrás de cada hombre rico hay un diablo, y detrás de cada hombre pobre, dos’.⁶³

Por su parte, Ana no es pobre, sino de origen noble por su padre pero venida a menos por las locuras románticas de este hombre que ha empeñado su fortuna en sucesivas campañas para conspirar.

Ella es la heredera, por sus tías de Ozores, del caserón de la Encimada, una casa solariega con enormes jardines y huertas, como bosques, sólo equiparable en Vetusta a la de los Vegallana. Pero su madre era una costurera italiana.

Respecto del simbolismo de la mancha, Ricoeur señala lo siguiente: “estos son dos rasgos arcaicos (objetivo y subjetivo) de la impureza: un ‘algo’ que infecta, que contagia, y un terror que preside el desencadenamiento de la cólera vengadora de lo vedado. Dos rasgos – dice el francés– que no podemos comprender actualmente, sino como frases trasnochadas de la representación del mal”.⁶⁴

Lo sorprendente para nosotros es que esos dos rasgos (objetivo y subjetivo) jamás han sido eliminados ni desarraigados propiamente. Así, en la década de los setenta del XIX, época en que transcurre la vida de casada de Ana Ozores, como hoy, ciento veintitantos años después, las “prácticas” sociales relacionadas con la mancha ¡siguen vivas!

Para los vetustenses Ana Ozores es una mujer manchada desde su nacimiento. No por la mancha del pecado original, claro, pues de esa

⁶³ Citado por J. Campbell, op. cit., pág. 409.

⁶⁴ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, pág. 197.

manera todos nacemos manchados, sino por su madre, de quien dicen en el pueblo que era una bailarina italiana.

A esa mancha de origen, que no se disuelve con los años, se le suma la mancha que desvirtúa su pureza virginal a los diez años de edad, tras el episodio de la barca del Trébol con el niño de Colondres, ya referido. Luego, como ya sabemos, vendrá el adulterio.

Así las cosas, Ana tendría, pues, los antecedentes de una transgresora nata del orden establecido. Pero el meollo del asunto, lo sorprendente de la cuestión, es cómo llega esta buena niña y luego esposa perfecta a ser tan infinitamente desdichada.

Aunque no se trata de una novela ostensiblemente naturalista, es la presencia del mal, contra el que ella lucha, el viento de la desgracia que derriba una tras otra las paredes de su vida: es el precio que tiene que pagar Ana por esa libertad que a sus treinta años no llega todavía.

La calumnia del aya

Antes que a la niña, el aya Camila calumnió a la madre de Ana Ozores. “En voz baja decía el aya que la ‘madre de Anita tal vez antes que modista había sido bailarina”.

La otra calumnia con que el aya había querido manchar para siempre la pureza virginal de Anita fue el episodio de la noche que pasa en la barca con el niño de Colondres.

Esta doble calumnia de la perversa Camila causó enormes daños en la niña. La primera, sobre su madre, nunca se disolvió del todo; la otra,

la mancha de la aventura de la barca de Trébol, aunque con el tiempo se fue desvaneciendo, sí caló muy hondo en el ánimo de Ana hasta muchos años después, cuando menos aún a los veintisiete todavía dudaba si había sido culpable de todo aquello que decían: “Cuando ya nadie pensaba en tal cosa ella todavía y confundiendo actos inocentes con verdaderas culpas, de todo iba desconfiando”.

Ana, pues, a raíz de aquellas calumnias, se vuelve desconfiada, escéptica, sombría. “Creyó en una gran injusticia que era la ley del mundo –dice el narrador– porque Dios quería, tuvo miedo de lo que los hombres opinaban de todas las acciones, y contradiciendo poderosos instintos de su naturaleza, vivió en perpetua escuela de disimulo, contuvo los impulsos de espontánea alegría; y ella, antes altiva, capaz de oponerse al mundo entero, se declaró vencida, siguió la conducta moral que se le impuso, sin discutirla, ciegamente, sin fe en ella, pero sin hacer traición nunca”.^{L4,195}

A pesar de todo que nos dice el narrador, pese a las apariencias con que se maneja ante el mundo, de una manera muy íntima Ana nunca renuncia a su búsqueda, a internarse en lo más espeso del bosque por el camino intransitado, donde encuentra –como el pastor del *Zaratustra*– esta serpiente negra que se pega en su garganta para ahogarla.

Este bello relato del episodio de la barca de Trébol, con el niño del pueblo vecino, cuando Ana es una niña de diez años y por primera vez alguien le cuenta cuentos antes de dormirse (Germán, el niño de Colondres, de doce años) sintetiza la infancia triste, carente de amor, de Anita. Y la calumnia surgida de este suceso, que inventa Camila,

representa una gran mancha en la vida la Regenta, no tanto en su vida social –porque la gente olvida– como en su propia existencia, en su vida espiritual íntima, en su conciencia.

El fraude

La manera como se organiza y configura la caída de la Regenta está en relación con el fraude, con esta forma del pecado que Frye denomina la *froda*, es decir, a través del empleo del disfraz, del ocultamiento, de la trampa.

Es la “sociedad” de Vetusta, en el sentido que usa la palabra el propio narrador, es decir, la clase aristocrática y acomodada de la ciudad, la elite, la que trama la caída de Ana Ozores. Incluso se realizan quinielas, apuestas, tácitas o expresas, acerca de la probable derrota de la señora de Quintanar. No obstante que Ana lucha contra esa maquinación que la va envolviendo como una telaraña, ella misma acaba siendo cómplice de los otros.

En una de las ocasiones en que cae enferma, y es visitada por los amigos de la casa, ella lo ve claramente: “Las gentes entraban y salían de su alcoba como en el escenario de un teatro, hablaban allí con afectado interés y pensaban en lo de fuera: su realidad era otra, aquello la máscara. ‘Nadie amaba a nadie –pensaba Ana–. Así era el mundo y ella estaba sola’”.^{II,19,123}

Y es precisamente la soledad, la melancolía, esa visión suya del mundo y quizá la engañosa esperanza, las que la estimulan a buscar la libertad.

En su *Ensayo sobre el mal radical*, Kant señala que así como el formalismo moral pone de relieve una norma única de la voluntad buena, así, por el mismo hecho, pone de manifiesto una norma única de la voluntad mala. El formalismo –dice el filósofo de Königsberg– tiende a reducir el mal a un imperativo del libre albedrío, y ésa es precisamente la esencia misma de la visión ética del mal”.⁶⁵

Pero no hay desventajas sin límites. “Para completar la grandeza de esa visión ética es preciso apreciar a la vez el beneficio que presupone para la inteligencia la misma libertad: una libertad que se hace cargo del mal tiene el camino abierto a una comprensión de sí misma esencialmente pletórica de sentido”.⁶⁶

Sólo se encuentra lo que ya se anda buscando, dice Habermas. La búsqueda de Ana no resulta estéril, como pudiera pensarse tras una primera impresión. Cuando más pareciera desengañarse del mundo, en los momentos de su enfermedad, por ejemplo, de la lucidez de su conciencia de estar sola en el mundo, encuentra a Santa Teresa, las *Obras de Santa Teresa*.

A través de la literatura, de la lectura de ciertas obras o autores, como San Agustín, cuando era niña allá en Loreto, y muchos años después con su hallazgo de Santa Teresa, podemos apreciar el

⁶⁵ Kant citado por P. Ricoeur, op. cit., pág. 73

⁶⁶ Ibidem

crecimiento espiritual de Ana. Ella es una mujer que, pese a las apariencias, al hecho de que para los demás cada vez se parezca más al mundo, a través del sacrificio, del dolor, de la enfermedad, del sufrimiento, de la amargura, de la tristeza, y también por medio de la literatura crece, crece espiritualmente.

Ana es falible, lábil o frágil, todo lo que se quiera, pero la grandeza de su lucha reside en que no teme equivocarse; experimenta, pero ostensiblemente se equivoca. Ella trata de averiguar de cerca la causa de sus errores, de sus males, de sus pecados, y reflexiona, como lo hiciera Descartes en su cuarta *meditation*:

Y en verdad, cuando pienso sólo en Dios, no descubro en mí ninguna causa de error ni falsedad; pero luego, volviendo sobre mí, reconozco por experiencia que a pesar de todo estoy sujeto a una infinidad de errores, observo que no solo surge en mi pensamiento la idea real y positiva de Dios, o de un ser soberanamente perfecto, sino además, por decirlo así, cierta idea negativa de la nada, es decir, de lo que dista infinitamente de toda clase de perfección; y entonces me encuentro como un eslabón entre Dios y la nada, situado de tal manera entre el soberano ser y el no ser que, por el hecho de haberme producido un ser soberano, no hay en mí nada realmente que pueda inducirme a error; pero al considerar que yo participo de alguna manera de la nada y del no ser, es decir, que yo no soy personalmente el ser soberano, me veo expuesto a una infinidad de fallos, de forma que no debo extrañarme de mis deslices.⁶⁷

⁶⁷ Descartes, citado por P. Ricoeur, op. cit., pág. 26.

De hecho, nadie se espanta en Vetusta de que una mujer caiga o haya caído, y menos en el mundo femenino. Por el contrario, como Ana se resiste a caer, lo que Visitación Olías de Cuervo –ex amante de Mesía– y Obdulia Fandiño, sus “amigas”, quieren es precisamente eso: verla convertida en una de tantas.

III. EL SACRIFICIO

Dormir es dulce, y más aún ser de piedra, mientras duran la miseria y la vergüenza. No ver nada, no sentir nada es mi dicha; así, no me despiertes. ¡Ah, habla bajo!

MIGUEL ANGEL

El día en que Ana Ozores termina de leer los cuarenta capítulos de la *Vida de Santa Teresa escrita por ella misma* renace en su espíritu la esperanza. “Ella también iba a renacer, iba a resucitar, ¡pero a qué mundo tan diferente! ¡Cuán otra vida iba a ser de la que había sido!”^{II, 19, 189}

Sin embargo, para esta resurrección en que piensa era necesario el sacrificio, como propone la santa de Avila. Después del intenso placer que le reporta su lectura, al final de este nuevo periodo de enfermedad –a la que ve como la presencia del mal– Ana se prepara para una vida de sacrificios, pero sin intermitencias de malos pensamientos y de rebelión sorda y rencorosa, una vida de buenas obras, de amor a todas las criaturas, y por consiguiente a su marido, amor en Dios y por Dios.

La Regenta vivía ahora de una pasión; tenía un ídolo –es decir, Teresa de Avila– y era feliz entre sobresaltos nerviosos, punzadas de la

carne enferma, miserias del barro humano de que, por su desgracia, estaba hecha, nos dice el narrador.

Pero en medio de esta especie de éxtasis, encendido el corazón –que es lo que ocurre a quienes la leen, ya que, según fray Luis de León, la mano de la santa, al escribir, era guiada por el Espíritu Santo–, fatalmente la Regenta le escribe una carta al Magistral, desde su lecho de enferma en el caserón de los Ozores, convencida de que, a diferencia de Teresa, quien tardó veinte años en hallar confesor, ella sí había encontrado pronto el suyo: el Provisor de la Catedral, don Fermín de Pas.

La carta, cuyo contenido se nos deja conocer sólo de manera fragmentaria, trastorna al canónigo, quien deliberadamente la interpreta como una carta de amor. El propósito de Ana de alejarse de los ídolos de la tierra y sólo amar a Dios por conducto de la santa, de la adorada heroína de tantas hazañas del espíritu, de tantas victorias sobre la carne, no excluye a su confesor, desde luego, cuyo papel es el de mediador entre ella y Dios, salvo que para este momento de la historia –lo sabemos ya los lectores– su confesor dista mucho de parecerse al de la Santa de Avila, como tampoco se parecía su aya a la de Cervantes.

Lo que Anita está experimentando es una especie de pasión mística, pero con su carta enciende, tal vez sin proponérselo, una pasión de amor romántico en Fermín de Pas. Este seductor ve en el texto de su sierva espiritual, de cuya piedad queda sorprendido, una oportunidad insuperable de establecer su dominio definitivo sobre ella. Ana le asegura también que esta vez sí va en serio con su fe: “Pero no sólo del terror nació mi piedad, que ahora creo que va de veras, sino también de

amor de Dios, y de un deseo vehemente de seguir a millones de millones de leguas a mi modelo inmortal”.

El encuentro de un modelo a seguir constituye el segundo paso místico para los iniciados. En este caso, Ana ha pasado de no ser nadie a encontrar el modelo inmortal de Santa Teresa de Jesús. “Deseaba encontrar semejanzas –dice el narrador– aunque fueran remotas, entre la vida de Santa Teresa y la suya, aplicar a las circunstancias en que ella se veía los pensamientos que la mística dedicaba a las vicisitudes de su historia”.

Esta exaltación mística que experimenta la Regenta no es consecuencia de la enfermedad, a la que equipara con la presencia del mal, ni producto de aquella convalecencia larga, llena de sobresaltos, de pasmos y crisis nerviosas. Es resultado de la intensidad del texto de Santa Teresa, por una parte, y también, como la considera Ana, se trata de una respuesta a sus interrogantes, un avance en su empeño de superación, en el deseo de edificar su alma aprehensiva, delicada y triste.

No se trata tampoco de una visión mística, pues éstas sólo ocurren a los iniciados en un momento mucho más avanzado del proceso ascético. Por lo demás, tampoco debe resultarnos fortuito que Ana lea y se identifique tan plenamente con Santa Teresa, ya que de adolescente leyó las *Confesiones* de San Agustín. Por otro lado, el propio “Clarín” parece haber experimentado en alguna ocasión de su vida esa suerte de éxtasis místicos.⁶⁸

⁶⁸ Citado por F. Rico, en *Historia y crítica de la literatura española*, tomo V.

Sin duda, algo que admira mucho Ana en la vida de la santa, además de su carácter de heroína de tantas hazañas del espíritu, son sus tantas victorias sobre la carne. Para decirlo en palabras de Francisco de Quevedo, tras leer a Teresa, Ana llega a pensar que “para mayores cosas ha nacido, que para ser esclava de la carne”.

Anita pretende emular a la Doctora Mística sobre todo en este tipo de batallas contra la carne. Pero, además, en su misiva a De Pas, ella intercala un ingenuo consejo para el sacerdote, a quien le comenta la ayuda que le prestó Santa Teresa de Jesús a un clérigo amigo suyo: “aquel confesor le tenía gran afición, pero estaba perdido por culpa de unos amores sacrílegos; habíale hechizado una mujer con malas artes, con un idolillo puesto al cuello, y no cesó el mal hasta que la santa logró que él le entregase el hechizo [...] y usted sabe que ella lo arrojó al río y el clérigo dejó su pecado y murió después libre de tan gran delito”.^{II,19,195}

En efecto, observamos mucha ingenuidad en la carta de Ana, pero “Clarín” nos la presenta así, algo infantil, íntima y provocadora, porque Ana siempre está acompañada por la sensualidad, que a la postre será la causa de su desgracia.

Por lo que se trasluce en su misiva, ella sí se siente capaz de una victoria sobre la carne, al menos en lo que respecta al Provisor, aunque su mayor tentación parece representarla Mesía. Sin embargo, percibe la fragilidad o labilidad de su confesor, y en el fondo de su alma le pide a la santa de Avila que desencante al Magistral de su pasión por ella.

No obstante, pese a lo que una y otro hagan o dejen de hacer, lo que todos en el pueblo esperan es la consumación de ese crimen que se presagia: el adulterio de Ana con el clérigo.

Don Custodio, por su parte, al notar la alegría del Provisor (ocasionada por la carta) piensa que ya ocurrió tal cosa, como le comenta a Gloucester:

“— ¿Ha visto usted -decía al salir de la catedral don Custodio- qué satisfecho está el provisor?

— Y contestaba Gloucester, al oído del beneficiado:

— Es que ya no tiene vergüenza; se ha puesto el mundo por montera.

— Debe de haber pasado algo gordo...

— A qué crimen alude usted?

— Al de adulterio...” II,19,199

La llegada del mal a la vida de Ana, al que también alude en la carta dirigida al Magistral, no es otra cosa que la presencia de la enfermedad, a la que se ha vinculado inseparablemente con el pecado:

Dios me mandó a tiempo (creo yo que era a tiempo; ¿verdad, hermano mío?) me mandó a tiempo el mal; vi en las pesadillas de la fiebre el infierno, y vilo como nuestra santa en agujero angustioso, donde mi cuerpo estrujado padecía tormentos que no se pueden describir; y a mí, además, por la carne aterida y erizada me pasaban llagas asquerosas unos fantasmas que eran diablos vestidos por irrisión de clérigos, con casullas y capas fluviales. II,19,194

En los delirios de la fiebre, Ana recuerda haber transitado por el infierno y visto diablos bajo la forma de clérigos. Pero todas sus enfermedades, o casi todos estos periodos de enfermedad de Ana, tienen un origen psicosomático, son producto de preocupaciones, tensiones, stress, como nos lo deja saber el médico Benítez en uno de los capítulos finales. Por ello, y por la forma del proceso de sus males, que se curan con la llegada del buen tiempo, podemos deducir que siempre fue así.

En realidad, fisiológicamente, Ana goza de buena salud, además de encontrarse en una etapa de juventud de su vida.

La confusión entre pecado y enfermedad –dice Ricoeur– tiene como contrapartida una interpretación del perdón, según la cual el perdón está ligado indivisamente con la curación, la ruptura de las cadenas y ataduras y la liberación.

El suplicante de los textos sagrados del antiguo Oriente pide: “Que se marche hoy mismo el mal que anida en mi cuerpo, en mis músculos y en los tendones... Líbrame de este mi hechizo... Porque hay en mi cuerpo un mal hechizo, y una enfermedad impura, y la trasgresión y la iniquidad y el pecado, y porque llevo adherido a mí su espectro maligno”.

Ana ha pasado gran parte de la vida intentando controlar sus inclinaciones y de poner límite a sus imaginaciones; ha gastado muchos y valiosos años, los de la juventud, atormentándose con la idea del pecado y el terror del infierno.

Aun a sus treinta años, después de la catástrofe ocurrida a su marido, se siente abrumada por la culpa, aunque ya no la atormentan sus visiones del infierno.

“La visión de Dios... Santa Teresa... Todo aquello –piensa Ana— había pasado para no volver... Ya no la atormentaba el terror del infierno, aunque se creía perdida por su pecado”. Sin duda, todo pasa, como dice la santa de Avila.

¿Por qué retumba la caída de Ana? La caída de Anita retumba por la repetición de la palabra “cae”: todos en Vetusta parecen tener esa palabra en la cabeza: llega el momento en que Ana cae, cae, cae irremediabilmente.

La simbólica del mal

En *La Regenta*, como en toda gran novela, están presentes los mitos; tenemos la mitología cristiana y la pagana, barajadas. Nuestro narrador nos ha hecho saber que Anita conocía desde chica todos estos mitos, sin velos.

Para perfilar una fenomenología de la confesión, Ricoeur nos explica la necesidad de partir de los mitos. Mucho antes del concepto de pecado original, que es una construcción tardía, de la época agustiniana –no se formó al comienzo sino al final de un ciclo de experiencias vivas–, los cristianos ya conocían las experiencias relativas al pecado.

La forma en que el concepto de pecado original interpreta estas experiencias no es más que una de tantas maneras posibles de

racionalizar el mal radical dentro de la concepción cristiana. Sin embargo, “el estrato de los mitos –dice el francés–, al que nos remite la especulación pseudorracional, nos dirige a su vez hacia una experiencia sedimentada por debajo de todo relato y de toda gnosis.

Así, el relato de caída referido en la Biblia, aun concediendo que proceda de tradiciones anteriores a la predicación de los profetas de Israel, sólo deriva su sentido de una experiencia del pecado, nacida de la piedad judía.

“La ‘confesión de los pecados’ dentro del culto de las proclamas proféticas en favor de la ‘justicia y el derecho’ son las que dan una base y un sentido al mito”.⁶⁹ Ana parece repetir todo este recorrido primitivo.

Nuestra novela comienza con el asunto de la confesión de Ana y concluye con un intento de confesión fallido, pues no se realiza por el rechazo de su confesor, quien más bien reacciona al parecer con el impulso súbito de matar a la penitente.

En el principio ella quiere confesarse pero no ha pecado; al final desea confesar sus graves pecados pero el canónigo no la quiere confesar. En el intervalo entre estas dos confesiones ha pasado por la experiencia viva del pecado.

⁶⁹ P. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*. Mito, en el sentido que le da hoy día la historia de las religiones: el mito no como una falsa explicación expresada por medio de imágenes y fábulas, sino como un relato tradicional referente a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos y destinado a establecer las acciones rituales de los hombres del día y, en general, a instituir aquellas corrientes de acción y de pensamiento que llevan al hombre a comprenderse a sí mismo dentro de su mundo (pág. 169).

María del Carmen Boves Naves ha dicho que *La Regenta* no es una historia de adulterio, pero nosotros podríamos decir que la novela está estructurada en torno al problema de la confesión.

Para Ricoeur, la especulación sobre el pecado original nos conduce al mito de la caída; éste a su vez nos lleva a la confesión de los pecados.

Por debajo del mito y por debajo de la gnosis (pretensión de conocer los misterios de Dios y los secretos del destino humano) nos queda otro lenguaje: el lenguaje de la *confesión*, del cual –dice Ricoeur– el lenguaje del mito y el de la especulación son versiones de segundo y tercer grado. Es decir, del sustrato del lenguaje de la confesión se parte para una elaboración de un lenguaje estético, por un lado, y para la creación de un lenguaje filosófico, por otro. “Este lenguaje de la confesión representa la contrapartida de las tres características que distinguen la experiencia que esa misma confesión nos revela, y que son: ceguera, equivocidad y escándalo”, indica el filósofo francés.

En primer lugar, entonces, esa experiencia que confiesa el penitente es una experiencia ciega: una experiencia que queda enterrada entre la ganga de la emoción, del terror y de la angustia; y precisamente esta nota emocional es la que provoca la objetivación en el lenguaje: la confesión da salida y expresión a la emoción, proyectándola fuera de sí, evitando así que se encierre sobre sí misma, como una impresión del alma.

Pero Ana experimenta una confesión contrariada. Sus confesiones no cumplen con este cometido de dar salida y expresión a la emoción porque nunca son completos tales actos confesionales. Primero, con el

curita Ripamilán, las confesiones son incompletas y mecánicas. Después, con el Magistral, están mediatizadas por la pasión de éste hacia ella y por la tentación que, de cualquier modo, representa este clérigo seductor para la penitente. Así las cosas, la emoción de la suplicante se encierra sobre sí misma como una impresión del alma, no desahoga; produce un cortocircuito.

La historia que nos cuenta Alas comienza cuando Ana Ozores decide cambiar de confesor (más bien, Ripamilán tiene que transferírsela al Magistral por cansancio). Pero Ana busca que el sacramento cumpla con el cometido de toda confesión: obtener el perdón de sus culpas, la absolución, la liberación provisional. Además, con el arcipreste Ripamilán, este hombre que tiene el don de parecerse a los pájaros, ella no había aprendido nada. Es decir, Ana ve en este acto expiatorio una manera de aprender de sí misma, una forma de realizar el viejo precepto socrático. Nos dice el narrador:

Era un buen señor Ripamilán; pero ¡qué manera de confesar! Una rutina que nunca le había enseñado nada. A no ser su matrimonio, nada había sacado de sus confesiones. Decía el pobre hombre que se sabía de memoria los pecados de la Regenta y la interrumpía siempre con su eterno: “Bien, bien, adelante, ¿qué más? Adelante..., reza tres padrenuestros, una salve y reparte limosnas. ¡Qué hombre tan raro! ¿Cuándo le había hablado don Cayetano de si ella tenía éste o el otro temperamento? ^{19,345}

Ana ve en la confesión un modo del conocimiento, pero con el Arcipreste no encuentra nada de eso. Dice el narrador:

Era indispensable escoger con cuidado el confesor, cuando se trataba de ponerse en cura; pero una vez escogido, era preciso considerarle como lo que era en efecto, padre espiritual, y hablando fuera de todo sentido religioso, como hermano mayor del alma, con quien las penas se desahogan y los anhelos se comunican, y las esperanzas se afirman y las dudas se desvanecen. Si todo eso no lo ordenase nuestra religión, lo mandaría el sentido común.^{19,343-344}

Además, Ana ve este acto, del mismo modo que el penitente de los psalterios babilónicos más antiguos, como un ejercicio de libertad, porque es un ejercicio de la palabra, y el lenguaje es la luz de la emoción.

“La confesión –dice Ricoeur—coloca la conciencia de culpabilidad bajo los rayos luminosos de la palabra. Por la confesión el hombre se hace palabra hasta en la experiencia de su absurdidad, de su sufrimiento y de su angustia”. Pero a la pobre Anita, que poseía el don de la palabra –y lo cultivó–, siempre se le negó la expresión de sus palabras, digámoslo así, la posibilidad de darle salida a sus emociones y pensamientos. Primero el aya, luego las tías solteronas, después Ripamilán, los médicos, su marido y Mesía. Salvo el Magistral, con quien fragmentariamente tuvo el privilegio de la conversación.⁷⁰

⁷⁰ — ¿Qué vale más que el oro –preguntó el rey
— La luz –repuso la serpiente
— ¿Qué es más agradable que la luz –preguntó el rey
— La conversación –dijo la serpiente. (*El Cuento*, de J. W. Goethe).

En segundo lugar, agrega Paul Ricoeur que la experiencia de la confesión es compleja:

Uno esperaría descubrir bajo la confesión una experiencia simple; en vez de eso, la confesión de los pecados nos revela varios estratos de esa experiencia. La sensación de “culpabilidad”, en su sentido preciso de sentir la indignidad del núcleo personal no es más que la punta de lanza de toda una experiencia radicalmente individualizada e interiorizada. Este sentimiento de culpabilidad nos retrotrae a una experiencia más fundamental, la experiencia del “pecado”, que engloba a todos los hombres y que marca la situación real del hombre ante Dios, la reconozca el hombre o no la reconozca.

El mito de caída nos cuenta la forma en que el pecado entró en el mundo; luego, la especulación entre el pecado original vino a erigir en doctrina ese mito. Pero el pecado original vino a su vez a corregir una concepción de la culpa aun más arcaica, que es la noción de mancha concebida como algo que nos infecta desde afuera.

Ana fue una mujer solitaria desde niña; sus tías no la querían y en Vetusta las mujeres le tienen envidia. Por ello, quizá, para ella la confesión es tan importante, porque es la ocasión de expresarse, aunque sea bajo las condiciones que impone el ritual; pero además espera obtener un conocimiento de sí misma.

“Finalmente –agrega el filósofo francés– esa experiencia que el creyente, en la confesión de los pecados, reconoce haber tenido, suscita un lenguaje por su mismo carácter extraño, esa experiencia en que el yo

se siente yo y al mismo tiempo alienado de sí, se traduce inmediatamente en un giro interrogativo dentro del lenguaje”.

En ese aspecto de alineación de sí mismo, el pecado constituye una experiencia acaso más sorprendente, desconcertante y escandalosa que el mismo espectáculo de la naturaleza: es quizá el más rico manantial del pensar interrogativo, comenta Ricoeur. Es también otro rico manantial de descubrimientos estéticos, podríamos añadir.

Ana descubre en la confesión la oportunidad de plantearse sus propias interrogantes; primero, a través de San Agustín, ante cuyas *Confesiones* lloró, “como sobre el seno de una madre. Su alma se hacía mujer en aquel momento”.^{14,204} Y luego a través de Teresa de Avila. Sin embargo, sus propias respuestas son también aberrantes, a fuerza de prematuras. Esa obsesión permanente por el pecado y por la confesión de los pecados, además de su fascinación por el infierno de los pecadores, que parece acompañarla siempre, es la que, a la postre, la conduce al escándalo y a la desgracia.

Desde el momento en que es transferida por el Arcipreste hacia el Magistral, como nuevo confesor, asunto con que comienza el discurso de la novela, como dijimos, con este cambio radical de guía espiritual es que Ana comienza su caída, pero también –al mismo tiempo– su proceso de reconocimiento de sí misma. Con este evento, pues, se desencadena en ella la reflexión profunda sobre su propia manera de estar en el mundo. Esta nueva situación le genera emociones nuevas también.

Así, a juicio de Kant, “la experiencia más emocionante del hombre, que es la de sentirse perdido en la tiniebla de su pecado, conecta con la

necesidad de comprender y provoca la toma de conciencia por su mismo carácter de escándalo”. Si de las confesiones con Cayetano Ripamilán, la de Ozores sólo consigue su matrimonio con el ex regente de Vetusta, con su nuevo confesor la Regenta tiene muchas expectativas, más pragmáticas y existenciales.

El lenguaje de la confesión

La experiencia viva de la culpabilidad crea su propio lenguaje, un lenguaje que la traduce, a pesar de su carácter ciego, como lo señala Ricoeur, pero un lenguaje que esclarece sus contradicciones y sus revoluciones íntimas.

Las literaturas hebrea y helénica –según el filósofo– reflejan claramente una invención lingüística que jalona las erupciones existenciales de esta conciencia de culpabilidad.

Si volvemos a captar las motivaciones que originaron esas invenciones lingüísticas, habremos reproducido con ello el paso de la noción de mancha a la de pecado y de culpabilidad: así se ve que las palabras hebreas y griegas que expresan la culpa encierran una especie de sabiduría peculiar que debemos sacar a la luz y tomar como guía en el laberinto de la experiencia viva, observa Ricoeur.

Sin embargo, las expectativas iniciales surgidas con el cambio de confesor se ven frustradas para Ana porque, de un modo distinto, su experiencia confesional con el Provisor también acaba siendo mecánica y tergiversada. Con su búsqueda, ella desafía toda la estructura del

sacramento y aun subvierte el lenguaje de la confesión. Confiesa en lugares poco habituales y se extravía en interpretaciones acerca de lo que puede o no ser pecado realmente. La tentación en sí no representa un pecado para ella. Deliberada o inconscientemente, el fin de su deseo, más allá de las infracciones de carácter romántico o erótico que se permite con su confesor, es el de cimbrar o fracturar toda la estructura establecida en torno a este poder representado en la confesión. Una cosa que, con todo lo que hizo, no pudo hacer su padre. Además de que trata de fracturar la ley, su búsqueda es existencial, es la búsqueda del ser, aunque –siguiendo a Heidegger– *Ana llega tarde para los dioses, pero temprano para el ser.*

Con las causas y las consecuencias que conocemos, la búsqueda de Ana es inédita en Vetusta porque es política, en el sentido que le da Lukács. Citando a Gottfried Keller, él dice también que “todo es política”. Con estas palabras –nos dice Lukács– el gran escritor suizo no ha querido decir que todo sea directamente política: su idea –que es también la de Balzac y la de Tolstoi– es que todas las acciones, todos los pensamientos y sentimientos del hombre –tenga o no tenga conciencia, quiera o no quiera saberlo– están indisolublemente fusionadas con la vida de la sociedad, o sea, con la política.

Objetivamente, toman de ella el impulso y objetivamente a ella van a desembocar, como deliberadamente lo buscó “Clarín”, quien, a diferencia de Galdós, no tomó parte activa en vida política española. Clarín permaneció como espectador, como observador y como crítico de su

tiempo, pero su producción y su figura pública tuvieron una indudable connotación política entonces, y hasta muchos años después.

Pero volviendo al lenguaje, que también tiene connotaciones políticas, por supuesto, la comprensión que podamos alcanzar sobre el vocabulario de la culpa, aunque basada totalmente en la semántica, nos sirve de ejercicio preparatorio para la hermenéutica de los mitos; y hasta podemos decir que constituye por sí misma una hermenéutica, ya que el lenguaje, incluso el más primitivo y menos mítico, es ya un lenguaje simbólico: la mácula se expresa en el símbolo de la mancha; el pecado con el objetivo malogrado, del camino tortuoso, del traspaso del límite, etc. En una palabra, el lenguaje privilegiado de la culpa tiene marcada preferencia por la expresión indirecta y figurada.

En España, heredera de las culturas judía y occidental, de sus literaturas, se realiza una síntesis de los mitos del mal provenientes de las dos tradiciones. Así, el lenguaje elemental de la confesión incorpora el lenguaje desarrollado de los mitos, como dijimos, cristianos y profanos, barajados.

Desde el simbolismo de la mácula al simbolismo del pecado, y desde éste a la culpabilidad propiamente dicha se abarca el proceso de construcción del lenguaje en general, y del lenguaje de la confesión, en particular.

El simbolismo de la mácula (mancha) rezuma todavía sentido cósmico. “El simbolismo del pecado y de la culpabilidad, de tipo más histórico y menos cósmico, adolece de una pobreza y de una abstracción en sus imágenes que sólo puede compensar a la fuerza de una serie de

refundiciones, reminiscencias y trasposiciones del simbolismo de la mácula, más arcaico, pero también más superdeterminado”, dice Ricoeur.

Los símbolos primarios

Todo símbolo auténtico se despliega en tres dimensiones: cósmica, onírica y poética; sólo en conexión con estas tres funciones del símbolo podremos comprender el aspecto reflexivo de los símbolos. “El hombre empieza viendo el sello de lo sagrado en primer lugar en el mundo, en elementos o aspectos del mundo, en el cielo, en el Sol, en la Luna, en las aguas y en la vegetación. Así, el simbolismo hablado nos remite a las manifestaciones de lo sagrado, a las hierofanías, señala Paul Ricoeur.

La segunda dimensión del símbolo es la onírica. Precisamente en los sueños es donde podemos observar el paso de la función “cósmica” a la función “psíquica” de los simbolismos más fundamentales y más constantes y resistentes de la humanidad, como lo han hecho en sus análisis Freud y Jung.

Freud reconoce que muchas producciones oníricas desbordan las proyecciones individuales, para hundir sus raíces por debajo de los estratos de la arqueología privada individual, en las representaciones básicas comunes de toda una cultura, e incluso en el folklore. En otras palabras, en términos simbólicos, míticos o arquetípicos, la cultura es a una sociedad lo que los sueños a un individuo. Nuestros sueños, y la interpretación de nuestros sueños, tampoco desbordan los límites de nuestra cultura o el folklore general.

Ahora bien –nos plantea el teórico Ricoeur–, esa doble expresividad – cósmica y psíquica– tiene su complemento en una tercera modalidad del símbolo: la imaginación poética. Pero para comprenderla como es debido –advierte el francés– hace falta distinguir taxativamente la imaginación de la imagen.

Entiendo por imagen la función de ausencia, la reabsorción de lo real en un irreal figurado. La imagen poética, como lo ha dicho Bachelard, nos transporta al manantial del ser parlante, se convierte en un ser nuevo de nuestro lenguaje y nos expresa haciéndonos ser lo mismo que ella expresa.

Es preciso comprender –explica Ricoeur– que no existen tres formas de símbolos estancas e incommunicables entre sí. La estructura de la imagen poética coincide con la del sueño, cuando éste transforma cuatro jirones de nuestro pasado en una predicción poética de nuestro devenir; y coincide también con la de las hierofanías, que nos manifiestan lo sagrado en el cielo y en las aguas, en la vegetación y en las piedras.

Tanto en los sueños, como en las cosas del mundo, o en las imágenes poéticas encontramos, pues, símbolos comunes.

Pero ¿cómo distinguir el mito del símbolo? Resulta relativamente fácil distinguir entre el mito y la alegoría, por ejemplo. Lo que ya no es tan sencillo, ni con mucho –asegura Ricoeur–, es distinguir claramente entre símbolo y mito. A veces parece como si el símbolo fuese una forma de tomar los mitos de manera alegórica; el símbolo y la alegoría constituirían así actitudes o disposiciones intencionales de la hermenéutica. Según eso, la interpretación simbólica y la interpretación

alegórica representarían dos direcciones de la interpretación, convergentes sobre el mismo contenido de los mitos.

En contraposición a esta teoría, Ricoeur plantea: “yo entenderé siempre por símbolo, remontándome a un sentido mucho más primitivo, las significaciones analógicas formadas espontáneamente y que nos trasmiten inmediatamente a un sentido; *así, por ejemplo, la mancha como análoga de la suciedad, el pecado como análogo de la desviación, la culpabilidad como análoga de la carga o peso*”.

Desde esta perspectiva, para el filósofo francés estos símbolos primarios operan como signos.

Y el mito, Ricoeur lo entiende como una especie de símbolo, como un símbolo desarrollado en forma de relato y articulado en un tiempo y un espacio imaginarios, que es imposible hacer coincidir con el de la geografía y la historia críticas. Así, por ejemplo, el destierro es un símbolo primario de la alienación humana, pero la historia en que se narra la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, por ejemplo, es una leyenda mítica de segundo grado, en que se ponen en escena personajes, lugares, épicas y episodios fabulosos.

Así, podemos entender el destierro del padre de Ana como un símbolo primario y no como un mito, por ser un acontecimiento histórico -en la novela- que ha pasado por analogía a significar la alienación humana.

De la mancha a la culpabilidad

Ana Ozores arrastra una mancha de origen: es hija de una “bailarina italiana” y su madre muere cuando ella nace. A esta doble calamidad inicial, sucede otro estigma con el que tendrá que cargar a lo largo de su vida: su padre tuvo que partir al exilio cuando ella era una niña.

Estos aspectos del pasado de Ana no constituyen, desde el punto de vista moral, acontecimientos malos, como sí se pueden calificar de malos el robo, la mentira o el homicidio. Estas experiencias relativas a su padre y a su madre le ocasionan a la Regenta que sea considerada por los habitantes de Vetusta como impura, como poseedora de un mal; y por los lazos que se establecen entre el mal y la desgracia, los castigos recaen sobre el hombre o la mujer que son sujetos de alguna impureza, y convierten todo sufrimiento, todas las enfermedades, todos los fracasos, todas las muertes en signos de mancha y de impureza.

La definición de mancha trazada por Pettanzoni en los años treinta (la mancha es un acto que desencadena un mal, una impureza, un fluido, un *quid* misterioso y dañino, que actúa dinámicamente, es decir, por vía de magia) se adecua a la presunción de pureza de que alardean todos en Vetusta.

Sin embargo, sorprende la importancia y la gravedad que se concede a la violación de las prohibiciones de carácter sexual en la economía de la mancha. Carlos Ozores –para esta sociedad atrasada y en muchos aspectos preética– pudo haber tenido relaciones con aquella bailarina italiana, pero al casarse violó una prohibición: se convirtió en impuro.

Así, desde esta propuesta de Pettanzoni, tenemos que Ana ha llegado al mundo no por el impulso del amor sino como resultado de la violación de un código, de una veda de carácter sexual.

Esta conexión entre la mancha y el sufrimiento, vivida en un estado de temor y temblor, ha podido mantenerse con mucha tenacidad incluso en nuestros días: *si sufres, si fracasas, si enfermas, si mueres, es que has pecado.*

El sacrificio de Ana, en última instancia, constituye la piedra de escándalo contra la cual vienen a estrellarse todos en Vetusta, pero les ha dejado un conocimiento: que una cosa es la mala acción y otra la mala pasión. Ana ha recorrido el camino intransitado desde la mácula (mancha) al pecado (adulterio), y de éste a la culpabilidad.

IV. LA PASIÓN

*“Hundirnos en el abismo, infierno
o cielo, ¿qué importa?” BAUDELAIRE*

Era inevitable: el cerco trazado por el tenorio vetustense habría de cumplir su cometido, y lo cumplió. Dos años resiste Ana el doble asedio de Mesía, el presidente del Partido Liberal dinástico, y de Fermín de Pas, su confesor, pero al final cae, cae, cae hacia el fondo abismal del placer: “La Regenta cayendo, cayendo era feliz; sentía el mareo de la caída en las entrañas” . II,28,436

Ana, prisionera del ambiente enrarecido de Vetusta, donde imperan unas costumbres que le son extrañas e ideas que no comparte, sometida a continuas presiones que le producen *stress* continuado y crisis agudas en sus enfermedades, después de todo prefiere perderse, pero no aniquilarse en esa vida vegetal. Así lo había decidido aquella noche, después de oír un sermón soporífero y presenciar ceremonias que nada le decían a su alma:

— Oh no, no -se dijo mientras se desnudaba- yo no puedo seguir así...

Y luego, sacudiendo la cabeza y extendiendo los brazos hacia el techo, había añadido en voz alta, para dar más solemnidad a su protesta:
— ¡Salvarme o perderme! pero no aniquilarme en esa vida de idiota... ¡Cualquier cosa... menos ser como *todas ésas!*
Y a los pocos días cayó enferma.^{II,19,141}

La gran irritación

Los sermones y ceremonias de la tradición cristiana occidental ya no le decían nada a su alma porque Dios estaba muriendo en todas partes, incluso en la geografía e historia española de Vetusta.

Se cuenta que, más o menos por la época en que se sitúa la novela de Clarín, Rimbaud (1854-1891) pintaba en los bancos y en las paredes de Charleville “Dios a la mierda” y se divertía conmocionando a los burgueses de París con sus pintadas de “Muera Dios” en las iglesias; mientras que en México el escritor y político Ignacio Ramírez, el *Nigromante*, había declarado, en 1837, que “No hay Dios; los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos”.⁷¹

Nietzsche es el encargado de certificar la muerte de Dios y de liberar al hombre de la sombra que esta figura todavía proyecta sobre él, porque, después de la Ilustración y la Revolución Francesa el hombre ha matado a Dios pero todavía no ha escapado al aura de su resplandor.

“Es por ello -dice Josep Casals-, por no haber alcanzado ‘la victoria sobre nosotros mismos’ que comportaba ‘este acontecimiento enorme’,

⁷¹ Frase expresada por el Nigromante durante su discurso de ingreso en la Academia Literaria de San Juan de Letrán, a los 19 años.

que hemos llenado el vacío de Dios con otros mitos: en lugar del Dios-Padre, que premia y que castiga, el Estado; en lugar del Dios omnisciente, que nos proporciona una explicación para todas las cosas, la ciencia; en lugar del Dios de la fe, que nos hace depositarios de la verdad absoluta, la razón; en lugar del Dios de la providencia, que ofrece un sentido y una meta a nuestro itinerario vital, la fe en el progreso”.⁷²

Ana vive en España una época de transformaciones vertiginosas y no puede sustraerse a la atmósfera cultural europea de ese momento; ella ha sido testigo de la lucha de su padre, el progresista Carlos Ozores, e influida por él, y cuando los rituales de la tradición cristiana no le dicen nada a su alma ella tiene casi treinta años, a finales de los setentas o principios de los ochentas (la distancia estética que toma Clarín es muy corta).

En ese contexto, en Europa hace poco ha ocurrido la Comuna de París, y unos años antes, Marx había anunciado en el *Manifiesto Comunista* que la sociedad tiende a separarse cada vez más abiertamente en dos campos enemigos, en dos grandes clases antagónicas: la burguesía y el proletariado. Pero Ana parece estar, como diría Roland Barthes, en un lugar incierto.

Ana es una excluida por muchas razones. Si sus ideas pueden parecerse a las de alguien en ese pueblo, podríamos pensar en Pompeyo Guimarán o *Frígilis*, más que en Fermín de Pas o Alvaro Mesía. Como Pompeyo, el ateo, ella siente que en Vetusta nadie piensa; se vegeta y nada más; como Tomás Crespo, *Frígilis*, el darwinista, ella se sabe frágil,

⁷² Josep Casals, *El expresionismo*, Barcelona, Montesinos, 1988, pág. 13.

pues conoce y entiende la fragilidad humana. Pero está muy lejos de los dos personajes vetustenses y a cientos de leguas de sus demás coetáneos.

A diferencia de Pompeyo, que pese a promulgar el libre examen no sabe nada, no lee nada (pero tiene buen corazón), Ana ama la literatura y escribe, o ha tratado de hacerlo. A diferencia de su amigo Tomás Crespo, ella no sabe buscar el bien en el fondo de las almas; es demasiado ingenua, al parecer, y por eso todos la engañan. La Regenta es, como caracteriza Frye a este tipo de personajes, la excluida por el *pathos*:

La raíz del *pathos* es la exclusión de un individuo que se encuentra en nuestro propio nivel del grupo social al que trata de integrarse. De ahí que la tradición principal del *pathos* sea el estudio de la mente aislada, la historia de cómo alguien que puede reconocerse como uno de nosotros se deshace por un conflicto entre la realidad imaginativa y la especie de realidad que establece el consenso social.⁷³

Esa realidad vetustense del atraso en todo sentido, la cultura del simulacro, de las apariencias, del encubrimiento y de la envidia es en la que no acaba por instalarse Ana, como tampoco pudo hacerlo su padre, quien participó activamente en busca del progreso para su sociedad. El amor por la lectura y la literatura le vienen a la Regenta de su padre, y de los autores que leyó cuando niña en la biblioteca reunida por él; Carlos Ozores, como sabemos, fue un librepensador.

⁷³ Northorp Frye, *Anatomía crítica*, Caracas, Monte Avila, 1992, p. 60.

Pero Ana no está literaturizada por los libros que ha leído, como su marido sí que lo está con la comedia española de los Siglos de Oro, un poco a la manera de Emma Bovary, de Flaubert, con las novelas románticas de mediados del siglo XIX que le desequilibraron los sentidos, o al modo en que las novelas de caballerías trastornaron el seso a Don Quijote.

Víctor Quintanar amaba la comedia de un modo exagerado, que lo hacía confundir las ficciones que veía en las tablas con las cosas reales que le pasaban en su vida. Su vida estaba poblada de fantasmas. Leopoldo Alas, en cambio, amaba la comedia como escritor de teatro, pues también produjo obras de este género, y como crítico de arte; en su ensayo “Del teatro”⁷⁴ nos dice:

Nadie como yo, o más que yo, para decirlo exactamente, ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes. Cada vez que Calderón, Lope o Tirso, Alarcón, Rojas o Moreto hablan en nuestros coliseos, siente el alma el orgullo noble del patriotismo, y paréceme que aún somos los españoles los señores del mundo, al oír tal lenguaje, el más bello que hablaron los poetas; lágrimas de admiración y entusiasmo me arranca la rica labor de aquella fantasía original, fresca, poderosa, tan natural, sencilla y hábil, candorosa en su exuberancia que pasma, en su aventurado vuelo que lleva el vértigo en las alas.

⁷⁴ “Del teatro”, en *Ensayos y críticas*, edición de Carlos Barbáchano, Madrid, Páginas de Espuma, 2001, p. 33.

Leopoldo Alas ama la comedia española de los Siglos de Oro y su novela tiene, sin duda, mucho de estas comedias; es decir, mucho de la realidad de su España natal.

Ana, por su parte, aunque se identifica con San Agustín, por ejemplo, en su adolescencia, y con Santa Teresa ya siendo una mujer (a los 27), pero no con la comedia española, no está, por supuesto, exenta de pasiones, tal como comprobamos al final del capítulo 28, y en el 29, cuando goza plenamente los placeres de la sexualidad y el erotismo con Mesía, en el Vivero, al principio, luego en casa de una de las celestinas de la ciudad y finalmente en su propio lecho en el caserón de los Ozores.

Ella despliega una sexualidad bastante saludable y un erotismo apasionado, al que el gallo vetustense a veces no puede responder; Ana, que ha realizado, como la mayoría de aquellas mujeres, un matrimonio de compromiso con un hombre mucho mayor que ella, había perdido todo posible entusiasmo erótico, debido a que, como sugiere Paciencia Ontañón, su marido era homosexual.

Ana intentó cumplir con la “norma” vetustense, digámoslo así, al aceptar casarse, por insinuación de Frígilis, con don Víctor (aunque antes de eso intentara convertirse en monja). No es ella tampoco una de aquellas mujeres que “Clarín” presenta en sus cuentos, uno de esos seres fríos, engañadores, faltos de sensibilidad, ni por supuesto una esposa ignorante o sometida.

Ana Ozores ha percibido, como Clarín nos muestra a los lectores, que la mayoría de los hombres vetustenses son unos figurines, cuyas tendencias sexuales son predominantemente homosexuales, o más

precisamente, que entre estos hombres predomina una homosexualidad latente.⁷⁵

Si desde el afeminado y grotesco Celedonio, el acólito de la Catedral, hasta el apuesto y varonil Magistral, Fermín de Pas, denotan cierta homosexualidad latente, pues no quedaría nadie por quien se apasionara de amor Ana en Vetusta. Entonces queda otra pasión: la del peligro, la de las orillas de la muerte.

Pese a su sincera batalla contra los instintos y las instituciones, y con el agravante de que Víctor es un curioso impertinente, como el de Cervantes, Ana acaba por dirigir su pasión, que necesita un dique por donde salir, hacia Mesía, el tenorio vetustense, con quien casi todas las señoras de la sociedad han tenido algún escarceo amoroso o un amorío.

Ana constata que no es de hierro, que su flaqueza acaba por ser normal en ese pueblo y que a pesar de su infancia desdichada con gente pervertida sexualmente, ella es una mujer sana.

A propósito del incidente con la máquina de caza inventada por su marido, Ana razona de este modo: “Si pensaría Quintanar que una mujer es de hierro y puede resistir, sin caer en la tentación, manías de un marido que inventa máquinas absurdas para magullar los brazos de su esposa”.^{I,10,375}

Su marido era botánico, ornitólogo, floricultor, arboricultor, cazador, crítico de comedias, cómico, jurisconsulto; todo menos un marido. Quería más a Frígilis que a su mujer. ¿Y quién era Frígilis? Un loco: simpático

⁷⁵ Paciencia Ontañón, op. cit.

años atrás, pero ahora completamente *ido*, intratable [...] que injertaba perales en manzanos y creía que todo era uno y lo mismo, y pretendía que el caso era ‘adaptarse al medio’.^{1,10,375}

No pudieron el aya, ni las tías, ni Ripamilán, ni Tomás Crespo, ni nadie, que Ana se adaptara al medio. Ella misma, aunque lo intenta, no logra gran cosa y acaba como la última de las románticas, pues también quiere “Clarín” dejar atrás aquel romanticismo trasnochado del que adolecen los españoles.

Al final del relato, Celedonio es el encargado de clausurar esa etapa y quizá de darle inicio al expresionismo desde España; pero de ese aspecto estético hablaremos en el capítulo final.

Como lectores de la novela, sentimos que la presencia de Ana va mucho más allá de representar a una mujer inadaptada e incomprendida; ella encarna a la Mujer, como señalamos arriba, materializa la pasión y en tanto mujer absoluta representó, como nadie antes, la tentación para casi todos los hombres de Vetusta, incluso al más patético de todos, Celedonio, aunque la mayoría de éstos parezcan estar muy a gusto entre ellos mismos.

Sin embargo, todo es muy ambiguo en la vida de la Regenta; ella misma es muy ambigua. Así, tiene mucho de su padre en cuanto a ideas; él era un hombre de pensamiento vanguardista en su momento, aunque fatalmente romántico: “No hay que pensar –nos dice el narrador– que era tonto don Carlos, sino un buen matemático, bastante instruido en varias materias”.^{1,4,187}

Además de ingeniero de profesión, Carlos Ozores fue un librepensador que “pudo reunir una mediana biblioteca donde había no pocos libros de los condenados por el *Indice*. Amaba la literatura con ardor –agrega el narrador de la novela– y era, por entonces todo lo romántico que se necesitaba para conspirar con progresistas”.^{1,4,187}

Peca de cierta ingenuidad Carlos Ozores, es algo tonto, aunque de manera irónica nos diga lo contrario el narrador; pero, además, le tocaron, como a todos aquellos españoles, malos tiempos que vivir; así que tiene que salvar su pellejo huyendo del país, posiblemente a Francia.

“Lo que pudiera haber de falso y contradictorio en el carácter de don Carlos era obra de su tiempo”.^{1,4,187} Entonces la hija debe pagar por los dos: por los defectos de su padre y por el origen de la madre ella fue la víctima.

El apasionamiento del padre por las ideas progresistas lo lleva a abandonar la niña. Más que nadie entonces, Anita es víctima, pues, de toda esta atmósfera de ideas progresistas, revolucionarias.

“Después de llorar mucho la muerte de su esposa, don Carlos volvió a pensar en asuntos que a él se le antojaban serios, v. gr., propagar el libre examen dentro del círculo determinado de españoles; procurar el triunfo del sistema representativo en toda su integridad. Tanto valía entonces esto como dedicarse a bandolero sin protección”.^{1,4,187}

Sin padre y sin madre, la pequeña Ana queda al cuidado del aya, “una española inglesa que en nada se parecía a la de Cervantes, pues no tenía encantos morales, y de los corporales, si de alguno disponía, hacía mal uso”.

La rígida y hombruna doña Camila, pues, parece más bien una madrastra malvada de cuento de hadas. Además, lasciva y lujuriosa, pues le permite a su amante importunar los sueños de la niña, es decir, pervertirla.

Desde muy chica, Anita es perturbada por el amante de su aya, de tal manera que su experiencia sexual resulta traumática, pervertida, no natural.

El amante de Camila, un amigo de Carlos Ozores, había turbado “no pocas veces el sueño de su inocencia”. Bien contados los años, ella ha sido asediada desde la tierna infancia; de modo que, no dos años sino veintitantos resistió antes de caer rendida por Alvaro Mesía. Si a los cuatro años la niña *realizaba* sus fantasías, a los veintiocho ya no pudo evitar dejar llevarse por ellas.

A los cuatro: “Yo tengo unas alas y vuelo por los tejados –pensaba–; me marchó como esas mariposas’; y dicho y hecho, ya no estaba allí. Iba volando por el azul que veía allá arriba”.^{I,4,190}

A los veintisiete, a propósito del encuentro que sostiene con Mesía, caballero en su caballo (ella en su balcón): “Si ese hombre no viniese a caballo, y pudiera subir, y se arrojara a mis pies, en este instante me vencía, me vencía’. Pensaba esto –nos dice el narrador– y casi lo decía con los ojos”.^{II,16,27} Clarín ha ido ilustrando y postergando el adulterio de la protagonista hasta casi el final de la novela.

Ana, como Tristán, se ha dejado apresar por un delirio ante el que palidecen toda la sabiduría, toda “verdad” y hasta su propia vida. Está más allá de nuestras dichas, de nuestros sufrimientos. Se lanza hacia el

instante supremo en el que el goce total es *zozobrar*. Para ella, el vértigo no es el miedo a caer sino el deseo de caer.

¿Confesamos la pasión? Ana no puede confesar nada. Cuando prepara su primera confesión general con el Provisor, al comienzo del relato, el narrador nos dice que no había conocido a su madre, y agrega que “tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados”. Estas razones carecen de todo valor, ya que no hay argumento alguno para pensar que una niña que no conoció a su madre deba convertirse en una pecadora.

Si su padre hubiera dado con un aya sensata, si sus tías la hubieran protegido cuando las necesitó, todo habría sido distinto. “Ni madre ni hijos”, piensa la Regenta. Evidentemente, se trata de circunstancias ajenas a su voluntad, pero la juzgan en Vetusta por eso y, peor aun, ella misma siente estas particularidades como desgracias.

Como buena hija de Eva, a Ana se le fuerza a admitir pecados que, desde luego, no cometió. Pero aceptar confesarlos implica reconocerlos como suyos. Durante el proceso en el que acaba siendo de verdad pecadora, es decir, al final del relato, es que comprende el *modus operandi* del circuito de la confesión.

Ana se parece a la “Virgen de la silla” pero sin el niño, dicen en Vetusta. Es decir, sin los dos niños, pues en el cuadro de Rafael aparecen dos: Jesucristo y Juanito, su primo. Además de su belleza, Ana goza de reputación intachable. Sin embargo, cae porque se le ha tendido una trampa, porque se ha organizado un complot en su contra, un fraude.

Ana cae porque la empujan un poco. Como la Melibea de Fernando de Rojas, o la Camila de Cervantes; la Regenta cae porque hay celestinas en el mundo y también curiosos impertinentes que aún creen que la virtud femenina es de hierro y no de cristal. Sin duda, tiene una buena coartada, un buen pretexto para dejarse ir, para caer.

Ana podría maldecir a sus astros, a su nacimiento, a su suerte, pero ella sabe su hermoso secreto: es ella quien quiso su destino.

Ripamilán es el primero, antes que nadie, en advertir que las crisis de Ana tienen relación con aspectos sexuales y, por tanto, pueden solucionarse con un amante, tal como le dice el beneficiado al Magistral cuando se la transfiere como penitente:

— Ella ha visto visiones... pseudomísticas... allá en Loreto... al llegar a la edad... cosa de la sangre... al ser mujercita, cuando tuvo aquella fiebre y fuimos a buscarla su tía doña Anuncia y yo [...] Y como no hemos de buscarle un amante para que se desahogue con él –aquí volvió a reír don Cayetano– lo mejor será que ustedes se entiendan. ^{I,11,398}

Pero Ana y el Magistral no se entienden ni podrían haberse entendido nunca; en primer lugar porque ella abomina –como su padre– la corrupción de los clérigos, en particular, y la degradación, en general. Detrás de la caída de la Regenta está la crisis absoluta de valores por la que atraviesan España y Europa en la segunda mitad del XIX, y Clarín quiere presentarnos toda esta descomposición descomunal, y a la Regenta como el chivo expiatorio. Pensamos que Ana no es inocente ni culpable porque ella es la víctima.

Sin duda, como hemos insistido hasta ahora, la escritura de Clarín es altamente irónica, en esa línea española que inaugura Fernando de Rojas, en el siglo XV, y continúa Cervantes en el XVII.

El escritor irónico –dice Frye– se menoscaba a sí mismo y, como Sócrates, pretende que no sabe nada, ni siquiera que es irónico. La total objetividad y la supresión de cualesquiera juicios morales explícitos son elementos esenciales de su método.

De manera que el arte irónico no despierta piedad ni temor: éstos sólo se reflejan ante el lector a partir del arte mismo.

El *pharmakos*

De cualquier modo, Ana también resulta siendo víctima; es la víctima sacrificial. En la estructura de la novela, la figura de Ana, pues, funcionaría como el *pharmacos*,⁷⁶ según la tipología de Frye.

De este modo la figura de la víctima típica o casual comienza a cristalizarse en la tragedia doméstica a medida que va cobrando profundidad en tono irónico. Podemos llamar a esta víctima típica el *pharmacos* o chivo expiatorio... El *pharmacos* no es inocente ni culpable. Es inocente en el sentido de que lo que le acontece es mucho más grave

⁷⁶ El *pharmacos* era, por un lado, un ser humano que tenía funciones similares a las de un chivo expiatorio; sobre él recaían todas las agresiones o violencias del pueblo, liberando a éste de ellas; y una vez que el *pharmacos* se hacía depositario de estas cargas negativas, se le sacrificaba con el exilio o la muerte (generalmente por lapidación), y al mismo tiempo se le sacralizaba, haciéndose objeto de veneración. El *pharmacos* era así objeto de maldad y al mismo tiempo de salvación.

que cualquier cosa que pudiera provocar lo que él haya hecho, como el escalador cuyo grito ocasiona una avalancha.⁷⁷

Con el descubrimiento del adulterio de Ana no sucede ninguna avalancha en Vetusta, pero, al parecer, se han cimbrado en lo más profundo los cimientos de esa sociedad, pues si todavía no lo saben los vetustenses, nosotros sí sabemos que fue el Magistral, en primera instancia, el artífice del descubrimiento del adulterio de los amantes y, en consecuencia, el causante de la muerte de Víctor en duelo con Mesía, contra toda costumbre y uso en la época.

Si el proceder de Fermín de Pas no tiene ningún castigo, como pudiera esperarse, ya que todo lo ha hecho con la sangre fría de los asesinos y no en el delirio de los celos del amante traicionado, no hay razón para creer que no se sabrá la verdad, pues quedan muchos cabos sueltos. Por otro lado, el presidente del Partido Liberal Dinástico se ha convertido en un asesino. Lo que podemos ver es a una sociedad corrupta, cuyos conductores son criminales, a una sociedad sumida en una profunda degradación espiritual y moral.

Es el grito colérico del Magistral el que desencadena el desastre final, pero en Vetusta todo vuelve a quedar como en el principio, aparentemente. Al final del capítulo 30 leemos: “Llegó octubre [Víctor Quintanar ha muerto en diciembre pasado] y una tarde en que soplaba el viento Sur, perezoso y caliente, Ana salió del caserón de los Ozores y con

⁷⁷ N. Frye, op cit., pág. 63.

el velo tupido sobre el rostro, toda de negro, entró en la catedral solitaria y silenciosa”.

En la primera página de la novela tenemos: “La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el norte.”

¿No ha pasado nada? La operación del sacrificio ha vuelto a dejar las cosas en calma. El ex regente ha muerto y Ana ha pasado por la degradación, la ignominia y la vergüenza.

No obstante, la experiencia del mal siempre enseña algo. Quizás, los vetustenses se han dado cuenta de que el desgastado y tedioso sistema de vida de dominio aristocrático ha llegado a su fin: las sirvientas se revelan y conspiran contra sus amos, los ateos proclaman sus ideas públicamente, los liberales progresistas huyen, pero siembran su semilla en la sociedad.

Clarín nota la crisis causada por la transición al sistema de producción capitalista, como la nota Lukács en el realismo de Balzac:

Ninguno ha visto más profundamente que Balzac los tormentos que el pasaje al sistema productivo capitalista significó para todas las clases populares la profunda degradación espiritual y moral que tal pasaje produjo necesariamente en todos los estratos de la sociedad. El mismo tiempo Balzac ha intuido no menos profundamente que esa transformación no era socialmente inevitable, sino que también –en última instancia– tenía carácter progresista.⁷⁸

⁷⁸ G. Lukacs, *Ensayos sobre realismo*, pág. 21.

A la manera de Balzac, “Clarín” ve en el final de toda esta crisis el paso a una nueva época de progreso, de mejor educación, de avance para España.

Los personajes de nuestra novela son desdichados porque viven de, desde, por y para sus pasiones, que no siempre pueden satisfacer. Tenemos las intensas pasiones españolas, acrecentadas, por supuesto, por el bajo nivel educativo predominante, una de las razones por las que se haya privilegiado, por ejemplo, el sistema que preconiza el krausismo y no el sistema filosófico de Hegel en España, pues las doctrinas de Krause son de carácter eminentemente pedagógico, didáctico; así los intelectuales del XIX, incluido Clarín, vieron en la escuela krausista un instrumento educativo; Giner de los Ríos, Sáenz del Río y otros lo acogieron como tal.

Sin embargo, no les fue muy bien al depositar su confianza en aquella escuela: faltó la pregunta por el ser, con la que arranca el sistema filosófico hegeliano. Algunos años después José Ortega y Gasset la plantearía de este modo: “Yo soy yo con mis circunstancias”, y Ramón del Valle Inclán entonces le daría entrada a lo grotesco, a lo nauseabundo, a lo esperpéntico en la literatura española, anticipado por Clarín con el acólito Celedonio, quien antes de besar a la Regenta en la novela, en otro cuento, también ha escupido a un muerto.

En Vetusta muchos hombres y mujeres son desgraciados por las circunstancias que les tocó vivir, por obra de su tiempo, como nos dice el narrador aludiendo a los defectos de Carlos Ozores. Es evidente que la

felicidad depende, en parte, de las circunstancias y, en parte, de uno mismo. Ana se rebela contra las circunstancias y lucha por conquistar la felicidad, pero su búsqueda es mal dirigida y ella también acaba por sucumbir ante las propias circunstancias.

Bertrand Russel⁷⁹ ha dicho que las razones de las distintas clases de desgracia se hallan, en parte, en el sistema social y, en parte, en la psicología individual –que es, naturalmente, en una proporción considerable, un producto del sistema social–, lo que ha señalado Freud muchas veces. De haber sido reconocida Ana como neurótica entonces, y suponiendo que lo fuera y hubiese aceptado someterse a un tratamiento psicoanalítico, de haber sido posible entonces, tampoco se hubiera conseguido nada con éste, ya que el éxito del tratamiento psicoanalítico depende del comportamiento, la inteligencia y la obediencia sumisa del paciente a los consejos del médico.⁸⁰

La mezcla dispersa de tratamientos con que se somete a Ana, primero por parte de los médicos Somoza y Benítez, por un lado y, por otro, los cuidados espirituales de Ripamilán y Fermín de Pas, lo único que producen en ella es más desasosiego y confusión casi hasta la esquizofrenia. Ella, por su parte, no obedece a ninguno ni tiene la voluntad suficiente o la inteligencia para someterse realmente a un “proceso curativo” porque, pese a que sabe que sus problemas tienen un

⁷⁹ Bertrand Russell, *La conquista de la felicidad*, México, Espasa Calpe, 1980.

⁸⁰ Freud no garantizaba el éxito del tratamiento si el paciente no cumplía con estos requerimientos de voluntad, inteligencia y obediencia. *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pág. 10.

origen sexual, no cree sino que es una mujer joven y hermosa y que tiene derecho a una sexualidad satisfactoria, plena.

Freud cuenta la anécdota siguiente: “Los alumnos de un célebre psiquiatra, queriendo convencer a su maestro de que los síntomas de los histéricos poseían, con extraordinaria frecuencia, un carácter sexual, le condujeron ante el lecho de una histérica, cuyos accesos simulaban, innegablemente, el parto. Mas el profesor exclamó con aire despectivo: ‘Está bien, pero el parto no tiene nada de sexual’”.⁸¹

Todos en Vetusta saben que las crisis de Ana tienen ese carácter sexual; Ripamilán lo sabe, Víctor, su marido, Obdulia, Mesía, el Magistral, etc. todos en el pueblo, incluida, por supuesto, la propia Ana, pueden establecer la correlación, pero no creen posible sino una manera de resolverlo: el adulterio. De cualquier modo, el aspecto o la mirada psicoanalítica sobre los asuntos de Ana no es el punto central del presente trabajo –para el cual remitimos al amplio estudio psicoanalítico sobre la Regenta realizado por la doctora Paciencia Ontañón⁸², sino los aspectos simbólicos con referencia al mal, o a esas pasiones vinculadas con la desdicha, el pecado, la infelicidad.

Paradójicamente, Ana es portadora de su propia desgracia, por su belleza y personalidad, una ironía del destino, pues ella parece encarnar para los vetustenses la imagen de la Mujer, del arquetipo de mujer.

“Todo hombre –dice Jung– lleva la imagen de la mujer desde siempre en sí, no la imagen *de esta* mujer determinada, sino de *una*

⁸¹ Ibidem, pp. 317–318.

mujer indeterminada. Esta imagen es, en el fondo, un patrimonio inconsciente, que proviene de los tiempos primitivos y, grabada en el sistema vivo, constituye un arquetipo de todas las experiencias de la serie de antepasados de naturaleza femenina, un sedimento de todas las impresiones de mujeres, un sistema de adaptación psíquica heredado”.⁸³

Ana hubiera podido elegir en el momento adecuado, pero esta especie de Afrodita está en medio de un grupo de hombres que parecen tener más pasión por la homosexualidad que por un verdadero intercambio sexual con las mujeres, según el análisis e interpretación de Ontañón.

Ana Ozores está, pues, entre hombres “anormales”, como denomina el propio doctor Marañón, ya en el siglo XX, a los homosexuales estudiados por él.⁸⁴

En cambio, las pasiones más corrientes en Vetusta son el miedo, la envidia, la sensación de pecado, el desprecio de sí mismo y la propia admiración, que todas éstas vemos entre los vetustenses. Esta sociedad se nos presenta como atrasada, mal educada, hipócrita e inculta, dada a dejarse llevar por las pasiones más que por el pensamiento racional, dada al tedio y el fastidio; pareciera que el himno de los vetustenses fuera: “Cansado del mundo y con el peso de mis pecados”.

Al fastidio, como factor de la conducta humana, nos dice Russell en 1937, se le ha concedido menos importancia de la que merece; ha sido –

⁸² Paciencia Ontañón, *Ana Ozores, La regenta. Estudio psicoanalítico*, México, UNAM, 1984.

⁸³ C. G. Jung, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, pp. 409-410.

⁸⁴ Citado por Ontañón en “Homosexualidad y cultura”, texto ya citado.

agrega- una de las grandes fuerzas de la historia y hoy lo es más que nunca. “El fastidio parece ser una emoción típicamente humana. Es cierto que los animales en cautividad se vuelven indiferentes, se pasean de arriba abajo y bostezan, pero en estado de naturaleza no creo que experimenten nada parecido al aburrimiento”.⁸⁵

En *La Regenta*, la propia Vetusta parece bostezar desde el principio, es una ciudad que vemos aparecer en la novela sumida en el letargo, inmersa en el sueño de la siesta y abandonada al viento perezoso y al polvo implacable que ha ido cubriéndola desde hace mucho tiempo.

Una de las características esenciales del aburrimiento consiste en el contraste entre las circunstancias actuales y otras más agradables, que fuerzan irresistiblemente nuestra imaginación. Es también esencial al aburrimiento que las facultades del interesado no estén ocupadas. En efecto, a Ana la excita –paradójicamente– el aburrimiento. Como todos en la “sociedad” vetustense, es decir, los nobles o aristócratas de la ciudad, Ana no dedica su tiempo a nada específico, no tiene un trabajo u ocupación cotidiana que le sirva para gastar la mayoría del tiempo que tiene, a pesar de que durmiendo gaste mucho del suyo. Además de que se aburre como una ostra –suponiendo que éstas se fastidien–, la Regenta tiene horror al aburrimiento, lo cual la excita más, y por eso se enferma regularmente, porque una vida con demasiadas excitaciones es una vida agotadora.

Además, una persona acostumbrada a demasiadas excitaciones es como una persona aficionada con exceso a la pimienta o al chile, que

⁸⁵ Russell, op. cit., pág. 37.

llega incluso a no notar una cantidad que sofocaría a cualquier otro. Ana tiene una imaginación febril que inventa fantasías permanentemente, cada vez más elaboradas, más complejas. Y del adulterio como fantasía al adulterio como acto real no hay más que un pequeño paso. Al final, poco antes de su adulterio, allá en el vivero de los marqueses, ya casi cualquier cosa puede asociar Ana con su situación, con sus fantasías. En el capítulo 28 leemos:

... la Regenta dejaba bailar en su cerebro todos aquellos fantasmas de sus lecturas, de sus sueños y de su pasión irritada.

De pronto se le antojó mirar una *Ilustración* que estaba sobre un centro de sala: “La última flor” decía la leyenda de un grabado en que clavó Ana los ojos. En un jardín, en Otoño, una mujer hermosa, de unos treinta años, aspiraba con frenesí y oprimía contra su rostro una flor... la última...^{II,28,439}

Ella se ve a sí misma como una flor, se admira a sí misma; cree parecerse a la *Virgen de la Silla*; la admiración por sí mismos es otra de las pasiones favoritas de los vetustenses. “Ahora de lo que se trata es de vernos a nosotros mismos,” decían los primeros expresionistas. Sin embargo, “en el momento en que nos vemos a nosotros mismos, morimos,” decía Strindberg.⁸⁶ Casals nos dice:

En estas frases de Strindberg se patentiza la nueva condición del artista, condenado a un destino de marginación y soledad que a menudo culmina

⁸⁶ Citado por Casals, op. cit., pág. 12.

en la locura o el suicidio. Ahora es cuando se acuña el mito de la prostituta “amiga y compañera”: al artista le está reservado un papel análogo en cuanto a la marginación y la mercantilización de su bien máspreciado. Para los portavoces de la idea nueva, como dice Nietzsche, ahora “es preciso seguir soñando para no sucumbir, lo mismo que el sonámbulo debe seguir durmiendo para no matarse”.

La condición de Ana se parece a la condición de un artista (ella intentó serlo como escritora), se asemeja a la situación del propio Alas en su medio ovetense de finales del XIX.

La pasión de la envidia

Después de las preocupaciones, uno de los factores más importantes de la desgracia es la envidia. Russell dice que la envidia es una de las pasiones humanas más universales y profundas. Se advierte ya en los niños al cumplir un año, y todo educador debe tratarla con el más respetuoso cuidado; incluso es la mayor estimuladora de la democracia:

El sentimiento democrático de los Estados griegos debió de haber sido inspirado por esta pasión (la envidia). Y lo mismo puede decirse de la democracia moderna. Es cierto que hay una teoría idealista según la cual la democracia es la mejor forma de gobierno, y yo por mi parte –dice Russell– creo que es cierta. Pero no hay ninguna forma de política práctica donde las teorías tengan fuerza suficiente para efectuar grandes

cambios [...] Y la pasión que ha reforzado las teorías democráticas es indiscutiblemente la pasión de la envidia.⁸⁷

En efecto, entre los vetustenses nadie está contento con lo que es ni con lo que tiene: Petra envidia a Teresa, la sirvienta-amante del Magistral, aunque no por esto último, pues ella también se acostó con él, sino porque el hecho de pasar por la casa de doña Paula y su hijo les permite asegurarse un futuro más o menos decente; la mayor parte de las mujeres respetables del pueblo envidian a la Regenta, porque es más bella que las demás; las solteronas Ozores envidian a su hermano Carlos; doña Camila a la mamá muerta de Ana; Paquito Vegallana quiere ser como Mesía y se contenta con los desperdicios de los bocados que ha cazado; Víctor Quintanar lo envidia también (¿o lo desea?) y Mesía tiene envidia del Magistral pero éste la tiene del Tenorio vetustense, etc., etc. El único que no parece envidiar a nadie ahí es Frígilis, que tiene algo de asceta, para no mencionar al obispo Camoirán, quien es casi un santo.

Con la probable excepción de la Marquesa, la afición al escándalo, por otra parte, es una expresión de la maledicencia general de los habitantes de la vieja ciudad, y lo que se dice contra la Regenta es inmediatamente creído, aunque sólo se tengan las más remotas probabilidades de certeza, como en el caso de la calumnia de que su madre hubiera sido una bailarina. Además, una moral elevadísima ayuda a producir los mismos resultados; se envidia a los que tienen la posibilidad de faltar a ella y se considera virtuoso que se castiguen sus

⁸⁷ Russell, op. cit., pág. 53.

pecados. Como contrapartida, el hecho de que finalmente la Regenta caiga en adulterio es la manifestación de la virtud de las demás y su propia recompensa.

Evidentemente, la envidia en cierta medida no resulta criticable, incluso estimula a la democracia, a la propia superación, entre otras cosas; pero una envidia desproporcionada, como en el caso de la que profesan las mujeres por Ana, lo que causa son tragedias, y es que tradicionalmente una mujer es la víctima sacrificial; son ellas las víctimas habituales. En la tragedia griega –dice Frye— las mujeres son más a menudo víctimas que agentes de una situación trágica, razón por la cual intensifican más bien el ánimo trágico que la acción trágica. En una obra como *Las troyanas*, el ánimo trágico es tan fuerte que nos induce a la resistencia moral frente a la tragedia, a un sentimiento de que toda la empresa troyana fue equivocada o necia más bien que heroica, o incluso inevitable.”⁸⁸ De la misma manera, como lectores pensamos en toda esta tragedia vetustense como algo inútil.

El concepto de pecado

En el capítulo segundo dijimos algo acerca del concepto del pecado, pero ahora queremos insistir un poco en él por ser éste una de las causas psicológicas de desgracia más importantes de la vida adulta.

Hay una psicología religiosa, tradicional del pecado, que supone, especialmente por los protestantes, que la conciencia revela al hombre

cuándo es pecaminoso un acto al que es tentado, y que una vez cometido ese acto puede experimentar una de dos sensaciones aflictivas: o la llamada remordimiento, que no tiene mérito alguno, o la llamada arrepentimiento, que tiene la virtud de extirpar su pecado. En nuestros días, merced en parte al psicoanálisis, la conciencia ha dejado de ser algo misterioso, una cosa que nadie puede considerar, desde luego, como la voz de Dios.

Althusser decía que en cada momento y lugar diferentes somos interpelados por distintas ideologías; esto es, que la conciencia nos ordena actuar de manera distinta en partes diferentes del mundo, y que estas actuaciones suelen responder al consenso general de cada sociedad en particular. Pero ¿qué es lo que ocurre realmente cuando la conciencia le remuerde al hombre? Entre los variados sentidos que encierra la palabra conciencia –dice Russell–, uno de los más sencillos es el temor a ser descubierto, pues quien acepta por completo la moralidad social y actúa contra ella, se siente muy desgraciado al desprestigiarse, y el miedo a este desastre o el dolor que le produce su aparición, puede considerar fácilmente el que considere sus actos como pecaminosos.

Las mujeres que en Vetusta han tenido alguna forma de relación amorosa con Alvaro Mesía, que son gran parte las llamadas señoras de la sociedad, no tuvieron ningún inconveniente en que se hubiera llegado a saber o no, y menos en que se supiera después o no tal cosa; Visitación, Obdulia, la Marquesa, etcétera, no tienen problemas con ese asunto; más aun, ellas parecen presumir abiertamente el hecho de haber sido

⁸⁸ Northrop Frye, *Anatomía crítica*, pág. 83.

amantes del tenorio vetustense. Este aspecto del pecado corresponde a un nivel consciente; pero hay otro aspecto más profundo del pecado, y que tiene que ver en su raíz con el inconsciente.

Ana va por la vida creyéndose culpable de todo; reconoce sinceramente la santidad de Agustín, el africano, y de la santa de Avila porque tiene la idea de que la santidad no puede realizarse en medio de una vida corriente. Se enferma cada cierto tiempo sin saber por qué, se siente mal permanentemente, porque la atormenta esta sensación profunda de pecado. La raíz de esto se halla, en casi todos los casos, en la enseñanza moral que recibe el ser humano antes de los seis años, en las faldas de su madre, su nodriza o de su aya, como le tocó a Anita. Suponemos que debió ser increíblemente funesta la educación impartida por el aya Camila a la niña Ana. El narrador no entra en detalles respecto de la instrucción recibida por Anita durante los primeros seis años de edad, pero tenemos, por ejemplo, el episodio de la barca con el niño de Colondres, cuando ella tiene diez, a partir del cual gira su conciencia culpígena.

Muchos años después, Ana acude a la mentira, que también le ocasiona vagos sentimientos de culpa, y finalmente al adulterio. No obstante, pareciera que la Regenta ha empezado a examinar con mayor racionalidad la causa de sus remordimientos y no encuentra malo su posible proceder (adulterio). De hecho, si su marido es impotente, Ana tendría un gran atenuante en su favor. Al final, Ana parece reconocer que todo lo que le enseñaron era mentira.

No cabe duda de que el sentido del pecado, en vez de ser causa de una vida recomendable, es precisamente todo lo contrario. Hace a los hombres y mujeres desgraciados y les obliga a sentirse inferiores. Al ser desgraciado, está dispuesto a quejarse con exceso de otras gentes, y con ello se incapacita para gozar del placer de las relaciones personales. Al sentirse inferior, sentirá celos contra los que cree superiores. El sentido del pecado tergiversa la educación de las personas y las hace crecer con un menosprecio de sí mismos.

Sin embargo Ana, a pesar de todo lo que le ha pasado en la vida, incluso después de la muerte de Víctor, de la que muchos la acusan en Vetusta, no desfallece y, por el contrario, parece tomar nuevas fuerzas y una nueva conciencia de lo que ha sido su vida. Ha cometido una grave falta, sin duda; es una pecadora, pero en la tradición católica todos somos pecadores, o nadie lo es.

Además, hemos dicho, Jesucristo aborrece el pecado, pero ama más a quien más ha pecado, si éste se arrepiente. Al final del día, Ana ha subvertido todas las normas, pero ¿no lo hicieron también, antes que ella, San Agustín o Santa Teresa de Avila? Se ha deseducado, pero ¿tendrá la oportunidad de poder volver a educarse?

De la tragedia de Ana toma partido hasta el propio Celedonio, quien al verla desmayada, “por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre la Regenta y le besó los labios”.^{II,30,537} Quizá a todos esos hombres de Vetusta, desde el acólito lascivo hasta el Magistral seductor, se les había negado siempre la libre, sana y placentera posibilidad del erotismo y del amor.

V. Celedonio, el más feo de los hombres

Un mundo que muere es un goce, no sólo para el espectador, sino también para el que le destruye. (...) Europa es un mundo que muere.

(F. NIETZSCHE, *Filosofía general*)

Poco antes de morir, Italo Calvino redactaba una serie de conferencias que debía dictar en la Charles Eliot Norton Poetry Lectures, en el ciclo universitario 1985-1986, en Estados Unidos. En uno de esos ensayos planteaba que muchas de las claves de las novelas se pueden encontrar en la primera y en la última página del relato. El texto de Calvino quedó inconcluso porque a él lo sorprendió la muerte, y ahora tendremos que aventurar sobre esta intuición del italiano.

Respecto del final de nuestra novela, que parece que no termina, nos ha quedado la sensación de que Clarín tuvo que hacer trampa, pues su público estaba absorbido por una gran concepción religiosa; como le ocurrió al pintor italiano Caravaggio (1571-1610) dos siglos antes, con sus representaciones de vírgenes morenas de manos toscas, con rasgos de las campesinas del sur de su país, o con su famoso *San Mateo* desarrapado y montaraz, a quien un ángel tiene que guiar el lápiz en su tosca mano, para que escriba el Evangelio, un insulto para la mentalidad religiosa italiana del siglo XVII.

Caravaggio pudo cambiar su *San Mateo y el ángel* por uno más adecuado para su público, menos tosco y menos curtido por los años y la dureza de la vida, y un ángel menos lascivo, pero no Clarín su novela, ya publicada y leída por sus coetáneos. Antes de ellos dos, también Fernando de Rojas supo captar el carácter de los católicos apasionados y ardientes de la España de los tiempos feudales para ajustarse a las necesidades de aquellos primeros usuarios del invento de Gutemberg.

¿Por qué Clarín no *mata* a la adúltera y, en cambio, cierra su relato con un beso de cuento de hadas invertido? En términos del cuento de la “Bella Durmiente”, no un maleficio de mil años nos recuerda el beso de Celedonio –quien en el cuento “Pipá” se había dado el lujo de escupir a un muerto–, sino uno de mil novecientos años de historia cristiana, como lo ha pensado tantas veces el Magistral.

Este final de relato abierto⁸⁹ es característico de las novelas modernas, posteriores, desde luego, a la de Clarín. Así, nos parece que el profesor ovetense expresa ya al final de su obra ese estado de espíritu que va a caracterizar al fin de siglo e inicios del XX, es decir, a los artistas del movimiento expresionista, cuyo origen se sitúa en Alemania.

El acólito Celedonio, que no aparece sino al principio y al final de la novela, no es ningún príncipe sino el más feo de todos los hombres de Vetusta, un ser lascivo y afeminado, y la Regenta no es una princesa, sino una pecadora infeliz, causante de la muerte de su marido en un duelo de honor por su adulterio. Pero esa es la realidad de los seres que habitan

⁸⁹ Ya aludimos a que no es casual que se hayan escrito tantas “continuaciones” de *La Regenta*.

Vetusta, donde termina, necesariamente, la desidia de un siglo feliz y contento de sí mismo, la revuelta de un espíritu como el de Ana contra la realidad.

En esta obra aparece el impulso que expresa los valores espirituales y el estado de ánimo del artista o incluso de todo un pueblo.

Durante este último capítulo de nuestro trabajo, intentaremos descubrir una de las claves de la obra: la filiación expresionista de Clarín latente con este final de la novela. Con este término designamos una particularidad estética que atraviesa toda la historia del arte: la deformación expresiva como vehículo del estado emocional del artista.

El nuevo camino de España

España ya no vive de sus glorias. Como sabemos, el XIX ya no es la gran época española, que se extiende desde el siglo XVI hasta la mitad del XVII, la de los grandes pintores, Velázquez, Murillo, Zurbarán, Francisco de Herrera, Alonso Cano, Morales; la de los grandes poetas, Lope de Vega, Calderón, Cervantes, Tirso de Molina, fray Luis de León, Guillén de Castro, y tantos otros.

Sabemos también que España, en estos Siglos de Oro, era toda monárquica y católica, que vencía a los turcos en Lepanto, ponía el pie sobre el África y se establecía allí; que combatía a los protestantes en Alemania, los perseguía en Francia, los atacaba en Inglaterra; que convertía y subyugaba a los idólatras del Nuevo Mundo; que expulsaba de su seno a los judíos y los moriscos; que depuraba su propia fe a fuerza

de autos de fe y de persecuciones; que prodigaba las flotas, los ejércitos, el oro y la plata de su América, la más preciosa sangre de sus hijos, la sangre vital de su propio corazón, en cruzadas desmesuradas y múltiples, con tal obstinación y tal fanatismo, que cayó extenuada al cabo de siglo y medio bajo los pies de Europa, pero con tal entusiasmo, con tal esplendor de gloria, con un fervor tan nacional que estos hombres, enamorados de la monarquía, en que se concentraban sus fuerzas, y de la causa a que consagraban su vida, no experimentaron otro deseo que el de exaltar la religión y la realeza por su obediencia, y formar en derredor de la Iglesia y del trono un coro de fieles, de combatientes y de adoradores. Recordemos ese par de coros de Vetusta, el de los clérigos y el del Casino, donde se “apura” la vida de ese pueblo.

En esta monarquía de inquisidores y de cruzados, que guardan los sentimientos caballerescos, las pasiones sombrías, la ferocidad, la intolerancia y el misticismo de la Edad Media, los más grandes artistas son hombres que han poseído en el más alto grado las facultades, los sentimientos y las pasiones del público que les rodeaba. Los poetas más célebres, Lope de Vega, Calderón, han sido soldados aventureros, voluntarios de la marina, duelistas y enamorados, tan exaltados, tan místicos en el amor como los poetas y los Don Quijotes de los tiempos feudales, católicos y apasionados, tan ardientes, que, al fin de su vida, uno de ellos viene a ser familiar de la Inquisición, otros se hacen sacerdotes, y el más ilustre de entre ellos, Lope, diciendo misa se desmaya al pensar en el sacrificio y el martirio de Jesucristo.

Por todas partes encontraríamos ejemplos semejantes de la alianza y la armonía íntima que se establece entre el artista y sus contemporáneos, y podemos concluir, con seguridad, que si se quiere comprender su gusto y su talento, las razones que les han hecho escoger tal género de pintura o de drama, preferir tal tipo y tal colorido, representar tales sentimientos, hay que buscarlas en el estado general de las costumbres y del espíritu público.

Vetusta es una ciudad de setecientos años, corte en el lejano siglo, pero vieja, decadente, y sus habitantes envejecidos e irremediablemente nostálgicos. Para el último cuarto del siglo XIX todo ha cambiado hace mucho tiempo en España pero los vetustenses se niegan a admitirlo; como la piedra o el tigre de Spinoza, eternamente quieren perseverar en su ser, pero en un ser estático que se corresponde con el ser español de la época gloriosa que pervive en sus memorias.

Sin ninguna duda, Leopoldo Alas estaba imbuido por el espíritu esencial español, como antes Lope, Cervantes y tantos artistas, o como el propio Galdós, su coetáneo; por eso nos presenta a esta sociedad vetustense tan vivamente, que nos resulta tan verosímil; pero a diferencia de Lope, digamos, tiene una clara conciencia de la temperatura espiritual de sus coetáneos, del estado de decadencia, de nostalgia que los embarga, del sentimiento de pérdida al que han llegado. Lope podía dejarse llevar por el desvarío de la pasión religiosa, eran buenos tiempos, pero Clarín reacciona ante todo aquello porque ve con bastante nitidez las cosas.

Como España, Ana Ozores ha experimentado el camino mágico, en su infancia, y el camino místico, en la adolescencia, en que no halló una comunicación directa con Dios. A sus treinta años, le queda la vía alquímica, para la refundación del ser. Ha vivido un proceso de transmutación, pasando a un nuevo grado de espiritualidad. Así, de espiritualización en espiritualización, ella podrá ir avanzando en el camino de la perfección.

Eros, motor del universo

La Iglesia primitiva fue una comunidad de débiles y despreciados. Pero a partir de Constantino (272-377), y luego tras los emperadores carolingios, sus doctrinas se convirtieron en patrimonio de los príncipes y de las clases dominantes, que las impusieron por la fuerza a todos los pueblos de Occidente. “Desde entonces las viejas creencias paganas reprimidas se convirtieron en el refugio y la esperanza de las tendencias naturales, no modificadas y vejadas por la nueva ley”,⁹⁰ dice Denis de Rougemont.

El matrimonio, por ejemplo -agrega el francés- no tenía para los antiguos más que una significación utilitaria y limitada. Las costumbres permitían el concubinato. Mientras que el matrimonio cristiano, convirtiéndose en un sacramento, imponía una fidelidad insostenible para el hombre natural.

⁹⁰ Denis de Rougemont, op. cit., p. 74.

Ana también está harta de tantos concilios (como De Pas) y de que traten de convertirla a la fuerza. Así que además de sublevarse con sus ideas, siente en sí cómo se exalta su sangre bárbara. De este modo, el amor-pasión, forma terrestre del culto al Eros, invade la psique de esta mujer mal convertida y que padece con el matrimonio.

¿Por qué Clarín permite que Ana continúe viva, es decir, con la posibilidad de seguir pecando? Algún escritor insignificante escribió una continuación⁹¹ o “segunda parte” de *La Regenta*, en la que presenta a la de Ozores como regenta de un burdel, donde Mesía va a visitarla. El asunto no resulta tan casual, pues este autor intenta castigar a Ana, digámoslo así, ya que Clarín no lo hizo, convirtiéndola en puta (sin perdón que así se llaman, diría don Quijote). Pero más allá de esta especie de venganza fallida de algún “determinista” anacrónico, Clarín nos ha mostrado a una mujer bella con una vida tan trágica, tan llena de experiencias, pero tan triste, que a los lectores de la novela les terminó por ocurrir lo que la señora que visitaba el taller del pintor francés Matisse, y viendo una de las obras le dijo al pintor: “Me parece que esta mujer tiene un brazo demasiado largo”; a lo que el artista repuso cortésmente: ‘*Madame*, se equivoca usted: esto no es una mujer, es un cuadro’.⁹²

Como ya señalamos, los lectores de Clarín no dudaron de que se trataba del más puro naturalismo español, pero frente a lo que estaban

⁹¹ Comentado por Paciencia Ontañón en su seminario de Literatura Española, en la FFyL de la UNAM.

⁹² E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 111.

era ante una gran obra de arte. Clarín, desde luego, ha alterado la realidad, y ha dejado a su personaje ser libre, como lo hacen siempre los grandes artistas, por eso su novela no es tan realista o naturalista como quisieron ver los primeros críticos. Es posible que el modelo real que le sirvió a Clarín de inspiración para crear su Ana Ozores no fuera tan hermosa –aunque muchas españolas lo son– pero para eso está el arte, para venir en ayuda de la naturaleza.

También pensamos que nadie puede ser tan tonto como Quintanar, que no pueda darse cuenta de lo que ocurre con su mujer, o como Frígilis, tan ecuánime en asuntos morales, etc., pero es que estamos ante una novela, un producto del arte, y el arte es eficaz porque es arte, como decía Gramsci.

En la idea que tiene en su mente, Clarín quiere presentarnos a una mujer inigualablemente bella, y su modelo ideal es una *madonna* de Rafael, que la había visto todo el mundo: la *Virgen de la Silla*. Quizá para no mortificar a las españolas, elige a una de ascendencia italiana, nos dice que es hija de una modista de este país, pero esto tampoco sirve como atenuante porque en *Vetusta Ana* es una Ozores, una legítima hija de España. Sin embargo, a Ana en realidad se le envidia y se le desprecia.

Lo propio de una obra de arte es reproducir el carácter esencial, o al menos un carácter importante del objeto, tan dominador y tan visible como se pueda. Cuando Rafael hacía su *Galatea*, escribía que, “siendo raras las mujeres hermosas, él seguía ‘cierta idea que tenía’.”⁹³ Esto significa que, concibiendo de cierto modo la naturaleza humana, su

⁹³ Citado por H. Taine, *La naturaleza de la obra de arte*, México, Grijalbo, 1969, p. 43.

serenidad, su felicidad, su dulzura noble y graciosa, no encontraba modelo vivo que la expresara suficientemente”.

Quizá a Clarín no le ocurrió tanto como al Pigmalión de Ovidio, un escultor que quiere esculpir una mujer según su gusto y se enamora de la estatua que hace. Ruega a Venus que le dé una esposa modelada como aquella imagen, y la diosa transforma el frío marfil en un cuerpo viviente. Pero, a su modo, el español Leopoldo Alas se apiada de su criatura. No obstante, más allá de este mito que ha cautivado la imaginación de los artistas, Clarín no castiga a la Regenta –ni siquiera la juzga– porque es su manera de expresar los sentimientos que le ha revelado su propia creación; por eso cambia los patrones acostumbrados, las “reglas” habituales, y Ana es, pues, al final, una mujer que renace, que “vuelve a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas”.^{II,30,537}

El beso de aquel hombre de rostro asqueroso, que Ana siente viscoso y frío como el vientre de un sapo, ya no pertenece a sus sueños –cargados de deseos sexuales– sino que es real. Ella tuvo que llegar hasta el adulterio –y casi hasta el crimen, para los que la acusan de homicida– para conjurar esa condición de ser como las demás.

Un beso expresionista

El último cuadro, o la última secuencia, mejor, para recordar el carácter cinematográfico que algunos le atribuyeron al texto, la última parrafada, pues, de la novela resulta de un expresionismo puro; como *El Grito*, de

Edvard Munch, es el gesto más expresivo del arte de su tiempo para significar el gran desaliento que el hombre moderno sentía ante el fin del siglo XIX y la transición al siglo XX.

Munch nos habla de sus sentimientos cuando pintó esta obra: “Estaba allí, temblando de miedo. Y sentí un grito fuerte e infinito perforando la naturaleza”.⁹⁴

Por el mismo año de publicación de *La Regenta*, Munch pinta su obra *La niña enferma* (1885), inspirada en la muerte de su hermana por tuberculosis, y en ella se ve el expresionismo neurótico con que intensifica las imágenes de la realidad. Al noruego le fascinaba el arte de Van Gogh y también le impresionó el brillante colorido del neoimpresionismo. No sería exagerado pensar que a Clarín también, siendo, como era, un buen conocedor del arte de su tiempo.

El expresionismo es una manera de inclinar la balanza de un cuadro desde la forma hacia la expresión del contenido. Potenciar el impacto emocional del espectador a través del colorido, las formas retorcidas, la composición agresiva, etc., son algunos de los objetivos de los artistas que practican esta forma de pintar, objetivos perfectamente conseguidos por Emil Nolde en su *Figura y máscara*. Pinturas expresionistas las podemos hallar desde los inicios del arte, siempre que respondan a esta intención de moldear la realidad para volcarse sobre la emoción interior. Así, los rostros de la pintura románica son plenamente expresionistas o las esculturas medievales de monstruos del infierno. Algunos de los grandes maestros de la pintura se consideran expresionistas en este sentido. Tal sería el caso del Greco, cuyas figuras son cualquier cosa menos realistas. También Edvard Munch fue un gran cultivador del expresionismo en sus cuadros, así como Van Gogh, algunos cuadros de Gauguin, etc. Según entraba el siglo XX el expresionismo se definió más como corriente

⁹⁴ Vid: <http://artehistoria.com/genios/cuadros/370.htm>

característica dentro de los “ismos” de la vanguardia, o mejor, en oposición a ellos, en especial a la medida racionalista del cubismo.⁹⁵

El expresionismo, pues, se corresponde con el desasosiego y la angustia de Ana; ella busca sobreponerse a aquella melancolía inexplicable, pero lo que encuentra inevitablemente es la caída, y cae. Bueno, “cayendo (Ana) era feliz”, nos dice el narrador; pero a un portavoz de un autor tan irónico, como Clarín, no podemos creerle nunca la literalidad de esas palabras. En Realidad, entre más cae, Ana es más infeliz. El final, como hemos dicho, es la pesadilla, es una escena de Murnau, todo lo grotesca y nauseabunda que se pueda. Era el final de siglo, lleno de incertidumbre por el futuro, traumático, y en España es Clarín quien trasmite este sentimiento de orfandad y desamparo. La atmósfera se generaliza durante los últimos años del siglo y abarca otras manifestaciones del arte:

Estos movimientos estuvieron muy ligados a otras formas artísticas, como el teatro, la música y la literatura: Schoenberg puso música a muchas exposiciones del primer grupo expresionista, Die Brücke (El puente), Kafka, Bertold Brecht y Strindberg ocuparon las filas de los dramaturgos. Tras el experimento del primer grupo, otra formación denominada Der Blaue Reiter (El jinete azul) toma el relevo. Sus realizaciones serán trascendentales en la historia del cine, con el cual interactuaron continuamente: F. W. Murnau, Robert Wiene, Fritz Lang y Max Mack. El expresionismo estuvo muy ligado a Alemania en la primera mitad del

⁹⁵ Ibid.

siglo XX, ligazón que se vio rematada con la alianza estilística con los arquitectos del denominado Novembergruppe.

Sin embargo, no todo es evanescencia y oscuridad para Ana, su búsqueda no ha sido en vano, después de todo. Primero que nada, está viva. Ella renace, nos dice el narrador. En términos del cuento de la “Bella Durmiente”, con el beso de Celedonio, este príncipe expresionista, debería despertar toda la Corte, junto con la princesa que despierta de este largo sueño de mil años. Pero ahí termina su relato Clarín. No podemos saber si toda la corte se pone en movimiento, tenemos que intuirlo. Pero si lo vemos hoy, ciento veintitantos años después, España es un país tan moderno como cualquiera de Europa, aunque hayan perdido una parte de su cortesía, la mayor parte de su galantería.

Como sabemos, el primero en hablar de una “segunda muerte” fue San Agustín, a quien Ana leyó con tanta pasión en su adolescencia. El propio africano consideraba su conversión como la muerte de una vida suya y el nacimiento a una nueva. Después, Nietzsche nos dijo, a través de Zaratustra, que no tenemos siete vidas, sino sesenta y siete. Ana, como el Tristán de Wagner, quiere *zozobrar en las sombras*, pero para nacer en un cielo de Luz.

VI. Modernidad de Clarín

Gacetillero trascendental, profesor, doctor en Derecho, abnegado padre de familia y narrador consumado, Leopoldo Alas fue un crítico apasionado y tenaz en la España de la Restauración. Su trabajo crítico y su producción literaria, que se aprecian hoy en su justa valoración, le acarrearón en su momento no pocos problemas en la vida. En su obra, la visión de la sociedad y la cultura españolas es descarnada y certera, resultado de una atenta percepción de la realidad social española y producto de un vasto conocimiento del arte y la literatura nacionales, así como de las corrientes artísticas y literarias europeas. Aunque participó de algunas corrientes de pensamiento y escuelas literarias del momento, es decir, del último tercio del siglo XIX, también fue un analista y crítico de las mismas; nos referimos al krausismo, positivismo, materialismo, así como al realismo y naturalismo.

Del mismo modo, como hombre de gran intuición y sensibilidad, supo captar el momento espiritual europeo y la temperatura moral de sus coetáneos españoles. Así, destaca el carácter ecléctico y moderno en su formación intelectual y artística. Pero más que resaltar estos rasgos por sí, intentamos verlo como una marca de su independencia respecto de las escuelas, corrientes y modas de su época, y como un rasgo más de su capacidad para asimilar ciertos elementos de tales propuestas,

cuestionar otras e incluso proponer nuevos estados de sensibilidad, tal como lo pensamos como un antecedente claro del expresionismo, por lo menos de ese estado de espíritu que desarrollarían luego con singular despliegue los artistas alemanes de finales del XIX e inicios del siglo XX.

“Pocos hombres había en la España de su tiempo”, dice Miguel Angel de la Cruz, que pudieran compararse con Leopoldo Alas en cuanto al seguimiento puntual de los distintos movimientos filosóficos, políticos y literarios de dentro y fuera de nuestras fronteras. Sin embargo, adscribir a Clarín a un movimiento o tendencia específico es inútil.⁹⁶ De *La Regenta* se ha dicho que participa del naturalismo pero no se adecua en realidad a esta escuela francesa, por ejemplo.

“El mismo reconoce en ocasiones su oportunismo, agrega De la Cruz, y su biografía muestra cambios de orientación que evidencian la insatisfacción de quedarse anclado en un puerto, la necesidad del peregrinaje cultural continuo a impulso de lecturas ávidas de todo lo que se escribe en España y Europa. Krausismo, positivismo y espiritualismo van jalonando sucesivamente las etapas de su pensamiento, pero Alas no estará nunca completamente comprometido con ninguna de estas tendencias”.⁹⁷

Francisco Rico, en su *Historia y crítica de la literatura española*, alude al eclecticismo de Clarín como una toma de posición por parte del autor: “Formado en un ambiente intelectual inspirado por el krausismo,

⁹⁶ Miguel Angel de la Cruz Vives, “El universo filosófico de *La Regenta*”, en *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, 2001, p. 30.

absorbió todas las corrientes filosóficas y finalmente tomó posición ecléctica y espiritualista, si bien nunca abandonó su tenaz anticlericalismo”.⁹⁸ Sin duda, fue un católico de buena fe, como se le acredita, aunque despiadado y mordaz en su crítica a la institución eclesiástica; por ello, y quizá por la estrecha amistad que mantuvo toda su vida con don Marcelino Menéndez Pelayo, que estaba en las antípodas de sus propias convicciones, seguramente no se le consideró nunca como uno de los heterodoxos españoles.

En el trabajo crítico de Clarín, señala Rico, predominan tres corrientes: krausismo, positivismo y espiritualismo. “Una valoración justa de su obra, dice el historiador de la literatura española, ha de comenzar por su crítica, que revela un gran reconocimiento de la literatura europea de su época, así como sabias lecturas filosóficas de Renan, Schopenhauer, Flaubert, Zola, Hegel, Nietzsche, Carlyle, Baudelaire, etc.”.⁹⁹

El sólo hecho del conocimiento de esta variedad de autores nos revela una actitud ecléctica en su formación respecto de la producción europea. “Las tres corrientes de krausismo, positivismo y esperitualismo, agrega Rico, se entretejen en su obra crítica, formando unidad homogénea y un método deductivo para buscar la verdad”.

Por otro lado, respecto de los cuentos de Alas, nos señala el historiador que “estos breves espacios narrativos escudriñan la

⁹⁷ *Ibidem*, pág. 3.

⁹⁸ Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, tomo V, pág. 564.

interioridad del hombre en un trasfondo ético que responde al eclecticismo del autor y a la confluencia entre naturalismo y krausismo”.¹⁰⁰ Sin embargo, la filiación krausista de Clarín es bastante relativa, como lo señala De la Cruz:

El krausismo ejerció una influencia profunda en Leopoldo Alas. Al fin y al cabo era, en la época de su juventud, la única corriente filosófica que se oponía al pensamiento oficial ultraconservador, pero suponer a un Clarín inmovilizado en los conceptos krausistas es tanto como negar su personalidad inquieta, ávida de conocimiento, fluyente. Es posible, incluso, que su adhesión al krausismo sea oportunista. Aceptar la defensa de los krausistas perseguidos no significa aceptar la totalidad de sus postulados. Ni siquiera su tesis doctoral, lo más krausista de su producción, supone una aportación sino simplemente una aceptación metodológica. Desde el punto de vista doctrinal nada le debe el krausismo a Clarín, aunque le deba –y mucho– en cuanto a la lealtad que mantuvo en los tiempos difíciles del canovismo.

Luego de que el decreto de Orovio desplazara a los krausistas de sus cátedras, Clarín publicará artículos en *El Solfeo* y *La Unión*, asumiendo la defensa de los krausistas frente a los ataques de la derecha más conservadora. Sin embargo, su cuento “Zurita”, se ha dicho, es un ajuste de cuentas con el krausismo, así como en otros relatos breves, como en “Cambio de luz”, por ejemplo, incorpora críticas al realismo o al idealismo.

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Ibid, pág. 567.

Respecto de su visión del positivismo, en *La Regenta* podemos encontrar algunas muestras de cómo se percibió en España; aquí notamos de qué manera Clarín lo desacredita y se burla de estos receptores españoles. Nos dice el narrador lo que piensa don Alvaro:

Una mujer casada peca menos que una soltera cometiendo una falta, porque, es claro, la casada... no se compromete.

“— ¡Esta es la moral positiva! –decía el marquesito muy serio cuando alguien le oponía cualquier argumento—. Sí, señor, ésta es la moral moderna, la científica; y eso que se llama el Positivismo no predica otra cosa; lo inmoral es lo que hace daño positivo a alguien. ¿Qué daño se le hace a un marido *que no lo sabe?*”

Creía Paco que así hablaba la filosofía de última novedad, que él consideraba excelente para tales aplicaciones, aunque, como buen conservador, no la quería en las Universidades.

— ¿Por qué? Porque el saber esas cosas no es para chicos.^{VII,297-298}

La burla no va dirigida a las doctrinas directamente sino a los personajes. Clarín que no fue ni positivista ni krausista ortodoxo, adopta un distanciamiento respecto al contenido doctrinal y se ríe mordazmente de estos provincianos que no saben de qué hablan.

La Regenta fue considerada durante mucho tiempo como una de las obras de mayor ortodoxia naturalista del realismo español del siglo XIX. Sin embargo, Leopoldo Alas tampoco fue ortodoxo en este respecto y *La Regenta*, que sin duda tiene algo de novela naturalista, no es, en cambio,

plenamente ortodoxa. Así lo pone de manifiesto Mariano Baquero Goyanes:

Personalmente estimo que, entre otras diferencias que la novela de Alas presenta con las más decididamente naturalistas, cabría citar, por ejemplo, la imprecisión con que se describen las enfermedades que Ana Ozores padece a lo largo de la obra. El carácter predominantemente nervioso, propio de las mismas, parece explicar sobradamente la ausencia de datos técnicos y de pormenores fisiológicos. Así, en el capítulo XIX, cuando el médico Robustiano Somoza, al no saber cómo tratar la enfermedad de Ana, la deja en manos de su sustituto Benítez, éste declara “que la enfermedad no era grave, pero sí larga y de convalecencia penosa. No le gustaba emplear los nombres vulgares y poco exactos de las enfermedades y empleaba los técnicos si le apretaban”. Ni de unos términos ni de otros se nos ofrece muestra alguna, lo cual supone un vivo contraste con lo que suele ocurrir en algunas de las más típicas novelas naturalistas. Así, en *Monte Oriol*, de Maupassant, sobre un fondo de balnearios, médicos y farmacopea, se describen escenas tales como un parto, un lavado de estómago, etc. Germinia Lacerteux, de los Goncourt, abunda en descripciones densamente fisiológicas, como la de los efectos de la fiebre puerperal o la de las sucesivas pleuresía, tuberculosis, peritonitis y muerte de la protagonista. Por eso, Emilia Pardo Bazán pudo decir que, en esta novela, el naturalismo dio “entrada en el arte a la enfermedad.”¹⁰¹

Oportunista del naturalismo, como antes lo fuera del krausismo, Clarín se apartará por fin del positivismo al término de la década de los ochenta como antes lo hiciera del krausismo. Leopoldo Alas es un

¹⁰¹ Citado por De la Cruz, op. cit.

hombre situado siempre en vanguardia: el espiritualismo que constituye la última etapa de su desarrollo intelectual es contemporáneo de la reacción idealista contra el naturalismo que se produce en Europa en el albor de los años noventa. Fiel a sí mismo, que mantuvo durante toda su vida una profunda espiritualidad, y fiel a su época, Clarín no se queda nunca rezagado ni enquistado en una corriente determinada sino que evoluciona siempre al ritmo que marcan los tiempos. Es oportunista, sí; pero también oportuno y muy contemporáneo de la vanguardia europea.

¿Cómo aplicarle una etiqueta a un hombre siempre inquieto y disconforme, que ni se deja llevar por la corriente ni se queda estancado en la orilla, sino que mantiene siempre su propio rumbo? Tal vez no etiqueta, pero sí un rasgo distintivo: moderno.

La Regenta quedará como el símbolo de la mujer española del XIX que se revela, después de siglos, contra el sometimiento en que las han tenido a las de su género en todos los órdenes de la vida, pero sobre todo en el sexual, y con él su relegación a un objeto doméstico; Ana es capaz de conmocionar el espíritu público de los españoles. Ella se enfrentará a la crisis como el pastor del *Zaratustra* a la serpiente: mordiéndola.

No nos cabe duda: en España, con *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, la novela naturalista ha perdido su inocencia.

CONCLUSIONES

Después de realizar nuestro viaje por la ciudad de Vetusta, de transitar a lo largo del texto, hemos llegado al final del recorrido; ahora tenemos una convicción mucho más consciente y viva del valor de la protagonista de esta historia.

Leopoldo Alas nos ha ofrecido la espléndida posibilidad del deleite estético y la oportunidad de interpretar su relato, pues no existe, en ninguna parte del mundo, lenguaje simbólico sin la correspondiente hermenéutica; dondequiera que se alza un hombre contando un cuento o un sueño, se levanta otro hombre para interpretarlo.

A estas alturas del intento, voy a decir una cosa. Yo tengo, en cierto sentido, una especie de teoría sobre Leopoldo Alas “Clarín”, una visión de él y de su obra en su conjunto que, acertada o equivocadamente, he tratado de plantear en estas páginas.

En todo caso, al ocuparme de la gran novela que el hombre dejó, me interesó el literato Leopoldo Alas y, especialmente, la filosofía inherente a su literatura.

En la primera parte de este trabajo tratamos de esclarecer la filiación de *La Regenta* y establecimos la liga de la novela con el cuento “El diablo en Semana Santa” como su antecedente. Planteamos que Leopoldo Alas nos ofrece una visión estética del mal a partir del simbolismo del Ángel Caído que entra en la ciudad y en el cuerpo de algunos de sus habitantes, bajo la forma de un ventarrón que seduce y despierta las

pasiones entre los pobladores de Vetusta, al tiempo que causa mil calamidades.

Nos parece que, en este mismo simbolismo del mal, el Angel sublevado, el Gran Arrogante, el Demiurgo, es decir Lucifer, no ha seducido sólo a la Regenta, sino que para seducir mejor al resto de Almas de Vetusta, Lucifer les mostró una mujer de belleza resplandeciente, que les inflamó de deseo.

Con respecto a la corriente en que se inscribe la novela, vimos que el escritor realiza una grandiosa, profunda y cruelmente satírica representación realista de la época. En efecto, Alas ha vivido realmente la Revolución del 68 y los tiempos de la Restauración en España, así que conoce las efectivas fuerzas operantes. La sociedad que nos presenta Alas es una sociedad decadente, vieja y desvencijada, cuya relación con el mal estimula y propicia la caída de Ana Ozores en el adulterio, por los dispositivos de control y represión sexual que tiene establecidos aquella sociedad del último tercio del siglo XIX.

Por otra parte, tenemos la propia labilidad o fragilidad inherente al ser humano; somos por naturaleza débiles, estamos siempre propensos a caer, y es necesario entender bien esta condición humana, como nos lo recuerda el personaje Frígilis.

La Iglesia, por su parte, parece no comprender esta labilidad de hombres y mujeres, y sólo parece preocuparse de que sus fieles participen del culto. La institución eclesiástica, como otras instituciones – el matrimonio, la justicia, los partidos políticos–, adolece de vicios y

contradicciones, lo cual no es resultado sino síntoma de la profunda crisis imperante en la sociedad representada.

En la novela Ana no tiene vocación de prostituta sino que también es víctima de la sociedad donde tiene que vivir; su situación es la de la mayoría de mujeres del XIX español, pero ella inicia una búsqueda de la libertad; el sentido de su búsqueda espiritual está representado por las lecturas de San Agustín y Santa Teresa de Avila. Es decir, ella acude a la literatura y a la vía mística como un medio para tranquilizarse, para tratar de salvarse. La imagen de la búsqueda espiritual, entre los arquetipos de la humanidad, es fundamental y por esta razón es uno de los temas literarios más profundos e importantes: se trata de la búsqueda para la última fundación del ser.

A medida que se desarrolló nuestro estudio, pudimos ver que Ana va convirtiéndose en un ser más sabio, respecto de la vida, y vimos cómo logró crecer espiritualmente, aunque al final (del relato) la cosas no le salieran como ella hubiera querido.

El asunto de la confesión de Ana Ozores constituye el eje sobre el que se desarrollan las acciones del relato; al comienzo de la historia la penitente Ana prepara su confesión general, que nunca realiza en realidad, ya que durante sus repetidos intentos no logra expresar el meollo de sus conflictos: la tentación que la impulsa al adulterio.

Tampoco al final del discurso Ana Ozores obtiene su derecho a la confesión ni, desde luego, al perdón. El adulterio que se anuncia desde el principio, efectivamente se cumple al final y gira en torno al problema de las inacabadas confesiones.

Las acciones de los personajes confluyen, de diversas maneras – deliberadas e inconscientes– en la realización del adulterio de la Regenta, pero no se trata, por supuesto, de ningún plan divino o una prefiguración naturalista, sino del cumplimiento de una especie de complot maquinado por la “sociedad” vetustense contra Ana Ozores y, al mismo tiempo, del sacrificio de una víctima propiciatoria, que debía ser Ana pero acaba siendo sustituida por su propio marido, el inocente Víctor Quintanar.

Lo que ha aprendido a entender Ana es que toda salud superior tiene que pasar por la profunda experiencia de la enfermedad y la muerte. Esa concepción de la enfermedad y de la muerte como un paso necesario hacia el saber, la salud y la vida, convierte a *La Regenta* en una novela de iniciación.

A sus treinta años, Ana no ha cumplido sus expectativas en la vida, pero le queda tiempo para resarcirse de sus errores. Por lo demás, el cumplimiento de otras tantas expectativas se nos ha legado ahora a nosotros, lectores de la novela.

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1991.
- ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1989. AGUIAR E. SILVA, V., *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.
- ALAS, Leopoldo, *Ensayos y críticas (1881-1901)*, ed., pról. y notas de Carlos BARBÁCHANO, Madrid, Páginas de Espuma, 2001 (Colección Voces/Clásicas), 315 pp.
- _____, *La Regenta*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1981 (2 vol.: I, 573 pp., II, 537 pp).
- _____, *La Regenta*, introducción de Juan Manuel LOPE-BLANCH y Huberto BATIS, México, UNAM, 1972.
- _____, *Relatos breves*, introducción y notas de Rafael Rodríguez Marín, Madrid, Castalia, 1986. 292 pp.
- _____, ¡Adiós, “cordera”! y otros cuentos, México, Espasa-Calpe, 1994. 147 pp. (Colección Austral).
- _____, *Su único hijo*, ed., intr. y notas de Carolyn Richmond, Madrid, Espasa Calpe, 1979, 391 pp.
- ARANGUREN, J. L., *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. de A. Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.
- _____, *La Poética*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis*, México, FCE, 1988, 531 pp.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, FCE, México, 1975.
- BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Trad. de Tatiana BUVNOVA, México, Siglo XXI, 1982.
- _____, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1981.
- _____, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, Madrid, Taurus, 2000.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, 1994.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, 2ª ed. Planeta, Barcelona, 1972.

- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1994. 357 pp.
- _____, *Elementos de semiología*, Barcelona, Paidós, 1994.
- _____, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1971.
- BÉGUIN, A., *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1954.
- BERGSON, L., “Eiron und Eironeia”, *Hermes*, 99 (1971), pp. 1-17.
- BERTRAND, Denis et al., *Presupuestos sensibles de la enunciación* (Tópicos del seminario, 7), México, BUAP, 2002.
- La BIBLIA, Paulinas-Verbo Divino, 9ª ed., Madrid, 1972.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1978.
- BORGES, Jorge Luis, *Las siete noches*, México, FCE, 1986, 173 pp.
- BOVES NAVES, María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1993 (Biblioteca Románica Hispánica), 395 pp.
- CASALS, Josep, *El expresionismo*, Barcelona, Montesinos, 1982.
- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1979.
- CHATMAN, S., *La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHEVALIER, Jean y Alan GHEERBRANDT, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1991.
- CHOMSKY, Noam, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1993.
- _____, *Estructuras sintácticas*, introd. y notas de Carlos Peregrín Otero, México, Siglo XXI, 1990, 176 pp.
- CIFO GONZÁLEZ, M., “La ironía y la sátira en *La Regenta*; variantes narrativas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 415, 1985.
- DERRIDÁ, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Antropos, 1989.
- Diccionario de la lengua española*, 20ª ed., Real Academia Española,
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, México, Lumex, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1986.
- _____, *Lo sagrado y lo profano*, 6ª ed., Barcelona, Labor-Punto Omega, 1985.
- _____, *El mito del eterno retorno*, México, Origen-Planeta, 1985.

- FERRATER MORA, José, “La ironía”, en *Cuestiones disputadas*, Madrid, 1955, pp 27-42.
- FLAUBERT, Gustave, *Salambó*, Madrid, SARPE, 1984, 247 pp.
-----, *Madame Bovary*, Barcelona, Planeta, 1982 (Clásicos Universales).
- FONTANE, Theodor, *Effi Briest*, Madrid, Alianza Ed., 2004.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, 3 vol., Trad. de Ulises GUIÑAZÚ, México, Siglo XXI, 1989.
-----, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las cosas humanas*, México, Siglo XXI, 1968.
- FREUD, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1985. 486 pp. (12ª ed., El libro de bolsillo).
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1957. Trad. Esp.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977.
-----, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa, 1988.
-----, *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973.
-----, *The Secular Scripture: a Study of the Structure of Romance*, Cambridge y Londres, Harvard University, 1976.
- FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, Madrid, Año/Cero, 1994, 206 pp.
- GENETTE, Gerard, “La rhétorique restreinte”, *Communications*, 16 (1970), pp. 158-171. Trad. Esp.: “La retórica restringida”, en *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- GOLMAN, Lucien, *Sociología de la creación literaria* (trad. de Hugo ACEVEDO), Bs.As., Nueva Visión, 1971.
- GOMBRICHT, Ernst, *Historia del arte*, versión española de Rafael Santos TORROELLA, Madrid, Alianza, 1988. 550 pp.
-----, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- GONZÁLEZ VALENZUELA, Juliana, *El ethos, destino del hombre*, México, UNAM-FCE, 1996. 164 pp.

- _____, *Ética y libertad*, México, UNAM-FCE, 1997, 345 pp.
- GOYTISOLO, Juan, “Aproximaciones a *La Regenta*, en *Quimera*, 10, Barcelona, mayo-junio-1991, pp. 16-21.
- GRAVES, Robert, *La diosa blanca*, Madrid, Alianza, 1983 (El libro de bolsillo, 2 vol.)
- _____, *Rey Jesús*, Barcelona, Edhada, 1984, 472 pp.
- GUIRAUD, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI, 1984. 133 pp.
- HUIZINGA, Johan, *El concepto de la historia*, México, FCE, 1992.
- JAUSS, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976 (ediciones de bolsillo).
- JITRIK, Noé, *Lectura y cultura*, México, UNAM, 1998, 85 pp.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- _____, “El Cristo muerto de Holbein” en *Historia del cuerpo humano* (primera parte), Editado por FEHER, Michel, con Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Madrid, Taurus, 1990.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, 5ª. ed., Trad. Augusto de GALVEZ-CAÑERO, Madrid, Cátedra, 1973. 147 pp.
- LEFEVRE, Henri, *Nietzsche*, México, FCE, 1987, 323 pp. (Breviarios).
- LEÓN, Luis de, Fray, *Exposición del Libro de Job*, Edición de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- LUKÁCS, Georg, *Ensayos sobre el realismo*, Bs As, Ed. Siglo Veinte, 1965. 358 pp.
- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, trad. de Isabel García Adanes, Barcelona, Edhasa, 2005, 900 pp.
- _____, *La novela histórica*, México, Era, 1966.
- MARDER, T. A., *Bernini and the art of architecture*, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1998.
- MARÍ, A. (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- MONSEÑOR BOUGAUD, *Historia de Santa Mónica*, León, Imprenta Miñón, 1877, 624 pp.
- MONTESINOS, José F., *Introducción a una historia de la novela española en el siglo XIX*, 1967.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, México, Alianza, 1985, 471 pp.
- _____, *Genealogía de la moral*, Bogotá, EMFASAR, 2000.
- ONAINDÍA, Mario, *La construcción de la nación española*, 1986.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia, *Ana Ozores, La Regenta. Estudio psicoanalítico*, México, UNAM, 1982, 135 pp.
- _____, “La homosexualidad latente en *La Regenta*”, ponencia presentada en el congreso “Cultura y homosexualidad”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, durante mayo del 2003.
- _____, “Proyecciones psicológicas en la obra de Clarín”, Oviedo, Universidad de Oviedo, separata de la obra *Leopoldo Alas: Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, 2002. pp. 748-763.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira y Los hijos del limo*, en *La casa de la presencia. Poesía e historia*, México, FCE, 1993 (Obras completas, T. I).
- PÉREZ Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Espasa, 2008.
- _____, *La desheredada*, ed. de Germán Gallón, Madrid, Cátedra, 2007, 503 pp (Letras Hispánicas).
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI-UNAM, 2001, 248 pp.
- RALL, Dietrich (Compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993, 444 pp.
- REYES, A., *El Deslinde y Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras Completas*, México, FCE, 1986 (2ª. Reimpresión), vol. XV.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española* (vol. 5, Romanticismo y realismo), Barcelona, Editorial Crítica, 1982, 741 pp.
- RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, 1982. 502 pp.
- _____, *La metáfora viva*, trad. de Agustín NEIRA, Madrid, Ediciones Cristiandad-Editorial Trotta, 2001. 434 pp.
- _____, *Tiempo y narración I*, México, Siglo XXI, 1998.
- _____, *Relato: historia y ficción*, Zacatecas, Dos Filos, 1994.
- RORTY, Richard, “La pasión de lo infinito. El porvenir de los intelectuales”, en revista *Etcétera*, México, 26-10-1995.

- ROUGEMONT, Denis, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1978, 438 pp.
- RUSHDIE, Salman, “No hay nada sagrado”, conferencia en honor de Herbert Read, Nueva York, 1995.
- RUSELL, Bertrand, *La conquista de la felicidad*, 11° ed., México, Espasa-Calpe, 1980, 149 pp. (Col. Austral, N° 23).
- RUTHERFORD, John, *La Regenta y el lector cómplice*, Murcia, Universidad de Murcia-Secretariado de Publicaciones, 1988.
- SÁNCHEZ, Elizabeth, “From world to word: realism and reflexivity in *Don Quijote* and *La Regenta*”, *Hispanic Review*, Winter, 1987, vol. 55, Universidad de Pennsylvania.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Textos de estética y teoría del arte* (antología), México, UNAM, 1978 (Lecturas Universitarias, 14).
- SAVATER, Fernando, *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus, 1981.
- SCHLEGEL, F., “Fragmentos del Lyceum” (1797), *Poesía y filosofía*, núm. 47
- SCHOPENHAUER, A., “Teoría de la risa”, en *El mundo como voluntad y representación*, trad. de E. OVEJERO, 3 vol., Madrid, Aguilar, 1928, vol. I, cap. VIII.
- , *El amor, las mujeres y la muerte*, México, Ediciones Coyoacán, 1999. 177 pp.
- SPINOZA, Baruch, *Las cartas del mal*, pról. de G. Deleuze, Buenos Aires, Caja negra editora, 2006.
- SUNG CHUL, Suh, *El drama de la vida y su visión trágica*. (Tesis de doctorado, FFyL, UNAM), 1995.
- STAROVINSKI, Jean, “La literatura: el texto y el intérprete”, en *Hacer la historia. II, Nuevos enfoques*, Jacques Le GOFF y Pierre NOVA (coordinadores), Barcelona, Ed. Laia, 1979.
- STHENDAL, *La Cartuja de Parma*, Madrid, Sarpe, 1984, 436 pp.
- , *Rojo y negro*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1981, 495 pp.
- TAINÉ, Hipólito, *La naturaleza de la obra de arte*, México, Grijalvo, 1969.
- TINTORÉ, María José, *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen, 1987.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (antología), México, Siglo XXI, 1970, 235 pp.

- _____, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Avila, 1992.
- _____, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1974.
- VALIS, Noël, *The decadent vision in L. Alas. A study of La Regenta and Su único hijo*, Louisiana State University.
- VALVERDE, J. M., *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Barcelona, Ariel, 1989.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- _____, *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- _____, *El lenguaje de la pasión*, Madrid, Aguilar, 2001.
- VENTURA AGUDÍEZ, Juan, *Inspiración y estética en La Regenta, de Clarín*, Oviedo, La Cruz, 1970.
- VILANOVA, Antonio, *Nueva lectura de La Regenta de Clarín*, Barcelona, Anagrama, 2001. 350 pp.
- VITAL, Alberto (compilador), *Conjuntos. Teoría y enfoques literarios recientes*, México, UNAM, 2001, 525 pp.
- VOLTAIRE, *Candido*, México, Porrúa, 1983.
- VOSSLER, Karl, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada, 1960, 361 pp.
- WELLEK, R., *History of Modern Criticism 1750-1950; II: The Romantic Age*, Londres, 1955. Trad.: *Historia de la crítica moderna (1750-1950). II. El Romanticismo*, Madrid, Gredos, 1973.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus lógico-philosophicus*, con una introducción de Bertrand RUSSELL, trad. de Enrique Tierno Galván, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM-X, 1993.