



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

**Configuración de Álvaro Mesía:
Inversión del Don Juan en *La Regenta***

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA
María José Carreño Lozano

Asesora: Dra. Lilián Camacho Morfín

Ciudad Universitaria, CDMX, 2023



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.

Agradecimientos

La planeación, investigación y redacción de esta tesis, así como los trámites y aplazamiento que conllevó tras un paro, una pandemia e incontables vicisitudes, no hubiera sido posible sin los recursos emocionales, académicos y hasta económicos que mis redes de apoyo han puesto a mi disposición; por ello, como muestra mínima de mi gratitud, escribo estas líneas para ustedes:

Gracias a mi abuela y compañera, **Elizabeth**, por tu amor incondicional y paciencia infinita, por ser mi hogar y tomar mi mano cada vez que lo necesité; todo lo bueno que pueda haber en mí, seguramente es tu responsabilidad. Gracias también por enseñarme a investigar cuando algo despertaba mi curiosidad, hacerla de *momo* y desvelarte conmigo incontables ocasiones durante toda mi trayectoria académica: éste y cualquier título al que aspire es tan tuyo como mío. Perduras en tu ejemplo de fuerza, valentía y virtud; me acompañas, te admiro y te amo para toda la vida.

Mamá, gracias por darme las letras, defender mi libertad y apoyar sin condición cada proyecto académico y personal que he tenido; te volvería a elegir todas mis vidas. A **Ana**, por escuchar cada una de las ideas que terminó por conformar esta tesis, llenar mi vida de luz, transitar la vida conmigo, hacer de este mundo un lugar menos hostil con tu ternura y atenciones, y ser mi ejemplo de resiliencia. Por supuesto, también a **Pervinca**, el amor de mi vida, por todas las horas de juegos y mimos de las que fue privada durante el proceso de esta investigación; mi vida estaría incompleta sin tu naricita fría. Ustedes son la razón de mi existir.

Gracias a **Fernando**, cuya generosidad, paciencia, incalculable ayuda e injerencia en este trabajo y durante la carrera, tan sólo son superadas por las tazas de té, chilaquiles y cuidados que me ha dado durante los últimos años. “I am so much better because of you [...] You’re my best friend.” Ninguna cantidad de palabras sería suficiente para agradecerte por la amistad que hemos construido, con toda la comida, carcajadas y rituales que ésta implica; o lo mucho que esta tesis te debe, desde la primera lectura de *La Regenta* en las islas hasta su punto final. ¡Lo logramos!

Mi eterna admiración y agradecimiento a **Lilián Camacho Morfín**, querida profesora que aceptó dirigir esta investigación —cuando todavía no tenía pies ni cabeza— y terminó por convertirse además en amiga. He tenido la fortuna de aprender a su lado, tanto dentro como fuera del aula, el amor por los estudios literarios, la docencia y a luchar por la libertad y la felicidad, lo cual atesoraré por lo que me reste de vida. Gracias por permitirme colaborar tras bambalinas en sus clases y abrirme las puertas del seminario de titulación, espacio humanista y hogar que con tanto amor nos ha construido; a cuyos integrantes también agradezco sus palabras de aliento, ideas, recomendaciones, dudas y comentarios.

Mi agradecimiento y reconocimiento a mi **sínodo**, el doctor Eduardo Casar, el doctor José María Villarías, la doctora Gabriela García Hubard y la doctora Ainhoa Vasquéz, cuya lectura, observaciones, comentarios y amabilidad fueron esenciales para concluir este trabajo de investigación.

Gracias también a **César, mi Max y Billy** por la familia que hemos construido, su compañía durante las correcciones y trámites finales ha hecho más llevadero el proceso.

Por último, no quiero dejar de reconocer a los y las amigas que de uno u otro modo tienen que ver con esta tesis. A **Luis Gabutti**, gracias por sus recomendaciones, atinados comentarios, dudas que apuntalaron las ideas que la componen e incansable entusiasmo; a **Cecy Gálvez** cuya compañía y tutoría durante mis primeras lecturas de *La Regenta* gestó esta investigación; a **Mayra**, por su amistad y generosidad, la mitad de la carrera que no le debo a Fer, sin duda te la debo a ti; a **Antonio**, gracias por estar siempre pendiente de mí y hacerme tan amenas las tardes que compartimos en el seminario; a **Adrianita, Wendy, Alina y Gis**, por sus cuidados y amistad incondicional.

De ustedes es mi cariño eterno,
María

Índice de contenidos

Introducción: Álvaro Mesía, ¿el Don Juan de <i>La Regenta</i> ?	1
1. Estado de la cuestión: <i>La Regenta</i> de “Clarín”	6
1. 1 Ediciones, traducciones y adaptaciones	7
1. 2 Crítica en torno a <i>La Regenta</i>	10
1. 2. 1 Álvaro Mesía y otros temas sin atender	14
2. Construcción de personajes literarios	18
2. 1 Personaje con dimensión psicológica	20
2. 2 Consciencia del personaje literario	23
2. 3 Personaje mimético: una propuesta	27
2. 4 Arquetipos literarios y su inversión	29
3. Entorno, consciencia y configuración de Álvaro Mesía	32
3. 1 Vetusta: entorno mimético	32
3. 1. 1 Estructura triangular de <i>La Regenta</i> : personajes mayores	39
3. 1. 2 Álvaro Mesía, ¿vetustense?	46
3. 2 Acceso restringido a la consciencia de Álvaro Mesía	52
3. 3 Inconsistencias en el retrato de Álvaro Mesía	55
3. 4 Álvaro Mesía: personaje mimético	64
4. Inversión del Don Juan en <i>La Regenta</i>	66
4. 1 Naturaleza contradictoria de Álvaro Mesía	67
4. 2 Álvaro Mesía <i>versus</i> Don Juan	71
4. 2. 1 Arquetipo del Don Juan	72
4. 2. 2 Inversión del Don Juan en <i>La Regenta</i>	75
Conclusiones	78
Fuentes	84

Introducción

Álvaro Mesía, ¿el Don Juan de *La Regenta*?

Los personajes de *La Regenta* (1884, 1885) presentan cierto grado de complejidad psicológica en su configuración, con esto me refiero a que se encuentran individualizados tanto en su modo de ser, aspecto físico, gestos, vestimenta, como en su modo de hablar. Si bien esta característica ha despertado el interés de la crítica clariniana, como dan cuenta los estudios generales sobre los habitantes de Vetusta, especialmente en cuanto a Ana Ozores, Fermín de Pas, Víctor Quintanar e incluso Visitación, Saturnino y Frígilis [1. 2], se han dejado de lado a personajes cuya función resulta clave para el desarrollo de la trama, como Paula Raíces, Petra o, particularmente, Álvaro Mesía, quien corresponde a uno de los vértices de los triángulos amorosos sobre los cuales gira *La Regenta* y, por lo tanto, uno de los protagonistas de la novela.

Sobre él, se ha afirmado que únicamente se trata de un “figurín despersonalizado” o personaje gris (Baquero Goyanes: 45), pues todas las cualidades de las que está dotado se reducen a los rasgos exigidos por su papel: el de galán (Bobes Naves: 84) o Don Juan. Sin embargo, *La Regenta* no se trata de una novela más dentro del canon novelístico de adulterio donde Álvaro cumpliría únicamente con ser el amante, una función ideal para un Don Juan contrapuesto al marido de la mujer en cuestión. La trama de esta novela gira alrededor de tres triángulos amorosos —en vez de uno— donde Mesía desempeña doblemente la función de seductor, por lo cual no habría preconfiguración para él ni como amante de un solo triángulo ni como Don Juan.

Además, como se expondrá dentro del marco teórico, los arquetipos literarios, como lo es un Don Juan, son “figuras individualizadas”, en otros términos, nunca se puede esperar lo mismo de cada una de sus reinterpretaciones. Sólo en el caso que fuera un personaje tipo, un galán, como se menciona

anteriormente, se podría afirmar que no hay características particularizadas y, por lo tanto, nada que analizar sobre su configuración o función dentro de la novela.

No sólo está dotado de características propias que lo distinguen de otros donjuanes. Concretamente dentro de la composición de la novela, su configuración se diferencia de la de los otros personajes principales pues Álvaro, además de construirse a partir de indeterminaciones y no extensos capítulos que indaguen sobre su consciencia o motivaciones, también lo hace entre paradojas: se presenta como el brazo ejecutor de Vetusta a la vez que pretende ser el menos vetustense.

Como se ve, Álvaro Mesía no sólo es un personaje principal sino uno complejo. La poca atención que ha recibido de la crítica probablemente se deba a la vinculación entre su figura y la del personaje tipo del galán. Sin embargo al tratarse de un Don Juan sí presenta particularidades, entre las cuales encontramos que algunos de sus rasgos arquetípicos se han desestabilizado en un proceso de inversión, es decir, se presentan tanto atributos representativos del Don Juan como otros completamente opuestos o extraños, por ejemplo, el cambio de nombre, que suele identificarlos inmediatamente.

El objetivo central de esta tesis es indagar hasta qué grado se ha invertido el arquetipo del Don Juan en *La Regenta*. Para tal propósito es imprescindible comenzar por la configuración de Álvaro Mesía, es decir, su entorno, relaciones, consciencia, prosopografía y etopeya. Con base en este análisis será posible abordar cómo ocurre la desdonjuanización en esta novela.

Para aproximarme a mi objeto de estudio y comprender su función dentro de la novela, registré cada una de las apariciones de Mesía en la trama, las clasifiqué en cuanto a:

- a. Acción o descripción del sujeto
- b. Fuente de la que proviene la información, es decir, si lo sabemos gracias al narrador, al mismo personaje o al resto de los vetustenses
- c. Estrategias mediante las cuales se construye su consciencia y establecer a qué estrato de ella accedemos

Mediante los datos recabados, se observa que Álvaro Mesía se distingue del resto de los personajes porque, a diferencia de estos, responde al *efecto persona* (Pavis *apud* García Tirado: 205). Por este término, me refiero a la dimensión psicológica compleja que aproxima a algunos personajes literarios con personas de carne y hueso. Al destacarse como un individuo, parecido a los seres humanos, rompe con la rigidez del arquetipo al que es asociado, sin que esto represente su antítesis.

Además de la presente introducción, este trabajo se compone de otros cinco apartados: el estado de la cuestión, un marco teórico, dos capítulos de análisis y las conclusiones. El primer capítulo de esta investigación atiende particular y brevemente los temas que ha tratado (o no) la crítica enfocada a *La Regenta*.

Los asuntos estudiados en la novela más famosa de “Clarín”, como veremos en este primer apartado, resultan reiterados. Destacan principalmente: el movimiento artístico al que se adscribe (naturalismo vs. realismo), lecturas comparadas entre *Madame Bovary* y *La Regenta*, además de numerosos análisis con enfoques diversos acerca de Ana Ozores y Fermín de Pas; en cambio, hay cuestiones de las que rara o ninguna vez se han encargado los expertos, *e. g.*, la figura del narrador, lecturas comparadas con obras anteriores o coetáneas ni el reflejo de la faceta crítica de “Clarín” en su obra narrativa; tampoco aparecen estudios del personaje del cual me ocupó en esta tesis: Álvaro Mesía, uno de los personajes principales de la novela, dado que incita la trama.

Notamos que hasta 1952, a más de 60 años de publicada, *La Regenta* todavía no era una novela conocida y mucho menos valorada; sin embargo, a partir del centenario de nacimiento de su autor, Leopoldo Alas “Clarín”, numerosos estudiosos se interesaron por ella al grado de considerarla la mejor novela española del siglo XIX (Baquero Goyanes: 68). Con este trabajo de investigación no tengo la intención de corroborar o contradecir la anterior declaración, sino añadir un estudio acerca de la complejidad en que el conflicto de *La Regenta* se configura.

En el segundo capítulo de esta tesis presento los postulados teóricos relativos al personaje e inversión de arquetipos literarios con que estudiaré la figura de Álvaro Mesía. Los análisis psicológicos de Ana y Fermín han aportado lecturas interesantes sobre *La Regenta*, sin embargo, no pierdo de vista que, si bien los personajes de esta novela alcanzan cierta dimensión psicológica compleja, no aparecen aún en ellos rasgos de flujo de consciencia y la posibilidad de examinarlos con base en los fundamentos psicológicos que ello implica; por esta razón me inclino principalmente a la teoría abierta del personaje que sugiere Chatman (1976), cuya filiación estructuralista resulta evidente.

Con el fin de comprender la configuración del conquistador vetustense me valdré de las propuestas de García Tirado (2008) que conciernen a la construcción del individuo y la distinción que hizo Forster (1995) entre personaje plano y redondo. Para analizar la consciencia en personajes literarios, me serviré de las estrategias que plantea Cohn (1978) y retoma Pimentel (2001 y 2012).

Para finalizar este apartado propongo la categoría de personaje mimético en el sentido aristotélico más elemental: el arte como imitación de la vida (o realidad). Advierto cuatro características que presenta un personaje que se construye en la *mimesis*:

- 1) Los datos acerca de su personalidad provienen de diferentes fuentes, ya sea de la narración, los personajes que lo rodean o él mismo; éstas contrastan entre sí y con las acciones del individuo, por lo tanto, el retrato del personaje presentará inconsistencias y será imposible abarcarlo en su totalidad.
- 2) El acceso que tenemos a la consciencia del personaje es preferentemente nulo (pues desconocemos lo que sucede en la consciencia de las personas reales) o cuando menos restringido.
- 3) Existen contradicciones en el desarrollo del personaje, en otros términos, encontramos paradojas que lo transforman a lo largo de la trama.
- 4) El entorno donde aparece se asemeja al mundo tal cual lo conocemos, con las leyes que rigen en el plano de nuestra realidad.

En el tercer capítulo —con base en la teoría que reviso previamente— presento los tres primeros atributos que lo configuran como personaje mimético o con *efecto persona* (Pavis *apud* García Tirado: 205). Para comenzar, analizo la relación problemática de Mesía con el entorno que posibilita su configuración en la

mimesis, tanto con Vetusta como con los otros personajes mayores; después observo el acceso restringido que tenemos en cuanto a su consciencia; y para terminar señalo las inconsistencias que presenta su retrato debido a las diferentes fuentes de donde provienen los datos acerca de su personalidad, en contraste con sus acciones.

En el cuarto capítulo de la tesis abordo la (también) cuarta característica que consolida a Álvaro como personaje mimético: su naturaleza contradictoria, es decir, las características de su configuración que se contraponen y lo transforman a lo largo de la novela. Una de estas paradojas se manifiesta en la inversión del arquetipo del Don Juan, ya que si bien en Mesía encontramos características propias de uno (seductor de mujeres, aparentemente culto, referido como Don Juan o Tenorio, hermoso), otras lo alejan y contraponen al núcleo de sentido arquetípico (poco espontáneo, nula reflexión espiritual, no transgrede los valores morales como afirmación de la propia libertad sino por mera vanidad, entre otras).

Finalmente, presento las conclusiones de la investigación obtenidas tras el análisis minucioso de la configuración y consciencia de Álvaro Mesía. Con ellas pretendo que sea posible reconsiderar su importancia no sólo en la configuración de *La Regenta*, sino además como uno de los primeros intentos para invertir el arquetipo del Don Juan¹.

En resumen, una vez caracterizado el personaje de mi interés, en contraste con otros pobladores de Vetusta, lo categorizaré como personaje mimético, término que propongo en el segundo capítulo de esta tesis; para, finalmente, confrontarlo con el arquetipo de Don Juan. Finalmente se dará cuenta cómo y hasta qué grado se encuentra invertido y qué función podría cumplir dentro de *La Regenta*.

¹ Para una genealogía de los Don Juanes, tanto arquetípicos como invertidos, véase Samuel M. Waxman, "The Don Juan Legend in Literature". *The Journal of American Folklore*, Vol. 21, No. 81 (1908): pp. 184-204.

Capítulo 1

Estado de la cuestión: *La Regenta* de “Clarín”

En este apartado presento los hallazgos obtenidos al realizar la búsqueda y organización de la bibliografía que revisé en busca de estudios sobre Álvaro Mesía. Tras la revisión de las seis ediciones imprescindibles de *La Regenta* —elaboradas por Sobejano (1981), Baquero Goyanes (1884), Oleza (2011), Cachero (1994), Sanz Villanueva (1995) y Fuentes (1999) — y más de treinta fuentes especializadas en *La Regenta* y la obra de “Clarín”, sorprende la escasez de estudios acerca del Don Juan que configura Leopoldo Alas para su primera novela. No encontré un solo estudio cuyo objeto primordial de interés fuera Mesía, incluso aquellos que abordan las relaciones de poder o lo masculino en la obra de “Clarín” conceden mucha más importancia a Fermín de Pas o Víctor Quintanar, sobre quienes sí hallamos artículos exclusivos a su análisis, por ejemplo, aquel de German Gullón (2006), *La mirada masculina y la conciencia en “La Regenta”*.

Lo anterior llama especialmente mi atención debido a que mi objeto de estudio es nada menos que uno de los personajes principales de *La Regenta*, obra maestra no sólo de Leopoldo Alas “Clarín” sino de la literatura española del siglo XIX — según una buena parte de sus estudiosos — o, cuando menos, una de las más famosas. En todo caso, tras la revisión exhaustiva de bibliografía en torno a la obra general del autor, he podido observar que éste no se trata del único tema que la crítica clariniana ha dejado de lado.

En sus días, según Beser (1968), “Clarín” fue mucho más conocido y admirado por su labor crítica que por su faceta como narrador, a través de ella difundía su preocupación por la vida cultural, social y política de su tiempo, como resultado, su obra periodística fue vastísima, ésta supera considerablemente a la narrativa, tanto, que Jean-Francois Botrel (2001) ha estimado que se trata de poco más de mil quinientos artículos, equiparable a haber escrito quince veces *La Regenta*, e Yvan Lissorgues (1980)

duplica la cifra. Sin embargo, los estudios sobre esta faceta son pocos, sobre todo en comparación con todo lo que se ha escrito sobre su primera novela.

El presente estado de la cuestión se divide en dos partes: la primera constituye un recuento de las ediciones, traducciones y adaptaciones de *La Regenta* [1. 1], esto con el fin de advertir la importancia y atención que se ha prestado a dicha novela; en cuanto a la segunda, doy cuenta de las investigaciones al respecto [1. 2], concretamente lo que menciona o desestima a Álvaro Mesía [1. 2. 1], además de aquellos estudios que indagan en lo masculino y en la figura del Don Juan en *La Regenta*, ello con el propósito de justificar la pertinencia de llevar a cabo mi investigación.

1. 1 Ediciones, traducciones y adaptaciones

La novela con la que “Clarín” irrumpió en el género, apareció en la cresta del naturalismo español. Según Oleza (2012: 45) es “la historia de cómo unos personajes, inconformes con su mundo, anhelan trascenderlo y son vencidos en el intento” sin embargo, dicha afirmación resulta insuficiente para describirla, lo “verdaderamente singular de *La Regenta* es la inmensa complejidad y riqueza de matices con el que el conflicto se produce”.

Esta obra se compone de dos volúmenes: el primero describe minuciosamente el universo de Vetusta, en tan sólo tres días nos adentramos en la mente de sus pobladores, las relaciones que establecen entre ellos, sus problemas sociales, políticos y clericales, geografía e incluso clima; mientras que el segundo narra a lo largo de tres años lo que sucede con los personajes previamente detallados. A diferencia de la canónica novela acerca de la casada insatisfecha, no somos testigos únicamente del triángulo amoroso entre el marido, la mujer y el amante, ni siquiera se trata de la relación que desata el conflicto principal.

Durante los dieciséis años entre la fecha de publicación de *La Regenta* y la muerte de su autor, circularían tres ediciones: la *editio princeps* (1884, 1885) a cargo del editor barcelonés Daniel Cortezo,

una novela de folletín que apareció *La Publicidad* del quince de enero al tres de octubre de 1894 y una edición revisada por el autor con prólogo de su querido y admirado Galdós (1901), apenas para que “Clarín” pudiera verla antes de morir. La primera edición que se realizó de *La Regenta* tras la defunción de su autor fue la de Maucci (1908) y hasta los sesenta aparecerían contadas reediciones sin mayor fortuna.

Hasta donde sé, la primera edición crítica de *La Regenta* fue la realizada por José María Martínez Cachero (1963) para las obras completas que preparaba la editorial Planeta, tres años después Alianza sacaría a la venta una edición de bolsillo que popularizaría hasta cierta medida la novela de Alas. Gonzalo Sobejano (1976) elaboró una edición a partir del cotejo de las dos ediciones que aparecieron en vida de Alas, añadió el prólogo original de Galdós y un estudio introductorio que abrió paso a las investigaciones posteriores en torno a la célebre novela.

Con el primer centenario de *La Regenta* aparecen las ediciones más destacadas: Baquero Goyanes (1984) incluyó un censo de los personajes de *Vetusta* en su edición para Espasa-Calpe y Oleza (1984) ofrece un estudio acerca de las ideas políticas de Leopoldo Alas en su edición de Cátedra; por su parte, José Luis Gómez (1987), con introducción de Sergio Beser, incluyó en su edición *El diablo en Semana Santa*, relato previo a la publicación de *La Regenta* que incluye gérmenes de ésta en su trama².

En la década de los noventa, vale la pena mencionar tanto la de Víctor Fuentes (1999) para Akal en la que busca ampliar el contexto histórico político social y cultural en el que “Clarín” gesta su obra más famosa; como la de Sanz Villanueva (1995) para las obras completas que editó Turner.

² Cuento fantástico en el que el diablo, protagonista del relato, tienta a una jueza y un magistrado —entre otras muchas maldades— el viernes santo en una catedral; en ese fragmento, según Thompson (1977) “se encuentran ligeramente esbozados el ambiente, los personajes principales y una de las situaciones amorosas de *La Regenta*”.

Finalmente, las ediciones más recientes que vale la pena mencionar son dos: la que preparó José María Martínez Cachero (2003) para las obras completas de “Clarín” de Ediciones Nobel y la digital que realizó Andrés Amorós (2013) para Bolchiro.

También durante el primer centenario de la publicación de *La Regenta* comenzaron a aparecer las primeras traducciones del español a otras lenguas, la primera fue al inglés a cargo de Rutherford (1984), Egon Hartmann (1985) la tradujo al alemán, Peter Landelius (1986) al sueco, Lissorgues (1987) preparó la edición en francés y Joana Varela (1988) en portugués. Durante la década de los noventa apareció la novela de Clarín en neerlandés y en noruego. En el 2002 aparecieron las primeras traducciones que se hacían de *La Regenta* en chino y checo, un año después en croata y búlgaro. La última de la que tengo noticia es la traducción al serbio que elaboró Nina Marinovic (2005).

La Regenta ha sido objeto de contadas adaptaciones, una película de Gonzalo Suárez (1974); posteriormente una miniserie de Fernando Méndez-Leite (1995); y, del mismo director (2007), el largometraje *Oviedo express*, una modernización del argumento de la novela; también una puesta en escena por Álvaro Custodio (1984) y otra por Marina Bollaín (2012) quien más tarde presentó como tesis doctoral (2017) el trabajo de investigación que llevó a cabo para la adaptación de la novela.

En cuanto a las actualizaciones del argumento de *La Regenta* en libro, Isaac del Rivero (1999) hizo un cómic, Ramón Tamañes (2000) escribió *La segunda vida de Anita Ozores* donde explora qué sucedió con la protagonista en una continuación apócrifa, y Colectivo ClásicoZ (2017) adaptó la obra de Leopoldo Alas a una versión con zombies bajo el título *La Re-gente*.

Como vemos, en los casi 140 años de vida de esta obra, no ha sido poca su fama y, al menos los últimos 60 años, desde su primera edición crítica, se ha estudiado con rigor académico. A continuación, presentaré los hallazgos en cuanto a este tema.

1. 2. Crítica en torno a *La Regenta*

El estudio que inauguró la crítica clariniana fue el discurso de apertura para el curso académico en la Universidad de Oviedo que dictó Pedro Sainz Rodríguez (1921) bajo el título *La obra de Clarín*, ésta fue la primera investigación con rigor crítico sobre la labor de Leopoldo Alas, es decir, que incluía notas, apéndice y bibliografía, no meras intuiciones o comentarios; sin embargo, durante las siguientes tres décadas encontraremos pocas investigaciones.

Hasta el primer centenario de natalicio de Leopoldo Alas, y medio siglo de su muerte, comienzan a aparecer con asiduidad artículos y libros a propósito de la obras del autor. Albert Brent (1951) publicó *Leopoldo Alas and "La Regenta", study in nineteenth century spanish prose fiction*, que abriría paso a los análisis sobre la primera novela de "Clarín", un año más tarde la revista de filología de la Universidad de Oviedo, *Archivum*, dedicaría su segundo número (1952, año I, t. II) a Leopoldo Alas, los autores de los artículos que lo componen constituyen la nómina de los pioneros en estudios clarinianos. Esta misma revista ha dedicado numerosas páginas al hijo prodigo de su ciudad; en ella, Martínez Cachero (1953) publicaría una *Crónica y bibliografía del primer centenario de Leopoldo Alas "Clarín"*, en la que revisa toda mención en prensa y trabajo que se elaboró con motivo de la celebración. 25 años después, el mismo Martínez Cachero (1978) preparó una recopilación de los artículos de la crítica clariniana que él consideró más relevantes y un estado de la cuestión que contemplaban todas las facetas del autor decimonónico.

Como vemos, en un principio el interés por "Clarín" abarcaba su obra en general, sin embargo, cuando *La Regenta* cumplió su primer centenario vino su consecuente canonización como la mejor novela del siglo XIX, ella sola aparecía como la única competencia contra el *corpus* completo de Galdós, según especialistas como Víctor Fuentes (1999); derivado de estas ideas los estudios comenzaron a concentrarse casi exclusivamente a la primera novela de Leopoldo Alas.

Durante la década de los ochenta, *Los cuadernos del norte*, revista asturiana, dedicó un número (1984 año v, n. 23) a artículos de *La Regenta*. En la misma época se celebrarían dos simposios internacionales: *Clarín y su obra*, celebrado en Barcelona, cuyas actas editaría Antonio Vilanova (1985); y *Clarín y La Regenta en su tiempo*, en la Universidad de Oviedo, quien publicaría las actas (1987). Hasta el centenario luctuoso de Leopoldo Alas se volverían a reunir varios estudiosos de su obra, también en dos congresos: *Leopoldo Alas: un clásico contemporáneo* (2002) organizado por la misma Universidad de Oviedo y *Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*, llevado a cabo en Madrid dentro de la Universidad San Pablo CEU, las actas de este último fueron publicadas por el Centro virtual Cervantes (2002) junto a algunos artículos y material biográfico (documentos y fotografías) bajo el título *Clarín: 100 años después* (2001).

Vale la pena mencionar que las investigaciones que examinan la obra de “Clarín” se llevan buena parte de los congresos que realiza la Sociedad de literatura española del XIX de la Universitat de Barcelona cada tres años desde 1996.

Fueron tantos los trabajos que en la década de los ochenta aparecieron con respecto a “Clarín” y particularmente referentes a *La Regenta*, que Noël Valis (1986) preparó la primera monografía bibliográfica anotada de todas las investigaciones acerca de la obra en general de Leopoldo Alas existentes hasta ese momento, apenas un año después aparecería otra de David Torres (1987). Muchos años después, con motivo del primer centenario de la muerte de “Clarín”, la Universidad de Oviedo (2001) preparó una exposición bibliográfica en la que se revisan los trabajos que han tomado como objeto de estudio las obras o vida de Leopoldo Alas. Enrique Rubio Cremades (2006) también ofreció un estado de la cuestión minucioso a propósito de un estudio de *La Regenta*.

La crítica que se ha ocupado de la obra de “Clarín”, particularmente de su primera novela, ha privilegiado algunos temas sobre otros, en las siguientes líneas mencionaré los asuntos que han estudiado con frecuencia desde su publicación. Beser (1968), que se ocupó de la faceta crítica de Alas, trajo a

cuento el naturalismo en la obra del autor asturiano, afirmaba que “Clarín y el naturalismo español no son sólo eco de Zola, sino recreación del movimiento, adaptación a la sociedad y tradición literaria española” (18), con sus análisis abrió paso para que otros estudiosos como Byron P. Balls (1972), Diego Martínez Torrón (1987) y Francisco Caudet (1994) abordaran el naturalismo en la obra de Alas, y posteriormente las otras corrientes que convergen en su novela: realismo y romanticismo.

Carlos Clavería (1942) fue pionero en los estudios sobre uno de los temas predilectos de buena parte de la crítica clariniana: la relación entre *Madame Bovary* y *La Regenta*, sin embargo, no fue el primero en señalar semejanzas, Louis Bonafoux (1888) acusó a Alas de plagiar a Flaubert, a *Don Juan Tenorio* y una novela poco conocida en la actualidad de nombre *La nochebuena de Periquín* de Fernández Flores (1875). Posteriormente, María Cruz Toledano García (1987) y Carmen Sáiz (1987) y John Caviglia (1970) compararían ambas obras; por su parte, Gonzalo Sobejano (1981) advertiría cierta “contaminación”, aunque no acepta el bovarysismo en *La Regenta*, además añade otras tantas novelas de la época con las que la obra de “Clarín” guarda parecido: *L’education sentimentale*, también de Flaubert, por su ambiente provinciano y el adulterio; *La falte de l’abbé Mouret* de Zola, *O crime do padre Amaro* de Eça de Queiroz y *Tormento* de Galdós, ya que en todas se encuentra el tópico del sacerdote enamorado; *La conquête de Plassans* de Zola porque en ambas hay un sacerdote ambicioso que se relaciona con una casada; y finalmente, con menos relación, *O primo Basilio* de Eça de Queiroz por el libertino que asedia a una casada como Álvaro con Ana.

Frank Durand (1963) dio comienzo a los estudios acerca de los recursos que empleó “Clarín” para configurar su *Regenta*, específicamente trató la unidad estructural, como haría Peter Wesseling (1983) y Anne W. Gilfoil (2002) en cuanto a las estrategias textuales del autor. María del Carmen Boves Naves (1983, 1987, 1994) se interesó por la semiología en *La Regenta*, acerca del tiempo lo haría también Maryse Bertrands de Muñoz (1987), Alarcos Llorach (2001) y Vladimir Karanovic (2012), en cuanto al espacio se ocuparon Rosario Martínez Galán (1987) y Elizabeth D. Sánchez (1988, 1996).

Los habitantes de Vetusta han sido objeto concreto de interés, principalmente la protagonista, Ana Ozores, a quien estudió Franklin Proaño (1974), Mercedes Vidal Tibbits (1986), Paciencia Ontañón (1987) en una aproximación psicoanalítica, y recientemente Joan Ramon Resina (2003). En cuanto a Fermín de Pas, su figura despertó la curiosidad de Luis Miravelles Rodríguez (1987) y Brais Outes-Leon (2015); a Don Víctor Quintanar, otro de los personajes principales, le han dedicado páginas tanto Susana León Gónzales (1987) como John N. Herda (2012). Hartman (2002) estudió el honor en *La Regenta* a partir de los personajes del magistral y el ex-regente. La crítica además se ha interesado por la relación paralela que establecen Fermín de Pas y la regenta, al respecto se han ocupado Gerardo G. Lebrede (1970) y Celina Alegre (1986).

Incluso personajes secundarios como Visitación, la amiga de Ana y cómplice de Álvaro, tiene un estudio de Irene S. Coromina (2001). También Saturnino Bermúdez, el pseudointelectual de Vetusta, de cuya configuración se encargó Richmond (1987), además de Frígilis, el amigo de Quintanar, a quien Dale J. Pratt (1992) dedicó una investigación.

En otros temas, parte de la crítica se ha interesado por lo femenino en *La Regenta*, como María Giovanna Tomsich (1987), Lisa Gerrard (1987), Carolyn Richmond (1987), Anna Rossell (1997), Gema López Pérez (1998), e Isabel Navas Ocaña (2008); además, dado que el tópico de la mujer/casada insatisfecha sea probablemente el más renombrado del siglo XIX, la protagonista de la primera novela de “Clarín” se ha incluido en capítulos de estudios que retoman a sus contemporáneas, como son los de Nora Carelli (1995), Nancy M. Neiningger (1995), Suzette Acevedo Loubriel (2000), Sonia Núñez Puente (2001), Ruth J. Hoff (2000), Alejandra Watty y Alejandra Herrera (2012).

Otros estudios acerca de la primera novela de Alas contemplan el cervantismo en “Clarín”, de ello hablaron Robert Jackson (1969), Stephanie Sieburth (1988) y Elizabeth Sánchez (1987). También han aparecido análisis del adulterio en *La Regenta* por Jo Labanyi (1986), Marina Romero Frías (1987) y María R. Rippon (1997); sobre la sexualidad, el deseo, el erotismo o la seducción, por Semprún

Donahue (1973), Jean François Botrel (2003) y Edson Faúndez V. (2010). Finalmente, los estudiosos que han retomado la totalidad de *La Regenta* como objeto de estudio son Jean Bécarud (1984), Antonio Vilanova (2001) y Gonzalo Sobejano (1985, 2003).

En contraste con su faceta como crítico y autor de otras narraciones, los estudios alrededor de la primera novela de Leopoldo Alas han sido copiosos, probablemente por la complejidad en que es configurada tanto en espacio, tiempo, reflejo de la realidad y psicología de sus personajes; aun así no se han agotado los temas por analizar en *La Regenta*, como veremos a continuación.

1. 2. 1 Álvaro Mesía y otros temas sin atender

En el apartado anterior mencioné los temas que más ha atendido la crítica clariniana, mientras que en éste presentaré los que estimo factibles de estudiar en *La Regenta* y sin embargo, encontré escasas o ninguna investigación al respecto.

Jean Bécarud (1964, 1977) fue de los primeros en preocuparse por el contexto social, político y religioso en que gesta su primera novela Leopoldo Alas, sin embargo, no encontramos trabajos similares posteriores. La relación entre la literatura que leen los personajes y su personalidad ha sido señalada por los editores críticos de *La Regenta*, aunque el único análisis exhaustivo sobre el tema del que tengo noticia corresponde al de Gil-Albarellos (2010).

Relativo a lo decadente en la novela de “Clarín”, encontré tan sólo tres estudios que se interesan por ello, a pesar de la época en que se escribe: Juan Ventura Agudiez (1971), Noël Valis (1981) y Carol A. Tinkham (2003).

Gonzalo Sobejano (1981) en su estudio introductorio a la novela dedica algunos párrafos al bestiario en *La Regenta* y su simbolismo, pero nadie ha dedicado una investigación mucho más profunda, a excepción de John W. Kronik (1987) que retoma únicamente la figura del sapo y María Paz Yáñez (1987) que lo hace con las figuras de la naturaleza.

Lógicamente, me interesé por las tesis presentadas en la UNAM sobre *La Regenta*, las cuales suman apenas siete para obtener el grado de licenciatura y dos para el de maestría. Las investigaciones para estos trabajos de titulación son en su mayoría análisis de Ana, acaso de Fermín, y cuestiones religiosas, sociales o erotismo dentro de la novela.

Los temas que ni siquiera noté en la bibliografía que inspeccioné son: la autonomía del personaje, las relaciones que establecen entre ellos (fuera de la de Ana-Fermín), los espacios de indeterminación, la relación entre los trabajos tanto críticos como narrativos previos del autor, teoría de la recepción de la novela y estudios específicos concernientes a la configuración y función de Paula Raíces, Petra o Álvaro Mesía.

En cuanto al asunto de mi interés, la figura del conquistador de Vetusta, no hay un solo estudio exhaustivo o exclusivo que lo aborde, apenas hay párrafos o, con mayor dificultad, capítulos que se interesan por Mesía, y sólo como parte de los trabajos a los que previamente he referido.

Dos de las tesis de la UNAM dedican algún capítulo a Álvaro, la de Fernando Villareal Barajas (2007) y la de Mariana García-Farré Semitiel (2015). Paciencia Ontañón (1987) dedica el tercer capítulo de su estudio psicoanalítico a los hombres de *La Regenta*, en éste estudia la configuración del donjuán; y el cuarto a la caída de Ana, donde ahonda en la rivalidad entre De Pas y Mesía. Dado que se trata de uno de los personajes principales, desconcierta la poca atención que Álvaro Mesía recibe tanto de especialistas como curiosos del tema. A continuación, recopiló algunos ejemplos de las escuetas menciones en algunas de las introducciones a la novela.

Ibargüengoitia (1990) en su introducción a la novela ofrece una descripción poco acertada — como demostraré en este trabajo de investigación — del “galán más temible de la región” según sus propias palabras. Sanz Villanueva (1995), por su parte, comenta que “No deja de sorprender la chatura y ausencia de matices nada menos que de uno de los que desempeñan un papel imprescindible en la trama anecdótica, Álvaro Mesía. No estamos ante un descuido o desfallecimiento del autor, sino frente a una

opción muy deliberada que señala dónde se centra el conflicto medular de la narración.” Mientras que Fuentes (1999) asegura que, en una representación social de la época, al triunfar (momentáneamente) don Álvaro Mesía, lo hace también el poder burgués que se impone al feudal-teocrático representado por Fermín de Pas. Por otro lado, Oleza (2012) dice de Mesía, a quien refiere como un pseudodonjuán —tal como Ana resulta una pseudomística y Fermín un pseudoenamorado —que aparece como un héroe, modelo, estereotipo perfecto de todos los vetustenses, la quintaesencia de su erotismo, descripción más apegada a la propuesta del análisis que presento.

Frank Durand (1964), Gemma Roberts (1968), Edith H. Krause (2008) y Hazel Gold (2016) estudiaron la configuración en general de los vetustenses, pero en ningún caso privilegiaron el análisis de Mesía. En cuanto al donjuanismo en *La Regenta* las investigaciones podrían contarse con los dedos de una mano, éstas incluyen la de James Mandrell (1991), Alfonso Liviano Domínguez (2013), Antonio Ubach Medina (s.a) y Rosa Navarro Durán (2014); mismas que, sin embargo, han atendido con mayor atención a la relación de la novela de “Clarín” con el drama de Zorrilla.

Asumí que encontraría análisis de mi objeto de estudio en las investigaciones de quienes han trabajado lo masculino en *La Regenta*, Germán Gullón (s.a., 2000), Alison Sinclari (1995) y Emilio F. Blanco Gómez (s.a.), sin embargo, prestaron atención a los otros dos hombres protagonistas de la novela: Fermín de Pas y Victor Quintanar. No omito mencionar que se trata de trabajos valiosos, ya que, a pesar de que tres de los cuatro personajes principales de la novela son varones, la masculinidad es un tema que no se ha tomado en suficiente consideración.

Con base en los datos presentados, concluyo que la pertinencia de realizar esta investigación que me propongo es, primordialmente, la de llenar un hueco que la crítica clariniana ha dejado en torno a la figura de Álvaro Mesía, personaje principal de la obra más famosa de “Clarín”. A través de mi estudio pretendo demostrar cómo desde una construcción realista, su consciencia y autonomía, el Don Juan vetustense posee la misma importancia que la regenta, su marido o el magistral, pues, según propondré,

la trama de la novela gira sobre los triángulos amorosos que conforman estos cuatro personajes. Adicionalmente, este análisis pretende abonar a los estudios sobre la inversión de uno de los arquetipos más populares de la tradición de la literatura española, presentando a Álvaro Mesía quizá como uno de los primeros intentos de desestabilizar al Don Juan.

Capítulo 2

Construcción de personajes literarios

A finales de los años setenta, Chatman (1976) señalaba lo poco que la historia y crítica literaria han aportado para una teoría del personaje, la situación no ha mejorado mucho desde entonces, quizá por la dificultad que representa analizar la “inacabable gama de personajes susceptibles a ser creados y las diversas maneras de presentarlos” (Platas: 627-628).

Una definición corriente de *personaje* es la de “un ente ficcional que tiene un papel determinado en la acción de la obra narrativa o en la del teatro” (Platas: 627-628), sin embargo, ésta nos deja con poco menos que la “identificación de los personajes como *personas* o *gente* representados por escrito” (Chatman: 116).

En su *Poética*, Aristóteles (cap. VI) ya trataba las cuestiones del personaje bajo los términos de *Agente (Prato)* y *Character (Ethos)*. El polímata griego aseguraba que la obra de arte literaria consistía en imitar a los hombres en plena acción, es decir, que el acto humano es el objeto de imitación —o del arte— y los agentes que la realizan, aunque necesarios, tan sólo están subordinados a ella; en cuanto al *ethos* se trata de un elemento secundario que se añade al *prato* y que tan sólo lo caracteriza a partir de una naturaleza noble o baja, únicamente.

Si bien las cuestiones que plantea Aristóteles no se pueden dejar de lado pues constituyen siempre un buen punto de partida, conforme el personaje va adquiriendo dimensiones psicológicas, sus proposiciones acerca de éste dejan de ser vigentes, pues un personaje ya no será bueno o malo, simplemente lo más parecido a un humano, con todos los matices que esto implica.

Las nociones que teóricos como Barthes (1997) ofrecen en torno al *personaje* no difieren ni amplían mucho más de lo que Aristóteles ya había contemplado. Tomachevski apuntaba que no es más que el conector de motivos en la trama narrativa, en tanto que para Greimas la descripción y clasificación

de éste, al que llama *actante*, responde únicamente a lo que hace, jamás a lo que es (¿acaso lo que hace no abona a definir quién es?); para Propp los *personajes* se reducen a funciones del relato, esa representación —según Genette— de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales y ficticios, por medio del lenguaje, particularmente del escrito” (Barthes: 22).

En general, la escuela estructuralista entiende al personaje sólo desde las acciones que realiza; y los que se adscriben a ella concuerdan, como apunta Tomachevski, que prácticamente “la historia, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente del héroe y sus rasgos característicos” (Barthes: 171). Tal como afirmaba Aristóteles que “puede haber fábulas sin caracteres, pero no podría haber carácter sin fábulas” (*apud* Barthes: 22). Por otro lado, algunos teóricos de la corriente han reconocido la necesidad de una noción de *personaje* más abierta y *afuncional*, debido a que su presencia en el relato constituye “un plano necesario de la descripción, fuera del cual las acciones corrientes que se relatan dejan de ser comprensibles” (Barthes *apud* Chatman: 123), es decir, que difícilmente habrá narración alguna que no cuente con personajes o agentes, según sus propios términos.

Para los estructuralistas menos ortodoxos “un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (Pimentel, 1998: 59), lo anterior explica su absoluta reserva a tratar al personaje con esencia psicológica. Todorov (Barthes: 171), por ejemplo, asegura que es imposible establecer la equiparación personaje-persona, sin embargo, yo sugeriré a lo largo de todo este apartado que sólo comprendemos a los personajes cuando los comparamos con personas, ya que estos son portadores de muchos de los signos del emisor [humano] (Pavis *apud* García Tirado: 205).

En los apartados que conforman este marco teórico me aproximaré frecuentemente a la idea del *efecto persona*³ que ha ido afectando cada vez más a los personajes conforme el relato se acerca al siglo XX. Primero expondré los recursos que configuran la identidad del personaje: su nombre, retrato y relaciones [2. 1]; posteriormente las estrategias para abordar la consciencia de los personajes literarios o su efecto de sentido [2. 2]; finalmente propondré la categoría de personaje mimético para los fines de esta investigación [2. 3].

2. 1 Personaje con dimensión psicológica

Llegados casi al siglo XX, los temas clásicos dejaron de atraer al lector, pues dentro del género novelesco terminaron por agotarse con el paso del tiempo (Ortega y Gasset, 2005); lo que a éste complace ahora más que el destino o la aventura de los personajes es su mera presencia, “verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, [sentirse inmerso] en su mundo” (882), en otras palabras, “el personaje, que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción, tomó consistencia psicológica y pasó a ser un individuo [...] plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada” (Barthes: 22).

La caracterización de un personaje resulta muy similar a la construcción de la identidad de los seres humanos. “Considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana” (Pimentel, 1998: 59), cuando un actor no es una persona tal cual, al menos resulta *humanizable*, por quien lo escribe y por quien lo lee. Como entre las personas, lo que distingue a los entes de ficción será su modo de actuar, comportamientos, uso del lenguaje, gestos, ropa y, especialmente, el modo de afrontar una situación, ello se determinará por el tipo de personalidad interna que lo define, lo cual nos anticipa cómo actuará dada una u otra situación.

³ Término propuesto por Patrice Pavis para referir a la dimensión psicológica compleja que aproxima a algunos personajes literarios con personas de carne y hueso.

Un personaje es un nombre (aunque no necesariamente lo porte) sobre el cual se acumulan datos y actuaciones, éste garantiza la unidad de referencias con las que los lectores construimos a un personaje, en otras palabras, a través de él agrupamos todos los rasgos que dibujan la identidad de su portador (Bobes Naves, 1993: 156). En muchos casos, el nombre constituye un anuncio o premonición pues suelen remitir a “un sentido pleno, fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados, y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector” (Hamon *apud* Pimentel, 1998: 64); incluso si no nos parece evidente en una primera impresión su referencialidad a códigos sociales o literarios fijados, puede que esté motivado por rasgos etimológicos, sociales, semánticos, etcétera (Pimentel, 1998: 65).

Al nombre de un personaje corresponderá habitualmente, como en la realidad, una descripción física (prosopografía); estas dos propiedades pueden, o no, poseer un significado previo a su presentación y actuación, en otras palabras, suele tratarse “de signos caracterizadores de la función que desempeñarán los personajes en la historia” (Bobes Naves, 1985: 77-87), pues tanto un nombre asocia a algunas características físicas “han acumulado connotaciones más o menos estables procedentes de valores simbólicos” y, por sí mismos, pueden evocarnos otras cualidades.

El nombre y la prosopografía por sí solas no serán suficiente para individualizar a un personaje, además habrá que dotarlo de atributos en cuanto a su carácter (etopeya) que distingan su ser y hacer, *e. g.*, en el caso de que se mencione, su pasado, que, como para nosotros —entes del plano real— determinará quién es un personaje, con esto me refiero a que su historia de fondo justifica sus acciones. Indagar en los sucesos que trajeron a un personaje al momento en que lo conocemos o las repercusiones que los recuerdos tienen en su presente, nos dará pistas para llegar a conocerlo, además de entender qué acontecimientos cruciales de su vida intervienen directamente en la estructura de la narración.

Chatman (1976) ofrece una definición sencilla para *personaje* que engloba todo lo que tiene que ver con la configuración de su identidad, propone a éste como un *paradigma de rasgos* y por este último

concepto se refiere a las cualidades mínimas del personaje, aquellas que diferencian a un individuo de otro; emparenta la cantidad de rasgos de un personaje con la categorización en que Forster divide a los personajes literarios entre planos y redondos.

Un personaje plano, según Forster (1995), se puede expresar mediante una sola frase durante toda la trama, ya que las circunstancias jamás lo transforman, es reconocible y recordado con suma facilidad, no necesita ser introducido, pues está provisto ya de su ambiente y no es necesario observar su desarrollo porque nunca escapa a las disposiciones que sobre ellos tiene el texto; posee uno o muy pocos y poco relevantes rasgos. El personaje redondo, en cambio, presenta una gran gama y diversidad de rasgos, incluso algunos de ellos se contraponen y, como consecuencia, manifiestan una conducta imprevisible, por lo que los recordamos como a los seres humanos: sin lograr describirlos con exactitud.

En términos más simples, un personaje plano se desenvuelve en un sólo eje temático como también cumple un sólo rol, por lo tanto, no notaremos modificación alguna en su desarrollo; en cambio, el personaje redondo se desenvolverá en varios ejes temáticos, su intervención y transformación es esencial en la trama. Bentley (43-56) distinguirá a los planos como personajes menores y a los redondos como mayores. La complejidad del análisis de un personaje redondo o mayor se debe a las modificaciones que sufre a lo largo del relato.

Un personaje normalmente actuará frente a otros personajes, en otros términos, formará relaciones de oposición e interdependencia con aquellos que lo rodean. Los conflictos que surgen entre personajes mayores y menores constituyen el ambiente que asemeja a la vida con más exactitud de lo que sugiere; le otorgan gran parte de su verosimilitud a un relato a pesar de que ningún ser humano en la realidad es tan simple como un personaje plano (Forster: 77).

En suma, un personaje es un nombre (o la ausencia de éste) más o menos motivado que acumula rasgos o atributos que individualizan su ser y su hacer cuyo grado de complejidad será determinado por un proceso constante de transformación y oposición frente a los demás personajes (Pimentel, 1998: 68).

2.2 Consciencia del personaje literario

Benveniste (1971) señalaba que “es en y por el lenguaje como el humano se constituye como sujeto” (180), de la misma manera, para Pimentel (2012), el personaje es una construcción puramente discursiva (por más que su referencia sean las personas) y analizando su discurso representará la forma más eficaz de acceder a su ser y hacer; distingue tres tipos: el narrativo, el dramático y el indirecto (59-97). El primero es mediado, pues son los otros personajes o el narrador quienes dan cuenta de éste; el segundo será aquel en el que no medien las perspectivas de nadie más que la del mismo que emite el discurso, es decir que el personaje habla en su propia voz; el tercero será de uno intermedio entre los dos anteriores, en otras palabras, el discurso narrativo se apropia del dramático para narrarlo.

A las anteriores categorías corresponderán, generalmente, una persona y tiempo verbal particular. El discurso narrativo lo identificaremos a partir de la tercera persona en tiempo pasado; en cuanto al dramático siempre será en primera persona y su discurso estará generando la acción en el momento mismo de su emisión; el mixto incluirá siempre una doble referencia, al narrador y al personaje.

Visto desde el siglo XX, la representación de la acción humana en un relato implica la representación de su discurso, además de gestos, sentimientos, pensamientos y emociones, en otras palabras, los procesos de consciencia que no necesariamente serán verbales, por lo que, usualmente, los encargados de darlos a conocer son los demás personajes y el narrador mismo.

La dificultad para precisar el significado de *consciencia* se debe a los usos coloquiales que le damos, además del empleo técnico de ésta para los campos de la fisiología, psicología o filosofía; hablamos de ella como criterio biológico para diferenciar a los seres animados de los inanimados o al hombre del resto de los animales, también para distinguir los fenómenos neurofisiológicos y como sinónimo de *despierto*, *alerta* o *percepción*, entre otras acepciones (Kolteniuk, 1).

Pimentel (2001) propone una definición de *consciencia* suficientemente eficaz para los propósitos de un análisis literario, define el término como los “procesos mentales del orden de lo sensorial,

perceptual, afectivo y/o intelectual [...] que abarcan desde la focalización más nítida hasta la máxima difusión, en los lindes de lo subliminal y de lo inconsciente” (17-30), en palabras más simples, podemos proponer que la *consciencia* es la aproximación al mundo real que formamos a partir de nuestros sentidos. Como definición de trabajo me referiré a *consciencia* como el conocimiento de uno y de todo aquello que nos rodea.

La literatura de ficción, propone también Pimentel (2001), supone el lugar privilegiado para la representación de la consciencia humana. Si bien los expertos en temas fisiológicos, psicológicos y filosóficos se han encontrado en aprietos para definir la consciencia, los lectores de literatura han (hemos) tenido siempre un acceso excepcional a la consciencia del otro, por medio de la imaginación de los autores para concebir personajes, de ahí el interés de la crítica por conocer las estrategias narrativas para construir la consciencia de los personajes literarios.

Cohn (1978) propone un inventario de las estrategias para representar los procesos de consciencia en la literatura a partir de elementos lingüísticos, tres técnicas básicas que atienden a aspectos estilísticos, contextuales y psicológicos desde los que se aborda la consciencia en personajes presentados desde una tercera persona:

- a. Psiconarración
- b. Monólogo citado
- c. Monólogo narrado

Estas tres técnicas se podrían complementar con las categorías propuestas por Pimentel (2001) en cuanto al discurso del personaje:

- a. La psiconarración se vehicularía por el narrativo
- b. El monólogo interior por el dramático
- c. El monólogo narrado por el mixto

A continuación, explicaré cada una de las anteriores: La psiconarración, que coincide con la descripción omnisciente, aquella que nos ofrece un narrador acerca de cualquier elemento que componga la obra,

incluida la interioridad del personaje. Esta primera estrategia también se parece mucho a lo que conocemos por análisis interno, aunque éste no permite notar todos los estilos que un narrador adopta al acercarse a la consciencia de sus personajes, además que sería algo que sucede dentro, no algo que se aplica a algo o alguien; en cambio este neologismo aportado por Cohn, define aquello que estudia (psico) y la actividad con que lo logra (narración), por lo tanto denota que examina el discurso del narrador respecto a la consciencia del personaje del que habla.

Una de las ventajas que presenta la psiconarración, sin duda, es su eficacia para penetrar estratos profundos del ser; indagará desde su pensamiento racional (lo que habla) hasta el irracional (lo que divaga, piensa e incluso emociones reprimidas que no se atrevería a admitir), también entre sus estados de ánimo y percepción del mundo que lo rodea. Vale la pena mencionar que habrá ciertas sensaciones, emociones y estados de ánimo que serán difíciles de comunicar, por ello el narrador tiene permitido emplear analogías o metáforas como recurso. La otra ventaja que concede la psiconarración es su flexibilidad ilimitada en cuanto al tiempo, es decir que puede resumir todo un proceso largo o extender un instante.

El monólogo citado atenderá al discurso mental del personaje, también lo reconocemos con el nombre de monólogo interior. La diferencia entre denominaciones tiene que ver más con lo cronológico que con una imprecisión analizada por la teórica; el término monólogo interior corresponderá a las novelas posteriores al *Ulysses* de James Joyce que imitan los recursos del autor inglés.

Por monólogo citado también entendemos soliloquio, presente en las novelas tradicionales, que suele ser retórico, racional, deliberado y con patrones de lenguaje ordinarios; a diferencia del monólogo interior, empleado en novelas con flujo de consciencia, que tiende a lo asociativo, ilógico, espontáneo, las elipsis y abundantes imágenes. En realidad, apunta Cohn, resultará complicado establecer si nos encontramos frente a uno u otro, dependerá bajo qué criterios estemos analizando un texto.

Aparentemente, un monólogo citado se trata casi de una tercera persona —el narrador— que introduce a una primera —yo— a través de verbos como *dijo*, *pensó*, *concluyó*, etcétera, sin embargo, vemos/oímos/leemos/conocemos lo que el narrador, esa tercera persona, nos quiere mostrar, es decir que nos coloca en el contexto que él desea y dicho contexto tiene la misma importancia que el contenido del monólogo mismo. Reconocemos un monólogo de este tipo porque dentro de la trama se alternan la primera persona en tiempo presente con una tercera en tiempo pretérito, cabe anotar que las marcas ortográficas que lo denotan o introducen subordinadas pueden aparecer o no, recientemente se han diluido, con lo que tienden a ese monólogo interior que mencioné anteriormente.

El monólogo narrado— o estilo indirecto — es la estrategia que mantiene persona y tiempo desde la que una psiconarración construye la consciencia de un personaje de ficción, y a la vez reproduce el discurso del personaje, en otras palabras, es la técnica en la que se muestra el pensamiento del personaje en sus propias palabras a sazón de la voz narrativa.

El monólogo narrado es, quizá, la estrategia más difícil de reconocer pues, de no prestar la atención debida a las pistas semánticas, sintácticas y contextuales, puede confundirse con meras descripciones del narrador, además tiende a confundirse con un discurso gnómico en el que el narrador interrumpe para ofrecer su visión; la manera más fácil de lograrlo consiste en localizar una narración neutral y objetiva acerca de un lugar o situación, que gradualmente atiende a la consciencia de quien quiere mostrar.

Las tres técnicas para abordar la consciencia de los personajes literarios en obras narradas en tercera persona tienden, cada una, en mayor o menor medida, al inconsciente o al consciente, en otras palabras, a lo oculto o evidente dentro de la consciencia de un personaje. El narrador de una psiconarración se mueve libremente de inconsciente a consciente porque tiene acceso ilimitado a todos los rincones de un personaje; el monólogo narrado llegará a lo oculto ocasionalmente, en otras palabras, el acceso a su consciencia es restringido; mientras que por medio del monólogo citado será prácticamente

inaccesible la consciencia del personaje, pues sólo tenemos acceso a aquello que el personaje conoce y admite de sí.

2. 3 Personaje mimético: una propuesta

El conocimiento que podemos tener de los seres humanos en el mundo cotidiano lo obtenemos con base en datos variables, apariencias, acciones e informes de otras personas, que pueden ser falsas o reales; lo mismo puede ocurrir con respecto a un personaje literario; éste se construye en el discurso con referencias que van apareciendo en forma discontinua a lo largo del relato y que según Bobes Naves (1993: 156) proceden de tres diferentes fuentes:

- A. Del narrador.
- B. Del mismo personaje, a través de acciones, palabras y relaciones
- C. De otros personajes y la forma en que se relacionan con él.

Si bien la propuesta anterior es eficaz para justificar que dibujamos la identidad de un personaje literario tal cual haríamos con una persona, no es suficiente para los propósitos de esta investigación. He resuelto desglosar el punto B con base en las cuestiones que plantea Pimentel (2001) en torno al discurso narrativo, dramático y mixto de las que hablo en el subapartado anterior; y añadir la percepción que el lector tiene del personaje pues su contribución al retrato no es la de mera agrupación de todos los datos que las fuentes ofrecen una vez que la trama concluye sino que toma parte activa desde el preciso momento que el individuo se introduce; de tal suerte que sugiero seis fuentes posibles que presentan los rasgos que constituyen a un personaje literario:

- A. La información que el narrador nos ofrece
- B. Sus acciones, incluido cómo se relaciona con aquellos que lo rodean
- C. Lo que él mismo expresa acerca de sí
- D. Lo que dice de los demás personajes. No hay que perder de vista que la información está filtrada por quien la enuncia.
- E. Las descripciones de los demás personajes, con reserva de aquello que logremos deducir objetivamente

F. Finalmente, lo que, a través de nuestra experiencia vivencial, en el plano de la realidad, le otorgamos al personaje; quiero decir cómo nos cae, si nos recuerda a alguien o si nos identificamos con él e inevitablemente simpatizamos, en otras palabras, esa concepción subjetiva por la que aparecen tantos personajes como lecturas haya de éstos, lo que dificulta particularmente su estudio riguroso.

La relación entre las personas reales y los personajes con dimensión psicológica compleja quedaría demostrada en que cada una de estas impresiones se pueden emparentar con las perspectivas de acuerdo a cómo conocemos a una persona cualquiera en el plano real, como se ilustra en la siguiente tabla:

Cuadro 1: Relación entre personajes literarios y personas

A, D, E	La información que obtenemos de los que también conocen al individuo en cuestión.
B, C	Cómo nos relacionamos con este sujeto.
F	La misma predisposición que tenemos al tratar con una persona que acabamos de conocer, ya sea por la información que hemos obtenido previamente de ésta o por la experiencia vivencial que proyectaremos ante ella, es decir, si nos recuerda a alguien, si nos disgusta alguno de sus rasgos, etc.

Tras la acumulación de los rasgos que el relato nos ofrece acerca de un personaje, el lector puede dibujar una idea del sujeto. Conforme aparezcan contradicciones entre las fuentes que nos dan cuenta de las características de un individuo, menos objetivo nos parecerá su retrato, pero más cercana será su configuración a la de una persona real, especialmente si nunca lo abarcamos en su totalidad, pues así se constituyen las percepciones que tenemos de las personas en el plano real.

Entre menos información certera y más perspectivas que se contradigan acerca de la personalidad de un personaje literario, aunado a un acceso restringido o preferentemente nulo de su consciencia — según lo propuesto por Cohn (1978)—, mayor dimensión psicológica puede alcanzar un personaje literario, ya que se parecerá más a como nos aproximamos a las personas. Propongo que en este caso nos

encontramos frente a un *personaje mimético* en el sentido más elementalmente aristotélico de la *mimesis*: lo humano como objeto de imitación del arte.

“La materia prima de los personajes es la gente” (Bentley: 44), la de los personajes miméticos será fundamentalmente lo que consideramos los impulsos más elementales del ser humano. Las personas somos contradictorias e imprevisibles, la perfección no entra en nuestro ámbito, por esta razón, cualquier *personaje mimético* presentará, además de todo lo que he planteado, las imperfecciones propias de una persona, es decir, esas paradojas que se añaden a la coherencia de la configuración de su personalidad, que lo transforman a lo largo de la trama y que constituyen la base de un sujeto único como resultamos los seres humanos (García Tirado: 227).

Dado que los personajes miméticos recuerdan a los seres humanos, el entorno donde aparezcan y se desarrollen deberá asemejar al mundo tal cual lo concebimos, con lo anterior me refiero a que el ambiente donde localizamos a los personajes con *efecto persona* es uno que también se configura en la *mimesis*; de otra manera, por más verosímil que lo encontremos, no se tratará de la categoría que propongo.

2. 4 Arquetipos literarios y su inversión

Un arquetipo es un “modelo, ejemplo, prototipo en el que se resumen las características esenciales de algo o de alguien” (Platas: 61), entonces un arquetipo literario aparecerá en una trama como un personaje preconfigurado tanto en su caracterización como en las funciones que desempeñará a lo largo de ésta; “encarnará problemas y actitudes positivas o negativas de valor universal”, por lo cual representa una tarea fácil reconocerlos, ya sea un Edipo, un Fausto o una Antígona, entre otros.

Gillet planteó que, a menudo, los personajes arquetipo se crean en la literatura folklórica (283), pues provienen de ideas preconcebidas de conductas humanas para terminar en grandes textos que les

suministran “algo más”, en otras palabras, en los arquetipos reconocemos la naturaleza humana, o al menos rasgos concretos de acuerdo con cada paradigma que encarnan.

Los personajes arquetipo, según Bentley, “tipifican aspectos y características más amplios que exceden la idiosincrasia” (56). Se trata de mitos cuya finalidad es suministrar un elemento conocido que pueda servir como punto de partida, en otros términos, una especie de intertexto. Durante el siglo XIX, los personajes literarios “rompieron con la rigidez de los arquetipos e incidieron en la copia realista de la realidad, con lo cual comenzaron a destacar en su individualidad como sujetos” (García Berrio *apud* Tornero: 13), nos percatamos de ello por la configuración cada vez más minuciosa de la consciencia de los personajes.

No deberán confundirse con los personajes tipo o estereotipos, ya que estos no poseen una “caracterización particularizada” (Platas: 840) y su psicología responderá al concepto general de aquello que representan: una idea, un modo de ser, una pasión o un vicio, únicamente. En cambio, los arquetipos literarios “originan figuras individuales que, sin ser idénticas, comparten un núcleo de sentido que permanece por debajo del juego de interpretaciones” (Lasaga Medina: 22), esto quiere decir que ninguna de las versiones cumplirá con todas las características que supone un arquetipo, cada actualización se acercará más o menos a la idea en general que tenemos de la figura arquetípica, el ideal inalcanzable. Algunas de las interpretaciones rozarán tan de cerca el núcleo del arquetipo que se consolidarán como el canon mismo, y otras en las que apenas identificamos su filiación, se manifestarán casi como motivos en la obra artística en que aparecen. De cualquier manera, el arquetipo se nutre o es resultado del total de sus interpretaciones.

Si bien los arquetipos literarios no están preconfigurados del todo, sí crean expectativas sobre el lector, en otras palabras, hay conocimiento previo que se proyecta sobre el texto; cuando se cumplen dichas expectativas, los personajes se acercan al núcleo de sentido del que hablamos, aunque nunca

logren llegar al centro de éste, es decir, el prototipo perfecto o ideal, que como se ha mencionado, no existe realmente.

Entre más se alejan los arquetipos de su núcleo de sentido, su configuración se desestabiliza, las características que los conforman se van diluyendo, sin embargo, mantienen las suficientes pistas para que sea posible adivinar de cuál arquetipo se trata. A este proceso se le conoce como *inversión del arquetipo* y es resultado de la adaptación de este tipo de personajes al contexto en que aparecen.

Capítulo 3

Entorno, consciencia y configuración de Álvaro Mesía

En este capítulo estudiaré tres de las características que configuran a Álvaro Mesía como un personaje mimético, categoría que he propuesto y descrito en el apartado previo [2. 3]. Para comenzar, me ocuparé de describir el entorno mimético que favorece la construcción de Mesía [3. 1], es decir, la cartografía, tiempo, clima, la asociación Vetusta-Oviedo y la gente que ahí habita, lo cual me dará pie a categorizar a los personajes mayores y la estructura triangular sobre la cual se desarrolla *La Regenta* [3. 1. 1], con el propósito de estudiar el caso particular de Álvaro y la relación problemática que guardará con su ciudad [3. 1. 2]. Posteriormente expondré el retrato del conquistador vetustense que armamos a través de perspectivas que llegan a contraponerse [3. 2]. Finalmente, analizaré las estrategias del texto para abordar su consciencia [3. 3].

3. 1 Vetusta: entorno mimético

En el presente apartado estudiaré las características que configuran a Vetusta, la ciudad en que se circunscribe la acción narrativa de *La Regenta*, como el espacio mimético favorable para la aparición de Álvaro Mesía, nuestro objeto de estudio. Recordemos que el escenario donde aparezca un personaje con *efecto persona* o mimético, habrá de ser uno que se construya también en la *mimesis*.

El topónimo Vetusta, tal cual, no corresponde a ninguna provincia española, es decir, pensaríamos que se trata de una ciudad ficticia, sin embargo, aparenta ser una ciudad como cualquiera otra de la península ibérica; por su geografía y catedral nos recuerda concretamente a Oviedo.

Adicionalmente, a lo largo de la trama de *La Regenta* hay algunas menciones a otras comunidades y municipios españoles, *e. g.*, Camoirán, obispo de Vetusta, es originario de Astorga (cap. XI). Incluso se habla de otros países, *e. g.*, el caballero apolítico del casino que “había llevado granos a Inglaterra “

(cap. VI); y a datos de la Historia de España, *e. g.*, Carraspique “era el mayor contribuyente que tenía en la provincia la soberanía subrepticia de don Carlos VII” (cap. XII), o Guimarán que, cuando estalló la Revolución de septiembre, “tuvo esperanzas de que el libre pensamiento tomase vuelo.” (cap. XX).

La ciudad además cuenta con datos acerca de su propia historia, es decir, sucesos anteriores al tiempo del relato, *e. g.*, la breve reseña que se ofrece acerca de la familia Ozores (cap. IV) y con personajes que existen o se desenvuelven fuera de la atmósfera vetustense *e. g.*, Perales y La González, los actores que se presentan en el teatro (cap. XVI).

Desde el primer capítulo sabemos que Vetusta está compuesta de cuatro zonas bien delimitadas: La Encimada, La Colonia, El Campo del sol y la zona Norte. La construcción de la cartografía vetustense resulta indisociable de la visión de sus habitantes, ya que a través de ellos nos aproximamos a la geografía de la ciudad. Observo al menos dos recursos con los que se presenta el espacio en *La Regenta*, por un lado, en el primer capítulo Fermín de Pas nos ofrece, desde las alturas y a través de su catalejo, una visión global de Vetusta; por otro, el desplazamiento de algunos personajes por las calles nos brinda con cada capítulo un mapa cada vez más minucioso.

Entre la distribución geográfica y la arquitectura de Vetusta nos enteramos de las clases sociales que dominan cada uno de los sectores. A La Encimada corresponderá el “barrio noble y el barrio pobre” donde habita “el buen vetustense” y la aristocracia; la burguesía, en su mayoría indianos, viven en La Colonia; mientras que la clase popular pertenece a Campo de sol; y en la zona Norte, sin mayor relevancia para la trama, encontramos a los trabajadores.

La disposición geográfica no es lo único que construye un entorno mimético en la novela, éste se debe además a los recursos que configuran el tiempo y clima en Vetusta. *La Regenta* se organiza en tres años sucesivos, el primer tomo comprende únicamente del dos al cuatro de octubre⁴, conocemos con

⁴ Alarcos Llorach (1952) ofrece una calendarización de los eventos que acontecen a lo largo de la novela.

exactitud las fechas porque coinciden con las celebraciones de San Francisco, como haremos con otras tantas fechas y épocas del año gracias al santoral católico, *e. g.*, la romería de San Blas que Ana evoca con añoranza (cap. XIX) o la de San Pedro con que dan inicio las tertulias previas a que Ana caiga en brazos de Álvaro (cap. XXVII); mientras que el segundo tomo abarca de noviembre del mismo año hasta el octubre de tres años después.

El claro desequilibrio entre los períodos que comprende cada uno de los tomos es resultado del tipo discursivo que predomina en ellos, en el primero destaca la descripción y en el segundo lo hace la narración. Probablemente lo anterior se deba a que más allá del tiempo cronológico, la trama de *La Regenta* se puede dividir en tres momentos esenciales donde el espacio interior y el tiempo psicológico se expanden: Los *vaivenes* de Ana Ozores, “los que conforman y justifican la dilatada extensión de la novela” (Baquero Goyanes, 1984: 44); el triunfo del magistral (cap. XXVI) —derivado de su desdoblamiento entre confesor y, como tal, aliado del matrimonio Quintanar, y hombre, conforme avanza la trama—; y, finalmente, la victoria de Álvaro Mesía (cap. XXVIII), el que interesa concretamente a esta investigación.

El volumen de páginas semejante entre ambos tomos, a pesar de la notoria disparidad entre el tiempo relatado (tres días contra tres años), la debemos a los continuos saltos narrativos de los que dispone la segunda parte con tal de ajustarse a la cronología de los años tal cual transcurren en la realidad. El recurso que más persiste para “adelantar el tiempo” es que en vez de narrar 1-2-3, nos encontramos frente a una secuencia 1-3-2, también llamado “dos pasos adelante y uno atrás” (Baquero Goyanes, 1984), *e. g.*, cuando Fermín llega a casa de Ana tras enterarse que el día anterior su hija de confesión había asistido al teatro a pesar de ser día de Todos los santos (cap. XVII); o cuando nos enteramos, gracias a las memorias escritas de Ana Ozores, cómo llegó a vivir una temporada en el vivero de los Vegallana (cap. XXVII).

Los demás saltos temporales tan sólo aceleran el paso de los meses a fin de de narrar los sucesos más relevantes del relato, por tal motivo casi todos los capítulos del segundo tomo empiezan con la mención del mes o la estación del año, *e. g.*, el inicio de la segunda parte:

Con Octubre muere en Vetusta el buen tiempo. Al mediar Noviembre suele lucir el sol una semana, pero como si fuera ya otro sol, que tiene prisa y hace sus visitas de despedida preocupado con los preparativos del viaje del invierno. Puede decirse que es una ironía de buen tiempo lo que se llama el veranillo de San Martín. Los vetustenses no se fían de aquellos halagos de luz y calor y se abrigan y buscan su manera peculiar de pasar la vida a nado durante la estación odiosa que se prolonga hasta fines de Abril próximamente. [...]

Ana Ozores no era de los que se resignaban. Todos los años, al oír las campanas doblar tristemente el día de los Santos, por la tarde, sentía una angustia nerviosa que encontraba pábulo en los objetos exteriores, y sobre todo en la perspectiva ideal de un invierno, de otro invierno húmedo, monótono, interminable, que empezaba con el clamor de aquellos bronces.

Aquel año la tristeza había aparecido a la hora de siempre. (Cap. XVI)

Con respecto de los tres primeros días (del primer tomo), hemos adelantado un mes hasta el primero de noviembre. Además de la fecha, contamos con la descripción del clima y atmósfera que invade, tanto a la protagonista como al resto de los vetustenses. Del mismo modo que en el capítulo XVIII se describe cómo viven el temporal los habitantes de esta ciudad. En ambos ejemplos, es clara la relación que suele haber entre el estado de ánimo de los personajes y el clima; lo mismo sucede con las situaciones de la trama, “las temporadas de invierno son las más densas en acontecimientos, mientras que el verano constituye siempre una tregua, un mantenimiento de las situaciones creadas” (Karanović: 153).

Si bien la *mimesis* con que se logra construir Vetusta es tal que se le suele equiparar a Oviedo⁵, la capital asturiana donde Leopoldo Alas “Clarín” escribió y residió la mayor parte de su vida⁶; los argumentos⁷ que sostienen esta teoría exralimitan los intereses de esta investigación. Lo que sí vale aludir es la importancia que la ciudad adquiere en la trama, tanta que autores como Brent (1952) la han estudiado como verdadera protagonista y hasta sugerido que el nombre de la novela debería ser Vetusta; o como Roberts (1968) quien afirma que la muy *noble y leal* ciudad ejerce “el papel de verdadera antagonista dentro del conflicto novelesco” (193).

Más que su catedral, casino, casas y calles, Vetusta es esencialmente quienes la habitan. La gente que puebla la ciudad, sus conflictos y relaciones, es lo que configura el escenario de *La Regenta* como un espacio tangible; además se trata de la materia de esta investigación, por esta razón dedicaré especial atención a la construcción de los vetustenses

En el universo de *La Regenta* aparecen aproximadamente 150 personajes⁸ entre clérigos, políticos, nobles, aristócratas, burgueses, servidumbre y algunos solamente referidos o incidentales. El conflicto novelesco gira en torno a los personajes de la clase alta correspondiente geográficamente a La Encimada, con esporádicos encuentros con la burguesía; entre ellos se desenvuelven en círculos sociales delimitados por espacios más o menos concretos como ilustra la siguiente figura:

⁵ Aventuras Literarias editó un plano que reproduce el mapa de Vetusta con base en el Oviedo de final de siglo, cuenta con 61 localizaciones que aparecen en la novela; y Armando Murias Ibias y María José González Salas prepararon el material *Vetusta de Clarín: Roteiro La Regenta en Oviedo* gracias al apoyo de la Xunta de Galicia donde se exponen 47 puntos que coinciden entre la ciudad real y la ficticia.

⁶ Sobejano (1981: 93) registra que Vetusta es el “Nombre ficticio de una ciudad antigua que representa a Oviedo, residencia habitual del autor”.

⁷ Vid. Agudiez (1970) y Gómez Tabanera (1985).

⁸ Baquero Goyanes incluyó un censo en su edición de *La Regenta* (1984).

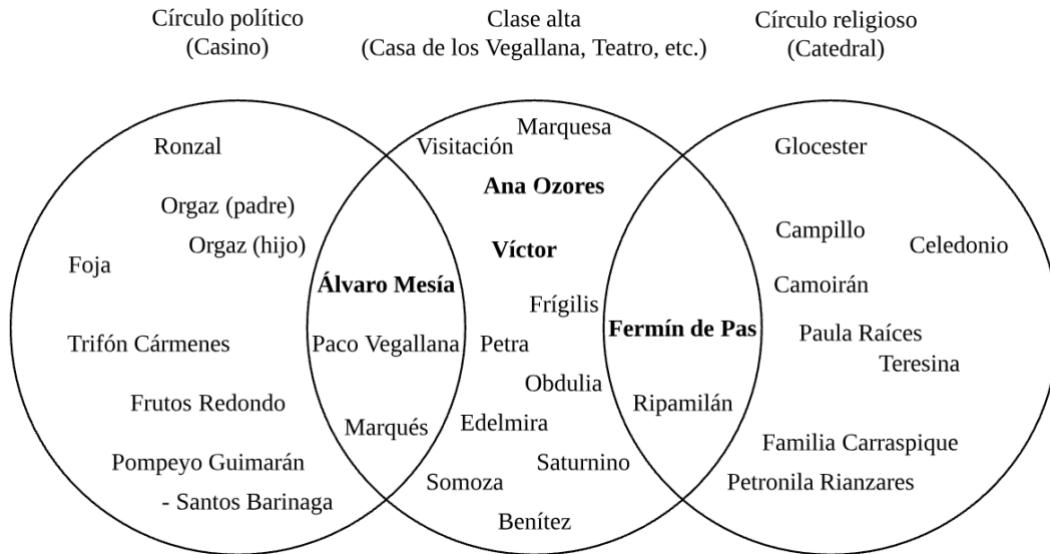


Figura 1: Círculos sociales del conflicto novelesco en *La Regenta* (Elaboración propia).

De hecho, la descripción de ciertos espacios suele ser el pretexto para introducir a los personajes que ahí se desenvolverán, *e. g.*, cuando se describe la catedral, se presentan muchas de las figuras del clero vetustense (cap. II); la clase política es revelada en su mayoría cuando llegamos al casino (cap. VI); o la introducción de los personajes de la clase alta con la descripción del salón amarillo de la marquesa de Vegallana (cap. VIII).

Los personajes a los que se les caracteriza con mayor detalle coinciden con el círculo que rodea a la marquesa, lo cual no quiere decir que el resto de los personajes carezca de descripción, *e. g.*, Paula Raíces es descrita meticulosamente (cap. XI y XV). Observo cuatro recursos para la construcción de la personalidad de los habitantes de Vetusta:

- 2) Expectativa alrededor del personaje
- 3) Retrato del personaje (nombre, prosopografía, etopeya, pasado)
- 4) Lectura predilecta
- 5) Animal asociado

Generalmente, antes de que un personaje aparezca en escena existe expectativa alrededor a éste, ya sea explicitando su próxima aparición, *e. g.*, “Por este tiempo fue cuando se quiso excomulgar a don Pompeyo Guimarán, personaje que se encontrará más adelante” (cap. I), mismo que conoceremos hasta el capítulo XX; o por mera mención, *e. g.*, antes que don Custudio reconozca a la regenta al interior de la iglesia, mujer que no conoceremos hasta el capítulo III, sabemos que en una ocasión Celedonio la había visto en el catalejo del magistral, que Saturnino estaba enamorado de ella y cómo había llegado ésta a ganarse su título (cap. I).

Los personajes de *La Regenta* suelen presentarse unos a otros en una suerte de enganche (Baquero Goyanes, 1984: 57-68). Su retrato, cuando menos de los que tienen que ver en el desarrollo de la trama, no llega a agotarse con la primera descripción, se va dibujando con cada capítulo y resulta más o menos objetivo, con esto me refiero a que la información que obtenemos no varía de fuente a fuente, con sus contadas excepciones, *e. g.* Visitación Olías de Cuervo, cuyo nombre de por sí alude a su gusto por estar de casa en casa — tanto que ni en época de lluvias se queda en la propia (cap. XVIII) — y a un animal; la primera aparición de *la del banco* se limita a acompañar a Ana Ozores a la catedral (cap. I y II), después alguna alusión a sus escándalos y pecados desde la perspectiva de las tías de Ana (cap. V), la cual no diferirá del retrato (prosopografía, epopeya y datos de su pasado) que se dibujará conforme avanza la trama (cap. VIII, XXI) y cómo se desarrollará el personaje, sin transformación u otro eje temático que no incluya el deseo por ver caer a la regenta (cap. XVI, XXI). En cambio, la opinión generalizada en Vetusta acerca de Frígilis, la de un espiritista, chiflado o tontiloco, dista mucho de la estima que le guarda Víctor Quintanar o lo que con sus acciones y diálogos nos demuestra el mismo Tomás Crespo.

Dos de los recursos que ayudan a construir la personalidad de los vetustenses son, por un lado, sus lecturas predilectas, a través de ellas tenemos una pista de la visión de mundo del personaje, *e. g.*, la literatura de Paco Vegallana “se había reducido a la *Historia de la prostitución* por Dufour, a *La Dama de las Camelias* y sus derivados, con más algunos panegíricos novelescos de la mujer caída” (cap. VII);

o Pompeyo Guimarán, el ateo de Vetusta, que tras leer “las obras de Comte (que no pudo terminar) no volvió a leer libro alguno” (cap. XX). Y por otro lado, de modo mucho más sutil, a la construcción de los personajes y ambiente en *La Regenta* se suele asociar un animal⁹, ya sea en la descripción del personaje, *e. g.*, Don Cayetano que tenía “la silueta de un buitre de tamaño natural; aunque, según otros, más se parecía a una urraca, o a un tordo encogido y despeluznado” (cap. II); o la simple aparición de un animal en la narración *e. g.*, el gato blanco que aparece en la casa del Gran Constantino cuando Ana y Fermín se reúnen (cap. XVIII).

En suma, lo que produce contundentemente un efecto de realidad, no sólo se debe a los datos que dan vistas a la historia de Vetusta y relación con España, así como un cartografía específica constituida de modo objetivo a través de la visión conjunta del narrador y los personajes de la novela; sino también al vínculo que los personajes guardan con todo lo anterior: el espacio, el paso del tiempo y clima. En otras palabras, el escenario de *La Regenta* se configura en la *mimesis*, y de este modo constituye el espacio idóneo para la aparición de personajes construidos también miméticamente, específicamente la del objeto de nuestro interés: Álvaro Mesía. Las características restantes que consolidan a nuestro personaje con *efecto persona* se estudiarán en los siguientes apartados.

3. 1. 1 Estructura triangular de *La Regenta*: personajes mayores

Los círculos entre los que se desarrollan los personajes principales (*vid.* Figura 1) interactúan escasas ocasiones, los casos notables son precisamente las dos fuerzas principales del conflicto novelesco: el magistral y el presidente del casino; entre estos dos y el matrimonio Quintanar formarán los tres triángulos amorosos sobre los cuales gira la trama, los cuales presento en la siguiente figura:

⁹ Sobejano ya sugirió un bestiario en la introducción a su edición de *La Regenta* (1981).

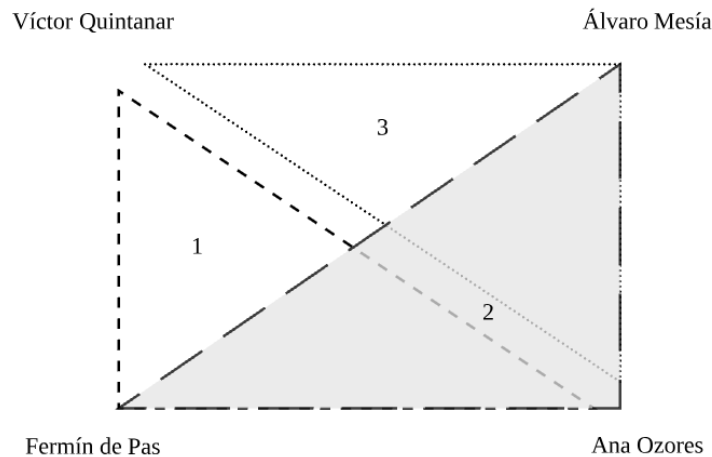


Figura 2: Triángulos amorosos del conflicto novelesco en *La Regenta* (Elaboración propia).

Entre los vínculos que establecen estos cuatro personajes se desarrollarán los tres momentos que conforman la trama de *La Regenta* y que he mencionado anteriormente [3. 1]: Dilema de Ana Ozores entre Fermín de Pas y Álvaro Mesía (2); el triunfo y el desdoblamiento (confesor-hombre) del magistral en oposición a Quintanar (1) y, finalmente la victoria del residente del casino (3). Estos cuatro personajes se desenvolverán en diferentes ejes temáticos y jugarán distintos roles, lo que aunado a la variedad de rasgos y transformaciones que sufrirán en la narración, nos sitúa frente a los personajes mayores [vid. 2. 1] de la novela.

Cada relación que surge entre los vértices de los triángulos está presente más o menos a lo largo de la novela y cada una de ellas presenta un grado particular de complejidad, sin embargo, para los propósitos de esta investigación sólo me ocuparé de analizar las relaciones y conflictos que de éstas surgen entre Álvaro Mesía y los otros personajes mayores, es decir, las que ilustran el triángulo 3 y 2 de la figura 2.

El paralelismo entre la construcción de Ana Ozores y Fermín de Pas ha sido ampliamente abordado por los estudiosos de *La Regenta*¹⁰, en cambio se le ha prestado poca atención a la relación paralela que une a Víctor Quintanar con el objeto de nuestro estudio, Álvaro Mesía. La primera intervención del exregente se funde entre la primera imagen que tenemos del presidente del casino, evocada por la regenta en uno de sus ataques:

La imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perilla blancos, unas cejas grises muy espesas... y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetable y familiar figura de su don Víctor Quintanar con un nimbo de luz en torno (cap. III)

Adicionalmente, el desenlace del conflicto novelesco coincide con el duelo entre ambos personajes, mismo que, contra todo pronóstico, acaba con la muerte de Quintanar a manos de Mesía y la subsecuente desaparición precipitada del último.

Acerca de este final encontramos varios indicios a lo largo de toda la novela *e. g.*, Ana medita la posibilidad de haberse casado con Frutos Redondo y cómo éste hubiese muerto tras batirse a duelo con Mesía (cap. X); o cuando Víctor, a propósito de la puesta en escena del *Don Juan Tenorio*, le advierte a Álvaro que, si su mujer “le faltase”, a ella “le daba una sangría suelta” y “en cuanto a su cómplice [...] le mataría con arma blanca”, lo que alarma al Tenorio vetustense al grado de esa noche ver al exregente “entre los primeros disparates del ensueño vestido de toga y birrete, con una espada en la mano.” (cap. XVI).

Los indicios que adelantan la victoria de Álvaro Mesía son dados por el mismo Víctor Quintanar *e. g.*, el mismo marido de la regenta sugiere, con tal de curar las crisis de su mujer, que la enamoren Paco

¹⁰ Vid. Alegre (1986)

o “Mesía, el Tenorio, el simpático Tenorio” (cap. X); también durante la procesión del Viernes Santo le dice el ex regente a su amigo “—¡Lo juro por mi nombre honrado! ¡Antes que esto, prefiero verla en brazos de un amante! —Sí, mil veces, sí, —añadió— ¡búsquenle un amante, sedúzcanmela; todo antes que verla en brazos del fanatismo!... Y estrechó, con calor, la mano que don Álvaro le ofrecía.” (cap. XXVI).

La relación entre Quintanar y Mesía se estrecha conforme transcurre la trama de la novela, además se construye en un discurso dramático, según las categorías propuestas por Pimentel (2001) [*vid.* 2. 2], e.g. Álvaro sabe que para ejecutar su plan será preciso recurrir “a la ciega amistad de don Víctor” y lo conquista de tal suerte que

Don Víctor llegó a creer que a Mesía ya no le importaban en el mundo más negocios que los de él, los de Quintanar, y sin miedo de aburrirle, tardes enteras le tenía amarrado a su brazo, dando vueltas por las tablas temblonas del salón, parándose a cada pasaje interesante del relato o siempre que había una duda que consultar con el amigo. (cap. XIX)

El presidente del casino asistía con frecuencia a la casa del matrimonio Quintanar con tal de ver a Ana, y aunque la mayoría de las veces no lo conseguía, soportaba la conversación con el jubilado e incluso lo aconsejaba por el consuelo que le brindaba pensar en el momento que la regenta por fin cayera en sus brazos.

En contraste con la relación de Mesía y Quintanar, la de Álvaro con Fermín de Pas deja claro quiénes son los verdaderos rivales y constituyen dos de los vértices en el triángulo principal del conflicto novelesco (el número 2 de la figura 2). Podríamos decir que, a diferencia de la relación Mesía-Quintanar, la de Mesía-de Pas se construye a partir desencuentros.

Desde el círculo donde se desenvuelven, Álvaro en el casino y Fermín en la catedral, son quienes se disputan el dominio de Vetusta, siendo el círculo donde Ana Ozores es venerada donde rozan ambas fuerzas, por lo tanto, la regenta representa la victoria indiscutible.

Desde la perspectiva de la protagonista, encontramos varias comparaciones entre ambos personajes, *e. g.*, durante la comida de la marquesa, la regenta observa a los dos hombres:

Estaban ambos en pie, cerca uno de otro, los dos arrogantes, esbeltos; la ceñida levita de Mesía, correcta, severa, ostentaba su gravedad con no menos dignas y elegantes líneas que el manteo ampuloso, hierático del clérigo, que relucía al sol, cayendo hasta la tierra. (cap. XII)

De esta comparación, concluye que el cometido de su confesor se limita a defenderla del “buen mozo”, es decir, “no la quería ni la podía querer para sí, sino para don Víctor”. Ella conservaría su honor, por lo que la victoria sería para el magistral, por más que Álvaro le profesara “verdadero amor”. También durante la misa de gallo (cap. XXIII) los examina a la par: “[...] dejaron a Anita ver a una claridad temblona y amarillenta la figura arrogante del Magistral al mismo tiempo que la esbelta y graciosa de don Álvaro, [...]”.

No sólo la regenta compara a Mesía y a De Pas, sino que el mismo Álvaro que conoce y teme la influencia del magistral “en Vetusta, especialmente sobre el sexo débil y devoto” (cap. XIII), por esta razón suele compararse con su rival *e. g.*, En el episodio en que el magistral auxilia a Obdulia a liberarse del columpio, Mesía entre el bochorno piensa “Y ahora... aquel canónigo, que tal vez era un poco rival suyo, le daba aquella leccioncita de gimnasia, que muy bien podía ser una saludable advertencia.” (cap. XIII); o al encontrarse con el magistral en el Esoplón “se sentía humillado, y un rubor ligero le subía a las mejillas. Se le figuraba que todos los presentes les miraban a los dos y los comparaban, y encontraban más fuerte, más hábil, más airoso al vencedor, al cura.” (cap XX).

Las interacciones entre el presidente del casino y el magistral son escasas, “se trataban poco y con mucho cumplido” (cap. XIII), apenas podemos recordarlos compartiendo espacios o capítulos, sin embargo, esos momentos, donde además conviven con el resto de los demás personajes mayores, determinan el rumbo de la trama *e. g.*, la comida de la marquesa (cap. XIII) adelanta la victoria de Fermín; la ocasión que Ana, enferma, come frente a su marido, Álvaro y su confesor (cap. XX) anticipa una

oportunidad para Mesía; mientras que la festividad de San Pedro en que varios invitados asisten a la finca del Vivero de los marqueses (XXVII-XVIII) consolida la victoria del tenorio vetustense.

Los desencuentros entre Mesía y De Pas resultan también trascendentes para el relato, *e. g.*, normalmente ambos personajes se encontraban en el Paseo Grande y “se saludaban con grandes reverencias” (cap. XX), sin embargo, al reconocer en el otro un rival optan por evitarse:

[El magistral] Saludó como diciendo con los ojos: «¡Toma! ahí tienes esa bofetada.» Pero el saludo y la mirada de Mesía quisieron decir: «Vaya usted con Dios: no entiendo palabra de eso que usted me quiere decir.» Y siguieron cada cual por su lado, pero a la mañana siguiente no volvieron al Paseo Grande ni uno ni otro. (cap. XXV)

El pasaje anterior destaca porque sucede justo antes de la aparente y breve victoria del magistral, que Álvaro ya adivina y que supone otro desencuentro entre ambos personajes:

La mirada del Magistral fue altanera, provocativa, sarcástica en su humildad y dulzura aparentes: quería decir *Vae Victis!* La de Mesía no reconocía la victoria; reconocía una ventaja pasajera... fue discreta, suavemente irónica, no quería decir: «Venciste, Galileo» sino «hasta el fin nadie es dichoso.» De Pas comprendió, con ira, que el del balcón no se daba por vencido. (cap XXVI)

Como vemos, en este acontecimiento también predominan los pensamientos, las miradas y las intenciones referentes al diálogo. En general, la relación de Álvaro y Fermín está construida en las apariencias, *e. g.*, la primera vez que Álvaro emite una opinión lo hace con respecto a su rival y aunque no es de su agrado nunca se expresa mal de él, al contrario, asegura que “la ambición y la avaricia eran los pecados capitales del Magistral, la avaricia sobre todo; por lo demás era un sabio; acaso el único sabio de Vetusta.” (cap. VII).

Encontramos dos ataques indirectos entre ambos personajes: la propaganda de infamia contra el magistral que impulsa Álvaro Mesía en total discreción, gracias a Pompeyo Guimarán, Santos Barinaga y Glocester; y el plan que Fermín de Pas cree manipular para vengarse de Álvaro y Ana. Ambos son

formulados desde el silencio, en contraste al modo en que se son introducidos, cada cual en su capítulo: mientras que el manto del magistral anticipa su aparición a los campaneros (cap. I), la carcajada de Álvaro anuncia su llegada a los socios del casino (cap. VII).

Hasta ahora hemos visto que el vínculo de Quintanar y Mesía se construye desde el discurso dramático [2. 2], en otras palabras, en el diálogo; al contrario, la relación entre el Tenorio vetustense y Fermín de Pas se configura en silencio. En el caso de Ana Ozores, su relación con Mesía se configura desde la mirada, es decir, conocemos en gran medida tanto a la regenta como a Álvaro a través de los ojos del otro.

En la gran mayoría de las interacciones entre Ana y el presidente del casino destacan las miradas de uno o ambos personajes, *e. g.*, cuando se rememora el encuentro antiguo en que Álvaro se propone conquistar a Ana: “Se encontraron los ojos de Ana y de Mesía. Se miraron como si hasta aquel momento nunca se hubieran visto bien.” (cap. V). La cuestión de mirarse es tan importante que en el momento que Ana determina que nada de lo que haga Álvaro la corromperá se dice: “Desde ahora, ni mirarle siquiera” (cap. X).

Las narraciones de los encuentros entre Álvaro y Ana están saturadas de nociones del campo semántico de las miradas, es decir, abundan verbos como *mirar, ver, observar, contemplar* o *advertir*, y referencias a los *ojos* de ambos personajes, *e. g.*, cuando Petra y Ana se encuentran con Álvaro y Paco en la calle del Comercio:

Don Álvaro *veía* a la Regenta envuelta en aquella claridad de batería de teatro y notó en la primer *[mirada]* que no era ya la mujer distraída de aquella tarde. Sin saber por qué, le había desanimado la *[mirada]* plácida, franca, tranquila de poco antes, y sin mayor fundamento, la de ahora, tímida, rápida, miedosa, le pareció una esperanza más, la sumisión de Ana, el triunfo. (cap. IX)

En este episodio sólo con la mirada de Ana, Álvaro adivina que tiene oportunidad de conquistarla, del mismo modo que el día de la tertulia de San Pedro en la finca del Vivero “los ojos se clavaban en los

ojos y sin que nadie pudiera remediarlo se decían amores” (cap. XXVIII), como si a través de las miradas pudieran comunicarse. Como vemos, gran parte de la personalidad de Álvaro Mesía se formará a partir de las relaciones que establece con los demás personajes mayores y, como advertiremos más adelante, en contraste con los demás habitantes de Vetusta.

3. 1. 2 Álvaro Mesía, ¿vetustense?

Al principio de este apartado [3. 1] concluimos que los personajes de *La Regenta* se vinculan estrechamente con el ambiente que los rodea, sin embargo, en el caso particular de nuestro objeto de estudio, Álvaro Mesía, la construcción del personaje en relación con Vetusta contrasta con la del resto de los habitantes. A diferencia de muchos de los demás vetustenses, la localización y el pasado de Mesía se encuentran indeterminados, sabemos que asiste frecuentemente al casino y se menciona que vive en una fonda donde “vivía como niño mimado hacía tantos años” (cap. XXIX), sin más datos que acotar; y que Fermín pasa por delante una vez que se ha descubierto el adulterio (cap. XXX). Tampoco hay datos de su familia y muy pocos acerca de su pasado, *e. g.*, nunca sabemos con certeza el origen de su regular fortuna (cap. VII) y al referir sus aventuras amorosas nunca se ofrecen muchos detalles: “Él, el conquistador a lo Alejandro, el que había rendido la castidad de una robusta aldeana en dos horas de pugilato, el que había deshecho una boda en una noche, para sustituir al novio [...]” (cap. VII), tal cual el Don Juan de Zorrilla.

Mientras que a los demás personajes mayores se dedican capítulos enteros o casi enteros de la novela para introspecciones y retrospecciones que configuran sus retratos, acerca de la vida de Mesía nos enteramos intermitente y brevemente sin alcanzar a abarcarlo en su totalidad, como haríamos con una persona.

Ana Ozores y Fermín de Pas son los dos personajes con descripciones y biografía mejor detalladas, acerca de la primera se dedica un capítulo a su prosopografía y residencia (III), otro a su

familia, infancia y primeros años de juventud (IV), y uno más a los pormenores de su llegada a Vetusta y matrimonio con Quintanar (V); en cuanto al magistral, durante el primer capítulo conocemos su relación con Vetusta, otro está dedicado a su prosopografía, residencia y pasado (XI) y un tercero a la relación con su madre (XV).

Del ex regente de Vetusta tenemos menos noticia, pero conocemos las circunstancias de su llegada a Vetusta y cómo llega a casarse con Ana (cap. III y V), también se nos da cuenta de algunos detalles de su pasado y etopeya a través de su relación con Frígilis (cap. XVIII), además el desenlace del conflicto de la novela sucede tras la introspección de este personaje en el capítulo XXIX y posterior muerte a manos de Mesía.

En cuanto a Álvaro, los datos que configuran su retrato aparecen, como he dicho, intermitente y brevemente. La mayor parte de la prosopografía de Mesía la conoceremos desde su primera aparición en el casino (cap. VII) desde la perspectiva de Ronzal y Paquito, después conoceremos someramente su labor política como presidente del partido liberal dinástico y su relación con los Vegallana (cap. VIII), posteriormente habrá introspecciones sucintas en cuanto a sus intenciones con la regenta y su experiencia como conquistador sin ahondar en anécdotas precisas (cap. IX); también en la comida de la marquesa (cap. XIII) indagamos la impresión que Mesía tiene de la relación de las mujeres con los curas y concretamente sus temores en torno a ésta *e. g.*, “«Sí, este cura quiere hacer lo mismo que yo, sólo que por otro sistema y con los recursos que le facilita su estado y su oficio de confesor... ¡Oh! debía acudir antes para impedirlo, pero ahora no puedo, aún no tengo autoridad para tanto.»” (cap. XIII).

Hasta el capítulo XX, y con cierto grado de indeterminación, conocemos algún antecedente de la vida de Mesía: antes de narrar una anécdota en particular, se resume gran parte de sus declaraciones: “Unas veces las aventuras eran románticas, peligrosas, de audacia y fortuna; las más probaban la flaqueza de la mujer, sea quien sea; otras demostraban la necesidad de prescindir de escrúpulos; muchas el buen éxito de la constancia, de la astucia y de la rapidez en el ataque.”

A diferencia de las retrospectivas de Ana y Fermín, Álvaro excava en su pasado frente a “la atención profunda del auditorio”, consciente además del momento en que lo requiere: “Mesía se dejaba ver por dentro, más que por complacer a sus oyentes, por oírse a sí mismo, por saber que él era todavía quien era.” (cap. XX); no perdamos de vista que antes de ese punto solía ser discreto con referencia a sus conquistas. Las ocasiones en que se revela el interior del Tenorio vetustense suele estar acompañado, es decir, la interacción con el resto de los personajes detona sus reflexiones, de las que rápidamente retorna a la acción *e. g.*, entre la conversación que mantiene con Ana Ozores, durante su encuentro cuando aquella volvía a casa tras su paseo con Petra (cap. IX), profundizamos en los recuerdos de Álvaro pero pronto éste retoma la plática.

No existe como tal un capítulo que se dedique de lleno a la construcción de Álvaro Mesía o Víctor Quintanar. Los motivos y consecuencias de la omisión del ex regente quedan fuera de los intereses de esta investigación, aunque me aventuraría a decir que quizá se deba al paralelismo en cuanto al desarrollo de ambos dentro de la novela [3. 1. 1].

Como he mencionado, las intermitentes y breves introspecciones y retrospectivas de Álvaro no sean el único tema de capítulo alguno, *e. g.*, el episodio anterior a la aparición de Álvaro Mesía (cap. IX), trata sobre las meditaciones que Ana Ozores hace en la fuente de Mari-Pepa luego de la primera confesión con el magistral y posteriormente sus impresiones en cuanto a Petra; la primera aproximación de Mesía se inscribe dentro de una de las conversaciones habituales entre los socios del casino (cap. VII); otros datos importantes que tenemos acerca de su relación con personajes como los marqueses, Obdulia o Visitación, los obtenemos del capítulo dedicado a la descripción del salón amarillo de la marquesa y también de los que ahí asisten (cap. VIII); en cuanto a sus intuiciones con respecto al magistral se presentan durante la comida en casa de los marqueses, el momento cuando la mayoría de los personajes principales conviven (cap. XIII); y finalmente la alusión a fragmentos de su pasado sucede en la cena-homenaje a Guimarán, cuando decide confesar frente a los demás caballeros presentes (cap. XX).

Si bien no hay un capítulo asignado plenamente al objeto de nuestro estudio, la presencia de Álvaro Mesía es persistente a lo largo de toda la novela, incluso cuando no permanece en la escena, su recuerdo se apodera de la trama, *e. g.*, la aparición de Álvaro basta para que la regenta olvide a su confesor, lo que no sucede a la inversa: “¡Ana se había olvidado del Magistral desde la tarde anterior; ni una vez sola, desde la aparición de don Álvaro a caballo había pasado por su cerebro la imagen grave y airosa del respetado, estimado y admirado padre espiritual!” (cap. XVI); o cuando Ana sabe que llevarán un canastilla de cerezas para Álvaro “y cuando nadie la veía, a hurtadillas, sin pensar lo que hacía, sin poder contenerse, como una colegiala enamorada, besó con fuego la paja blanca del canastillo. Besó las cerezas también... y hasta mordió una que dejó allí, señalada apenas por la huella de dos dientes.” (cap. XXVII).

La omnipresencia de Mesía resulta especialmente evidente desde la perspectiva de Ana: “sentía ella que don Álvaro se infiltraba, se infiltraba en las almas, se filtraba por las piedras; en aquella casa todo se iba llenando de él, temía verle aparecer de pronto [...]” (cap. X); además el Tenorio vetustense se apodera en gran medida del segundo tomo de *La Regenta*, el que corresponde justamente a la verdadera acción del relato.

La relación contradictoria entre Álvaro Mesía y el entorno mimético que favorece su construcción no se debe únicamente a las particularidades que he señalado en los párrafos anteriores. Por un lado se trata del brazo ejecutor de la sociedad que anhela la caída de Ana Ozores (conflicto general que articula la novela), como personificación de Vetusta; y por otro lado se insiste en lo poco vetustense de su naturaleza *e. g.*, “Don Álvaro tenía para Quintanar el raro mérito de no ser terco: en Vetusta todos lo eran [...]” (cap. XIII); lo anterior no desconcierta, pues Mesía viajaba frecuentemente fuera de la ciudad, tan pocas ocasiones se encontraba en Vetusta que ni el acento tenía (cap. VII), además sabemos que tiene el plan de abandonar su ciudad para hacer carrera en Madrid (cap. XVIII).

En general, los personajes mayores están desvinculados de Vetusta: Víctor Quintanar es un aragonés que llega a la ciudad por su labor política; antes de trasladarse a Vetusta, Fermín de Pas estudió en León (cap. XI) y “fue llamado a predicar en San Isidro de León, y en Astorga, y en Villafranca” (cap. XV); y Ana Ozores vivió entre la quinta de Loreto y Madrid antes de llegar a vivir con sus tías. Además, las descripciones que se ofrecen de la regenta, a lo largo de la novela la distinguen del resto de las vetustenses, al grado que la misma mujer de Quintanar se reconoce sobresaliente en su sociedad *e. g.*, “¡Cualquier cosa... menos ser como todas ésas!” (cap. XIX); y sin embargo, personajes como Visitación y Obdulia se empeñan en equipararla a todas *e. g.*, “Las demás somos tan buenas como ella... pero su temperamento frío, su poco trato, su orgullo de mujer intachable, le hacen ser menos expansiva y por eso nadie se atreve a murmurar... Pero tan buena como ella son muchas...” (cap. XVI).

Los datos que configuran el retrato de Ana Ozores, y cómo pasa del orgullo de saberse diferente al resto de las vetustenses a ser “como todas”, carecen de importancia para esta investigación, sin embargo, vale comentar que Álvaro Mesía considera que toda esa imagen de la regenta como mujer inalcanzable sirve para provocarlo:

Para lo que servía aquel supersticioso respeto que inspiraba a Vetusta la virtud de la Regenta era, bien lo conocía él, para aguijonearle el deseo, para hacerle empeñarse más y más, para que fuese poco menos que verdad aquello del enamoramiento que le estaba contando a su amiguito. (cap. VII)

Lo anterior nos da cuenta de que el personaje posee consciencia del papel que juega dentro de la trama, tanta que gran parte del conflicto novelesco se detona a partir del plan que Mesía tiene para conquistar a Ana y que le comparte a Paco Vegallana (cap. VII) y Visitación (cap. VIII) en dos versiones diferentes *e. g.*, “Al Marquesito había que hablarle de amor puro, por los motivos explicados antes; a Visita de una conquista más.” (cap. VIII).

La consciencia de los demás personajes mayores acerca de su función en el conflicto novelesco suele ser bastante ingenua, “de todos los personajes de la novela sólo Mesía, y las cínicas y materialistas Petra y doña Paula, consiguen al final lo que se habían propuesto” (Rutherford *apud* en Sobejano, 1981: 49). La consciencia de Fermín¹¹ se equipara a la de Mesía sólo en el momento que el primero se sabe triunfador ante el segundo aquel Viernes Santo en que Ana acude a la procesión por exigencia de su confesor: “La [mirada] de Mesía no reconocía la victoria; reconocía una ventaja pasajera... fue discreta, suavemente irónica, [...] De Pas comprendió, con ira, que el del balcón no se daba por vencido” (cap. XXVI); antes de eso “Don Álvaro ya miraba al Provisor con prevención, ya le temía; el Provisor no sospechaba que don Álvaro pudiera ser el enemigo tentador de la Regenta” (cap. XIII). La consciencia de Ana acerca del interés de ambos hombres en ella también llega a igualar a la del Tenorio vetustense en el momento en que Álvaro y Fermín se dedican una “mirada de esas que dan bofetadas” al despedirse el magistral tras la comida de la marquesa (cap. XIII), pues “nadie lo notó más que ellos y la Regenta.”

El marquesito y Visitación conocen las intenciones de Mesía no sólo porque lo confiese él, al cuestionarlos ambos responden (cap. VII y VIII respectivamente) que lo saben por sus propias observaciones con la misma expresión de llevarse los dedos a los ojos; sin embargo, sólo la del banco advierte el triángulo sobre el cual gira el conflicto novelesco, el de Fermín-Ana-Álvaro, cuando le advierte a su amigo: “—¡Cuidado con el Magistral, que sabe mucha teología parda!...” (cap. VIII), frase que recordará Mesía en la comida de la marquesa que representa el primer encuentro del presidente del casino y el magistral (cap. XIII).

En resumen, la relación de Álvaro Mesía con el ambiente que lo configura resulta problemática dadas las indeterminaciones con respecto a su espacio y pasado, en contraste con la situación del resto de habitantes de Vetusta; además a este personaje no se le es asignado exclusivamente capítulo alguno

¹¹ En cuanto a su función dentro del triángulo amoroso en el que se desenvuelven.

para la conformación de su personalidad y los que le corresponden (VII, VIII, IX, XIII y XX) lo abordan brevemente, entre la acción del relato. Nuestro objeto de estudio es un personaje omnipresente que adquiere toda su importancia al tiempo que comienza lo verdaderamente narrativo, en el segundo tomo de la novela. Mesía comparte con el resto de los personajes mayores su desvinculación a Vetusta, el rasgo que lo distingue es que, a diferencia de Ana, Fermín o Victor, Álvaro es consciente del papel que juega en el conflicto novelesco.

3. 2 Acceso restringido a la consciencia de Álvaro Mesía

No sólo las características de su entorno, prácticamente idéntico al plano real, favorecen la configuración de Álvaro Mesía en la *mimesis*, también contribuyen las estrategias para construir y acceder a su consciencia, que en términos más sencillos es el conocimiento de uno y aquello que nos rodea; acerca de ella hablaré en este apartado.

Según Cohn (1978), como he expuesto previamente, [2. 2], podemos acceder a la consciencia de un personaje literario gracias a las tres estrategias para representar este proceso en la literatura: a. Psiconarración, b. Monólogo narrado o c. Monólogo citado; cada una de los anteriores profundiza en mayor o menor medida en el inconsciente del individuo, parecido al discurso narrativo, mixto y dramático, según lo advertido por Pimentel (2001).

Los monólogos, tanto narrados como citados, especialmente el segundo tipo, nos permiten acceder a los pensamientos del personaje tal cual suceden en su cabeza. En *La Regenta* aparecen numerosos monólogos que dotan a los personajes de una dimensión psicológica, *e. g.*,

Cuando se vio sola delante del espejo en su tocador, se le figuró que la Ana de enfrente le pedía cuentas; y formulando su pensamiento en períodos completos dentro del cerebro, se dijo:
—“Bueno, voy; pero es claro que si voy me comprometo con mi honra a no dejar que ese hombre adquiera sobre mí derecho alguno; no sé lo que pasará allí, no sé hasta qué punto alcanza este aliento de libertad que ha venido de repente a inundar la sequedad de dentro; pero el ir yo al

teatro es prueba de que allí no ha de haber pacto alguno que ofenda al decoro; no saldré de allí con menos honor que tengo.” (cap. XVI)

Como vemos, el narrador introduce con un verbo lo que se dice la regenta ante el espejo, además en todos los monólogos notamos comillas; rara vez estos monólogos citados rozan con los monólogos interiores o soliloquios.

En general, nos acercamos poco a la consciencia de Álvaro, pero cuando sucede suele ser gracias a monólogos narrados, en la mayoría de las ocasiones, y algunas otras a citados. En contraste con las mentes de Ana, Fermín e incluso Víctor, a quienes conocemos entre monólogos y psiconarraciones en cantidad más o menos proporcional, al grado de dedicar capítulos enteros al pasado, planes, miedos, esperanzas y pensamientos más profundos de estos personajes, como he mencionado anteriormente [3. 1. 2].

Antes de marcharse en el verano, encontramos una de las pocas psiconarraciones que nos acercan a la consciencia de Mesía:

A Mesía le latió el corazón y se le apretó la garganta, con lo que se asustó no poco.

Aquella mujer despertaba en él ahora una ira sorda mezclada de un deseo intenso, doloroso. La miraba como el descubridor de una isla o un continente, a quien la tempestad arrastrara lejos de la orilla, tal vez para siempre, antes de poner el pie en tierra. “¿Qué sabía él si jamás aquella mujer sería suya?” Su orgullo no renunciaba a ella. Pero otras voces le decían: “Renuncia para siempre a la Regenta.” Ya se vería. Pero era doloroso aplazar otra vez, y sabía Dios hasta cuándo, toda esperanza, todo proyecto de conquista.

Quería observar en el rostro de Ana la huella de una emoción, al decirle que se marchaba sin saber cuándo volvería. (cap. XX)

Casi todas las ocasiones en que nos adentramos a la consciencia de Álvaro descubrimos sus planes en cuanto a la regenta, los obstáculos y condiciones favorables que observa para conquistarla *e. g.*,

Además pensaba don Álvaro, el día que yo me atreva, por tener ya preparado el terreno, a intentar un ataque franco, personal (era la palabra técnica en su arte de conquistador), no ha de ser en el campo, aunque parece que es el lugar más a propósito. He notado que esta mujer enfrente de la naturaleza, de la bóveda estrellada, de los montes lejanos, al aire libre, en suma, se pone seria como un colchón, calla, y se sublimiza, allá a sus solas. Está hermosísima así, pero no hay que tocar en ella. (cap. XVI)

A diferencia de las ocasiones en que se aborda la mente de Fermín o Ana, que muchas veces arrojan datos acerca de su pasado; la única en que un monólogo nos aproxima a rincones de la mente de Álvaro que guardan información de su pasado es cuando “Mesía se dejaba ver por dentro, más que por complacer a sus oyentes, por oírse a sí mismo, por saber que él era todavía quien era.” (cap. XX), la historia que narra acerca de un par de conquistas pasadas comienza con un monólogo narrado y unas líneas adelante continúa con uno citado, lo que sucede varias veces a lo largo de la novela.

En conclusión, me atrevo a afirmar que el acceso a la consciencia de Mesía es restringido, en otras palabras, que nos acercamos a ciertas partes de su pensamiento, pero no logramos abarcarlo en su totalidad. Quizá esta restricción es la que ha hecho afirmar a gran parte de la crítica que nuestro objeto de estudio “es en gran parte un engranaje, necesario para el funcionamiento de la maquinaria de la novela” (Rogers: 328) y nada más, pues afirman que su potencial psicológico es menor al de las verdaderas grandes figuras de la novela: Ana y Fermín.

¿Acaso nos aproximamos a los seres humanos a través de todos los datos que configuran su consciencia? No es así, muchas veces ni siquiera nosotros mismos somos conscientes de muchos de los miedos, frustraciones o anhelos que modelan nuestra personalidad; por ello entre menos se revele acerca del inconsciente de un personaje literario, más cerca estaremos de un personaje mimético o con *efecto persona*. En todo caso, podemos ir adelantando que la configuración de Fermín y Ana no es superior a la de Álvaro, sino el efecto de sentido en que están contruidos es diferente para cada uno.

3. 3 Inconsistencias en el retrato de Álvaro Mesía

Con lo visto en los apartados anteriores, he anticipado algunos de los rasgos que configuran la personalidad de Álvaro Mesía, especialmente aquellos que tienen que ver con la relación entre éste y el entorno que favorece su construcción en la *mimesis*. Ahora me ocuparé de los datos que conforman la etopeya y prosopografía de este objeto de estudio; y cómo, dadas las fuentes y contraste entre ellas, dibujan el retrato de un personaje mimético.

Hemos dicho [2. 3] que parte del conocimiento que tenemos de los seres humanos en el plano real lo obtenemos con base en datos variables, apariencias, acciones e informes de otras personas (Bobes Naves, 1993). Del mismo modo, la información que constituirá el retrato de Álvaro Mesía aparecerá discontinua y brevemente a lo largo de *La Regenta* a través de diferentes fuentes: El narrador, los personajes que rodean a Mesía y él mismo; finalmente el lector añadirá la percepción propia con base en las anteriores, las acciones del personaje y su experiencia.

Ya vimos [3. 1] que además del retrato de los personajes, la personalidad de los vetustenses en general se construye a partir de la expectativa, una lectura y un animal asignado; el caso de Mesía no será diferente. Se alude ya a este personaje antes que aparezca “físicamente” en la narración: cuando Ana “había estado [...], pensando, sin saber cómo, en don Álvaro Mesía, presidente del casino de Vetusta y jefe del partido liberal dinástico [...]” (cap. III), sin que sepamos la razón; en el mismo capítulo, se le aparece a la regenta entre alucinaciones e idealizaciones *e. g.*, “[...] otra vez se presentó el esbelto don Álvaro, pero de gabán blanco entallado, saludándola como saludaba el rey Amadeo”; y también nos enteramos de más detalles acerca de la relación entre Ana y Álvaro:

Aquel mismo don Álvaro que tenía fama de atreverse a todo y conseguirlo todo, la quería, la adoraba sin duda alguna, estaba segura; más de dos años hacía que ella lo había conocido, pero él no había hablado más que con los ojos, donde Ana fingía no adivinar una pasión que era un crimen. Verdad era que en estos últimos meses, sobre todo desde algunas semanas a esta parte, se mostraba más atrevido... hasta algo imprudente, él que era la prudencia misma [...] (cap. III)

En cuanto a las lecturas de Mesía, se nota su predilección por filósofos extranjeros que justificaran lo que él entendía por materialismo, aunque no les entendiera mucho: Büchner y Flammarton, con los que no coincidió, además Moleschott, Virchow, Wogt y hasta Lucrecio, al que no terminó; lo que le importaba era huir de las ideas del mundo metafísico, es decir, Dios, el cielo o el infierno, *e. g.*, “Él no tenía fe alguna, «ni bendita la falta», a no ser cuando le entraba el miedo de la muerte. Cuando caía enfermo y se encontraba en la fonda solo, abandonado de todo cariño verdadero, entonces sentía sinceramente, a pesar de haber corrido tanto, no ser un cristiano sincero.” (cap. IX).

El animal que ayuda a construir la personalidad de Álvaro es el gallo, *e. g.*, Ronzal clava la mirada en “aquel gallo rubio” (cap. VII) y en el capítulo XXIV se refieren a él como el gallo vetustense. Según Chevalier, además de símbolo de orgullo por su andadura (520) y emblema de Francia por el doble sentido de la palabra *latina* gallus: gallo y galo, esta ave es universalmente un símbolo del sol pues su canto por la mañana anuncia los primeros rayos de luz; por esta razón el gallo está asociado tanto a Apolo o Helios, divinidades solares de la antigüedad grecolatina, como a Jesús, según la tradición cristiana, no sólo por representar la luz, además porque Pedro lo niega tres veces antes de que cante el gallo.

La figura de Álvaro también está asociada a la de Jesucristo por su apellido *e. g.*, Mesía - Mesías; además el mismo presidente del casino personifica a Cristo en la cena-homenaje a Guimarán:

Entonces habló, [...] Habló el maestro. Los que estaban lejos se incorporaban para escuchar, apoyándose en la mesa¹² o en el hombro del más cercano. Recordaba el cuadro, por modo miserable, la *Cena* de Leonardo de Vinci. (cap. XX)

¹² En el capítulo VI se asienta que “Alrededor de la mesa cabían doce personas”

También la noche en que el Tenorio decide acabar *esto*, al momento de su encuentro, Álvaro llama a Ana por su nombre, mientras que ella exclama “—¡Jesús!” (cap. XVIII); “lo cual no debe sorprendernos si consideramos que [en *La Regenta*] lo erótico aparece vinculado a la búsqueda de lo divino” (Fuentes: 902).

En contraste, también podría ser que se asocie a una figura demoniaca. Uno de los gérmenes de *La Regenta* lo encontramos en el relato breve *El diablo en Semana Santa* [1. 2] y según Sobejano (1981: 11) normalmente “suele creerse que en la novela la figura del diablo ha sido diluida en la colectividad vetustense o reemplazada por ella” pero “el diablo que en el cuento hacía resonar su carcajada¹³ con mayor estrépito que las carracas, sigue riendo en las entrañas del desesperado Fermín de Pas; [...] y aparece en la fantasía de Ana como Don Juan, como Mefistófeles, como Luzbel Arcángel y aún como el doble falaz de Jesucristo” (Sobejano, 1981: 54-55), es decir, en Álvaro Mesía también.

Podemos confirmarlo en el momento en que se confrontan las figuras del magistral y el presidente del casino, pues se suele distinguir entre la naturaleza divina que el primero representa y la demoniaca que el segundo evoca *e. g.*, al verlos juntos, “ambos le parecieron a la Regenta hermosos, interesantes, algo como San Miguel y el Diablo, pero el Diablo cuando era Luzbel todavía” (cap. XIII); tal encuentro lo propicia Visitación pues “quería ver al confesor y al diablo” (cap. XIII); y Petra, cuando se dirige hacia la casa del magistral con una carta de Ana, se refiere a Álvaro y Fermín como “uno diablo y otro santo. ¡Así en la tierra como en el cielo!” (cap. XVI).

La *imagería infernal/divina* no se limita a los rivales De Pas y Mesía, sino que alcanza a las tías de Ana, a Paula y Petra, sin embargo, es persistente la vinculación Álvaro-demonio. En cuanto a su imagen diabólica, cuando Ana observa a Álvaro en la misa de gallo “se le antojó vestido de rojo, con un

¹³ Es curioso que tanto Álvaro como Fermín se presenten también, antes de su aparición “física”, con un sonido, el manto del primero y la carcajada (también) del segundo, como he señalado anteriormente. [3. 1. 1].

traje muy ajustado y muy airoso. No sabía si era aquello un traje de Mefistófeles de ópera o el de cazador elegante, pero estaba el enemigo muy hermoso, muy hermoso...” (cap. XXIII). Además, sus apariciones suelen ser de la misma naturaleza, *e. g.*, la noche en que coinciden en el Parque de la casa Ozores, Ana piensa: “¿Será el demonio quien hace que sucedan estas casualidades?” (cap. X), y posteriormente refiere a tal encuentro como “la aparición diabólica de la noche anterior” (cap. XIII).

Otro animal relacionado con Álvaro Mesía es su caballo, del que se ofrece minuciosa descripción cuando Ana vio aparecer al jinete debajo del arco de la calle del Pan: “blanco, de reluciente piel, crin abundante y ondeada, cuello grueso, poderosa cerviz, cola larga y espesa. Era el animal de pura raza española, y hacía el jinete piafar, caracolear, revolverse, con gran maestría de la mano y la espuela” (cap. XVI). El simbolismo del caballo es “muy complejo y, hasta cierto punto, indeterminado” (Cirlot: 110), en este caso, las características de su corcel sólo se añaden a la imagen imponente y pulcrísima de Don Álvaro.

Ante Ana aparece la “arrogante figura de caballo y caballero en una pieza”, es decir, la figura de Álvaro en esa escena del balcón se asemeja a la de un centauro, “la imagen chocante de la doble naturaleza del hombre, una bestial y otra divina” (Tervarent *apud* Chevalier: 272); además se trata de un animal de la especie mítica que, según Borges (*apud* Chevalier: 272), era descendiente de Apolo, quien como hemos apuntado, evoca al sol, a la luz, por lo que no dista demasiado de su relación con el gallo y Jesucristo.

Hasta ahora hemos revisado los recursos que, para la construcción de su personalidad, Álvaro comparte con el resto de los vetustenses, es decir, la expectativa en torno a su aparición, lecturas y animales asociados. En cuanto a su residencia, he señalado [3. 1. 2] la poca información que tenemos en comparación con los demás personajes mayores (tanto la casa del matrimonio Ozores como la del magistral y su madre están perfectamente descritas dentro de la cartografía de Vetusta); y respecto a su

pasado, apenas conocemos algunas aventuras amorosas y el incierto origen de su fortuna. Para completar el retrato sólo hace falta su prosopografía y etopeya.

Vimos que la relación entre Álvaro y Ana está construida a partir de miradas [3. 1. 1], gracias a los ojos de la regenta nos haremos una idea del presidente del casino. Sin embargo, a través de la mirada de otro personaje también nos aproximamos a la imagen del Tenorio vetustense, se trata de Ronzal, quien según el siguiente pasaje gustaba de observarlo: en el teatro Álvaro y Ana intercambian miradas y sonrisas, en la última “sorprendió aquella correspondencia Pepe Ronzal, que, como siempre, seguía la pista a los telégrafos de su aborrecido y admirado modelo” (cap. XVI).

La primera descripción de Mesía, cuando aparece en el casino, surge del contraste entre Pepe Ronzal, alías “Trabuco”, y su *enemigo*:

Don Álvaro Mesía era más alto que Ronzal y mucho más esbelto. Se vestía en París y solía ir él mismo a tomarse las medidas. Ronzal encargaba la ropa a Madrid; por cada traje le pedían el valor de tres y nunca le sentaban bien las levitas. Siempre iba a la penúltima moda. Mesía iba muchas veces a Madrid y al extranjero. Aunque era de Vetusta, no tenía el acento del país. Ronzal parecía gallego cuando quería pronunciar en perfecto castellano. Mesía hablaba en francés, en italiano y un poco en inglés. El diputado por Pernueces tenía soberana envidia al Presidente del Casino. (cap. VII)

El mismo Álvaro Mesía conocía el odio que Trabuco le profesaba y “la admiración de que este odio iba acompañado”, por esta razón, aunque el admirador secreto de Mesía se exprese terriblemente de su modelo, los datos que nos ofrece suelen resultar tan positivos como los que nos ofrece su enamorada, la regenta.

En general, los vetustenses se expresan admirablemente de Álvaro Mesía, encabezan el culto a este personaje los Vegallana, *e. g.*, tanto el marqués como Paquito “se consideraban incapaces de pensar en las respectivas materias [política y amores] sin la ayuda de su Pitonisa”, además la marquesa se lo ponía de modelo a su hijo (cap. VIII); en cuanto a Obdulia Fandiño negaba a cada uno de los amantes

que tuvo con la única excepción de Álvaro, él constituía su gran orgullo y su único pasado, al grado de parecer más viuda de él que de su difunto marido (cap. VIII).

Las opiniones negativas en cuanto a Mesía son escasas y aparecen muy tarde en la novela: El magistral reserva hasta el final sus verdaderas impresiones acerca de Álvaro, considera que Ana ha sacrificado todo “¡por un don Juan de similar, por un elegantón de aldea, por un parisién de temporada, por un busto hermoso, por un Narciso estúpido, por un egoísta de yeso, por un alma que ni en el infierno la querrían de puro insustancial, sosa y hueca!...” (cap. XXX); Paula Raíces ve a Mesía con recelo pues adivina en el presidente del casino un rival para su hijo en cuanto al dominio de Vetusta, aunque piensa que es un buen mozo también se refiere a él como “barbilindo mustio” (cap. XXX); Frígilis, que anteriormente y por azar acompañó a Álvaro en un duelo inacabado, sabe que Mesía es en realidad un cobarde, egoísta, falso, necio e incapaz de amar (cap. XXX).

Las apreciaciones que se contraponen a la imagen impecable de Álvaro Mesía consolidan su personalidad como la de un ser humano de carne, hueso y contradicciones, ya que en el plano real nos aproximamos a un individuo a través de percepciones que, la mayoría de las veces, no encajan perfectamente y hasta suelen contraponerse. En el siguiente cuadro incluyo todas las características que señalan los personajes que se relacionan con Mesía:

Cuadro 2: Retrato de Álvaro Mesía por los vetustenses

Prosopografía	Étopeya	
<ul style="list-style-type: none"> - Arrogante figura - Hermoso - Esbelto - Muy alto - Pálido - Rubio - Generalmente viste con ropa clara - Viste en París - Calzado con esmero - Olor a tabaco - 40 años y alguno más - Cutis blanco, venas azules - Ojos grises/pardos/fríos - Sedoso bigote - Dedos finos y uñas pulidas y bien cortadas 	<ul style="list-style-type: none"> - Fumador - Culto, habla francés, italiano y algo de inglés - Sin acento vetustense - No era noble pero como si lo fuera - Prudente pero últimamente no - Elegante - Mucho hombre, según los viejos del casino - De los menos malos, según Ana - Influyente en Vetusta - Muy simpático - No terco (a diferencia del resto de los vetustenses)/Necio - Con talento social - Poco hábil para las armas/Diestro, según Ronzal 	<ul style="list-style-type: none"> - Hombre de novela o poema - Discreto - Con tacto - Hábil y sigiloso en sus conquistas amorosas - Elocuente - Capaz de redimirse por amor, según Paquito, enamorado sinceramente, según Ana e incapaz de amar - Valiente/Cobarde - Egoísta - Falso - Barbilindo mustio, según Paula - Libertino - Don Juan (de similar/auténtico): Imitaba de mala manera a los héroes de libros elegantes - Afortunado con las damas - Irresistible conquistador - Goza de prestigio político

No se advierten contradicciones entre las fuentes que describen el aspecto de Álvaro, quizá porque la mayoría de las características físicas de Mesía las sabemos principalmente a través de las miradas tanto de Ana como de Ronzal (cap. III, VII, XIII), que suelen diferenciarlo del resto de los vetustenses:

El frac, la corbata, la pechera, el chaleco, el pantalón, el clac de Mesía no se parecían a las prendas análogas de los demás. Ana vio esto sin querer, sin pensar apenas en ello, pero fue lo primero que vio. Se le figuraban ya todos los caballeros que andaban por allí, don Víctor inclusive, criados vestidos de etiqueta; todos eran camareros, el único señor Mesía. (cap. XXIV)

Observamos que su indumentaria lo distingue entre los habitantes de la ciudad, además hay una insistencia particular en señalar lo claro de la ropa de nuestro objeto de estudio *e. g.*, entre las

alucinaciones de Ana se presenta en *gabán blanco entallado* (cap. III), y unos capítulos adelante durante uno de sus encuentros “sólo podía vislumbrar de soslayo el gabán claro, pulquérriimo del buen mozo” (cap. XIII).

Su altura es otro rasgo que lo resalta entre los demás habitantes de Vetusta *e. g.*, en contraste con otro personaje: “Don Álvaro Mesía era más alto que Ronzal” (cap. VII); o como el más alto entre todos: “Estaba a bastante altura [una lámpara de cristal tallado que se encontraba en el salón amarillo]; sólo podía llegar a la llave del gas Mesía, el mejor mozo.” (cap. VIII). Esta última singularidad contrasta con la altura que Fermín de Pas sólo alcanza artificialmente desde la torre de la catedral.

Ningún otro personaje, como Álvaro, expresa tanta consciencia de su personalidad. En el siguiente cuadro expongo la percepción que el presidente del casino manifiesta acerca de sí a lo largo de la novela:

Cuadro 3: Retrato de Álvaro Mesía por él mismo

Prosopografía	Etopeya	
<ul style="list-style-type: none"> - Belleza corporal - Buen físico, buena forma - Esbelto - Viejo - Ya débil - Hermoso - Elegante 	<ul style="list-style-type: none"> - Su presencia suele callar la conversación - Prestigio por su físico - Máquina eléctrica de amor - Hombre de talento - Político - Hombre de mundo 	<ul style="list-style-type: none"> - Materialista, sin fe; pero a veces piensa en Dios, en el cielo, etc. - Discreto - Vanidoso - Habita entre nobles y plebeyos - Aventuras semejantes a las de Don Juan

Como vemos, en cuanto a sus rasgos físicos, Mesía coincide con los datos que nos proporcionan quienes lo rodean, añade tan sólo “—¡Lástima que la campaña me coja un poco viejo!...” (cap. XXIV), circunstancia que sólo admite ante sí; en cambio en lo que respecta a su carácter y acciones, existen algunas discrepancias:

1. Según Quinatanar, Álvaro poseía “el raro mérito de no ser terco: en Vetusta todos lo eran” (cap. XIII), idea que contrasta con la impresión de necio que Frígilis tiene al leer la carta que, tras su huida, Mesía le deja a Ana.
2. En la primera descripción de Mesía, otorgada por Ronzal, sabemos que su admirador lo creía “más valiente que el Cid, más diestro en las armas que el Zuavo” (cap. VII), sin embargo, poco antes de que ocurra el duelo (cap. XXX), Quinatanar sabe que es poco probable que le de un tiro a 20 pasos, también Mesía sabe que no es hábil en ese campo.
3. Paquito Vegallana considera que su amigo es “un hombre capaz de redimirse por amor” (cap. VII), también Ana considera que el presidente del casino está perdida y sinceramente enamorado de ella, sin embargo, por medio de las acciones y planes que conocemos de Mesía, además de la apreciación de Frígilis, descubrimos que muy probablemente se trate de un ser “incapaz de amar de veras a los demás” (cap. XXX).
4. A lo largo de toda la novela se hace hincapié en la valentía del presidente del casino, sin que se demuestre bajo ninguna acción o anécdota, al contrario, nos enteramos de que pudo zafarse de un duelo anteriormente y no duda en huir cuando se descubre su amorío con la regenta o tras asesinar al marido de ésta. Frígilis, que conoce todos estos datos, mientras lee la carta de despedida de Álvaro, expresa: “—¡Porque tuviste miedo a la justicia, y a mí también, cobarde!” (cap. XXX).
5. No sólo las contradicciones aparecen entre las impresiones de los vetustenses acerca de Mesía, también las hay entre sus acciones/pensamientos y lo que pretende hacer creer a los que lo rodean *e. g.*, Álvaro Mesía se asume como materialista, es decir, para él no hay tal mundo metafísico, sin embargo, cuando le entra el miedo a la muerte, lamenta “no ser un cristiano sincero” (cap. IX) y en el momento del duelo “pensó en Dios sin querer” (cap. XXX). Por supuesto que ante la sociedad vetustense no admite nada de sus posturas pues *él era, ante todo, un hombre político* y lo mejor era guardar las apariencias, como el resto de los vetustenses.
6. A lo largo de toda la novela el apelativo con que suele referirse a Mesía es el de Tenorio o donjuán de Vetusta, Ronzal es el primero en referirse de tal modo a su envidiado modelo justo antes que se presente “físicamente” el personaje. Se insiste en asociar a Álvaro con el arquetipo de irresistible conquistador *e. g.*, El mismo Álvaro compara sus aventuras amorosas con las de Don Juan (cap. XVI) y durante la función del drama de Zorrilla en el teatro, a la regenta le recuerda el protagonista a su supuesto enamorado: “Desde aquel momento vistió a su adorador con los arreos del cómico, y a éste en cuanto volvió a la escena, le dio el gesto y las facciones de Mesía, sin quitarle el propio andar, la voz dulce y melódica y demás cualidades artísticas.” (cap. XVI); sin embargo, en el capítulo siguiente de este trabajo demostraré que tiene más razón Fermín al referirse al presidente del casino como “Don Juan de similar” (cap. XXX).

Las características anteriores son las que consolidan a Mesía como un personaje con dimensión psicológica compleja, es decir, que éste se encuentra individualizado en cuanto a su manera de vestir,

andar, hablar, relacionarse, etc. Por su parte, casi todos los personajes expresan, por escueta o única que sea, una opinión acerca del presidente del casino¹⁴, sin embargo, éste manifiesta apenas algún juicio tan sólo de los personajes mayores y ni siquiera de modo explícito, como si sus impresiones más profundas las reservara sólo para él.

Si bien hay otros personajes, como Frígilis o Fermín de Pas, cuya etopeya presenta contradicciones entre las fuentes que la construyen, en el caso de Álvaro choca además con la percepción que el mismo personaje tiene de sí, también con sus acciones y pensamientos, de los que somos testigos los lectores; incongruencias que, todas juntas, nos impiden completar un retrato del todo objetivo, como suele pasar con las personas del plano real.

Todo lo visto en este capítulo se suma al entorno que favorece su *mimesis* y, como hemos anticipado y profundizaremos en lo que resta de este trabajo, a la consciencia, planes y dudas que Mesía demuestra a través de diálogos, monólogos y acciones, lo que, en conjunto, nos aproximará a un personaje mimético.

3. 4 Álvaro Mesía: personaje mimético

Como vemos, la configuración de un personaje que obedece estrictamente a las condiciones que presenta un entorno mimético no basta para que el individuo se construya en la *mimesis*, en caso de que esto fuera cierto todos los habitantes de Vetusta lo serían; tampoco el acceso restringido a la consciencia de Álvaro Mesía lo consolida como personaje con *efecto persona*, de hecho éste resultaría el argumento menos sólido para sostener tal teoría, pues aunque muchas veces sus monólogos rayen en citados, en el plano de la realidad nunca nos enteramos por completo del pensamiento y las motivaciones del otro, a veces ni siquiera somos conscientes de los propios.

¹⁴ Sin perder de vista, por supuesto, que un personaje, al caracterizar a otro, dice más de sí que del otro.

Las contradicciones entre las fuentes que nos informan acerca de la etopeya de Mesía son las que, aunadas a las características de las que hablo en el párrafo anterior, nos sugieren que Álvaro es un personaje mimético, pues en ese caso nos aproximamos a él tal cual haríamos con un individuo real.

Lo que verdaderamente consolida al seductor de Vetusta como personaje mimético serán las dudas que le surgen a lo largo de la novela y las decisiones que toma imprevisiblemente *e. g.*, el momento en que se debate entre dispararle o no a Quintanar (cap. XXX) o las ocasiones en que ni siquiera él sabe si está verdaderamente enamorado o no. En el siguiente apartado analizaré dichas imperfecciones dentro de la evolución de Álvaro Mesía y cómo éstas confirman su configuración dentro de la *mimesis*, además de qué modo estas paradojas se relacionan con la inversión o desmitificación del Don Juan.

Capítulo 4

Inversión del Don Juan en *La Regenta*

Para recapitular, en el apartado anterior expuse tres de las características que constituyen a Álvaro Mesía como personaje mimético, según la categoría que he propuesto en este trabajo de investigación [2. 3]:

- a) El entorno mimético que favorece su aparición [3. 1]
- b) El acceso a su consciencia, cuya restricción se acerca más a cómo haríamos con la de las personas, en contraste con la del resto de los personajes de la novela [3. 3]
- c) Las inconsistencias en cuanto a los datos que conforman el retrato de Mesía [3. 4], mismas que solemos encontrar en las personas del plano real.

Ahora analizaré las contradicciones que configuran a Álvaro en cuanto a su acción [4. 1], y posteriormente su relación con el arquetipo de Don Juan y la inversión del mismo en *La Regenta* [4. 2].

A continuación, explicaré la relación entre ambas secciones.

Anteriormente indiqué que, dentro de la coherencia de la configuración de un personaje, las paradojas que se añaden a ésta constituyen la base de un sujeto único, como únicos somos los seres humanos [2. 3]; por esta razón la naturaleza contradictoria de nuestro objeto de estudio lo consolida como personaje mimético. Una vez que comprobamos el *efecto persona* o la dimensión psicológica compleja que presenta Álvaro Mesía, aunado a su intervención en la trama de la novela, podremos referirnos a él como personaje redondo, según lo apuntado por Forster (1995) [2. 1], pues en su configuración advertimos múltiples rasgos, además de que se desenvuelve en diferentes ejes temáticos [3. 1. 1].

La pre-configuración de Mesía como Don Juan y su condición de personaje redondo se sumarían a las otras contradicciones que lo configuran, pues la presencia de un personaje arquetípico en una narración sugiere que nos ahorraremos detalles en su construcción, ya que estarán previamente dados, independientemente de las actualizaciones de la obra en concreto [2. 1. 1]; sin embargo, como veremos,

el personaje de Álvaro Mesía no corresponde estrictamente a una versión del arquetipo del Don Juan [4. 2. 1] sino a una inversión de éste [4. 2. 2], con inversión (del mito) me refiero al fenómeno de alterar los rasgos que componen a la figura a tal grado que eventualmente se oponen a los originales.

4. 1 Naturaleza contradictoria de Álvaro Mesía

En el capítulo correspondiente al retrato Álvaro Mesía [3. 4] ya observé una de las paradojas que componen a Álvaro: en gran parte de la novela se le asocia a figuras diabólicas y sin embargo, en algunos momentos concretos nos recuerda a Jesucristo, comenzando con su apellido Mesía-Mesías.

Otra de las inconsistencias en cuanto al desarrollo de Álvaro Mesía corresponde al animal relacionado con la personalidad del seductor vetustense: el gallo, ave diurna que, de hecho, anuncia la mañana o comienzo del día, sin embargo, Álvaro Mesía suele llevar a cabo sus ataques, que determinan el rumbo de la novela junto a las acciones de Fermín, cuando cae la noche *e. g.*, al “hacerse el interesante” cuando pasean Ana, Paquito, Petra y él en la calle del Comercio (cap. IX); también la noche en que sale del teatro a satisfacer una corazonada de encontrarse con Ana (cap. X); la ocasión que aprovecha para adelantar en su plan, no sin antes averiguar si el Magistral “mandaba allí” (cap. XXIV); o la velada que le “confiesa” todo a Ana y se consuma su primer encuentro erótico (cap. XXVIII).

La reiteración en cuanto al color blanco de las prendas de Mesía, por mínima que sea, *e. g.*, el pañuelo de seda blanca (cap. XXIV), se suma a la incongruencia de la configuración del personaje, pues la única ocasión en que viste de negro es el día del duelo contra Quintanar: “Mesía estaba hermoso con su palidez mate, y su traje negro cerrado, elegante y pulquérrimo.” (cap. XXX); justo en este momento que resulta trascendente tanto para la evolución del personaje como para la de la novela.

La Regenta, según Varela Jácome (1980), “es la historia de una doble seducción: el proceso de sumisión religiosa, con intenciones profanas, y la seducción amorosa planeada, con [tal] éxito final por Álvaro Mesía” (120), que es precisamente este último el que pone punto final al conflicto novelesco y

no Fermín de Pas, aunque el duelo forme parte de su estrategia. En el momento que Álvaro Mesía mata a Quintanar no sólo queda manifiesta la importancia de la intervención de Mesía en la trama, también el personaje demuestra sus rasgos más humanos:

Don Álvaro pensó en Dios sin querer. Esta idea aumentó su pavor; recordó que aquella piedad sólo le acudía en las enfermedades graves, en la soledad de su lecho de solterón...
[...]

Mesía mismo se explicaba mal cómo había llegado hasta allí. [...] El instinto de conservación despertó con ímpetu. «Había que defenderse. Si el otro volvía a disparar iba a matarle; ¡era don Víctor, el gran cazador!» Mesía avanzó cinco pasos y apuntó. En aquel instante se sintió tan bravo como cualquiera. ¡Era la corazonada! El pulso estaba firme; creía tener la cabeza de don Víctor apoyada en la boca de su pistola; suavemente oprimió el gatillo frío y... creyó que se le había escapado el tiro. «No, no había sido él quien había disparado, había sido la corazonada.»

Mesía llega a la cita en una decisión de último momento. Nos enteramos de que tras la advertencia de Frígilis, Álvaro se opone a marcharse pues “Quintanar y todo Vetusta podían atribuir a miedo su ausencia”, después accede a irse, pero tanto Crespo como Ronzal se le presentan y, aunque bien pudo aprovechar la oportunidad y huir, acude al duelo.

Poco antes de disparar, el miedo se apodera de Mesía, incluso piensa en Dios, pero no sólo en ese momento y “en la soledad de su lecho de solterón” se contradice el materialista, recordemos que gran parte del plan que constituye el conflicto novelesco y “sus mayores triunfos de todos los géneros” (cap. X) los basaba el presidente del casino en *corazonadas* como la que siente antes de oprimir el gatillo *e. g.*, durante la cena en casa de los Vegallana que culminará con el desmayo de Ana Ozores, “en cuanto vio [Álvaro] a la regenta en el salón, sintió lo que él llamaba la corazonada”; y justo antes de encontrar a Ana en el balcón entornado y consumir el plan que tanto le había costado también sintió una de las corazonadas que componían su única religión (cap. XXVIII).

Conocemos otros de los pulsos más elementales de Álvaro cuando parece que podría enamorarse de la regenta, *e. g.*, Al ir por la calle del Comercio, el Tenorio va meditando acerca de las reacciones de Ana y cuál será la estrategia pertinente para conquistarla, sin embargo, se distrae con lo mucho que le gusta la dama: «¿Esperaba ya una declaración? ¡Pero si mañana va a comulgar! ¿Qué mujer es ésta? ¡Una hermosísima mujer!»; además al notar un gesto que adora de Ana: “sin poder contenerse, fuera de su plan, *natura naturans*, exclamó: —¡Qué monísima! ¡qué monísima!” (cap. IX); y también antes de narrar sus aventuras amorosas:

En aquellos momentos se creía enamorado de veras, y se creía y se sentía de veras interesante. [...] Y pasaban por su memoria y por su imaginación recuerdos de noches de amor, no todas claras ni todas poéticas, pero muchas, muchas noches de amor. Y sintió comecón de hablar, de contar sus hazañas. Este prurito era nuevo en él; no lo había sentido hasta que la Regenta le había humillado con su resistencia. (cap. XX)

En esta escena no sólo juega con la posibilidad de estar enamorado, adicionalmente sabemos que Ana ha movido en él como ninguna mujer antes, al grado de necesitar contar sus proezas “más que por complacer a sus oyentes, por oírse a sí mismo, por saber que él era todavía quien era”.

Álvaro Mesía necesita reafirmarse a pesar de saber de sobra la reacción positiva que provoca en las mujeres, tanto por su físico como por la técnica *e. g.*, “él se creía una máquina de amor” (cap. IX); sin embargo, cuando su plan no parece llegar a buen puerto, lo notamos inseguro *e. g.*, en el capítulo XVIII “no quería confesar que se tenía por derrotado” y “se sentía ahora humillado”; incluso llega a sentir celos:

Por el alma de don Álvaro pasó una emoción parecida a una quemadura; él, que conocía la materia, no dudó en calificar de celos aquello que había sentido. Le dio ira el sentirlo. «Quería decirse que aquella mujer le interesaba más de veras de lo que él creyera [...]» (cap. XIII)

Pero ni las dudas ni los celos logran que renuncie a su empresa, incluso aplaza lo máspreciado que sabemos que tiene: sus planes en cuanto a su carrera política *e. g.*, “aquella resistencia de Ana, que había creído vencer sino en pocas semanas en pocos meses, era un nuevo motivo para retrasar el cambio de vecindad. ¿Cómo ir a Madrid sin vencer a aquella mujer?” (cap. XVIII).

Conforme avanza la narración, descubrimos que en realidad Álvaro nunca llega a enamorarse de la regenta, persiste en su plan por mero orgullo:

«[...] ¡Y esta señora le humillaba así! ¡Cómo se reiría de él Visita, aunque lo disimulaba; y el mismo Paco! ¿qué pensaría? ¡Ah Regenta, Regenta, si venzo al fin!... ¡ya me las pagarás!» [...] Creía con fe inquebrantable que ya su único recurso sería la ocasión difícilísima, casi imposible, de un ataque brusco, bárbaro, coincidiendo con otro cuarto de hora. Pero esto no colmaba su deseo, no satisfacía su amor propio, sería un placer efímero y una venganza... (cap. XVIII)

Como hemos visto, muchas veces los pulsos más elementales de Álvaro Mesía se contraponen, sin embargo, a través de esas contrariedades que lo componen advertimos los rasgos de un hombre indeciso, temeroso, inseguro, celoso, orgulloso, lleno de dudas y frustraciones; lo anterior no es precisamente lo que esperamos del arquetipo en que está predispuesto. En conclusión, tomando en cuenta lo visto en el apartado anterior (entorno, inconsistencias en el retrato y acceso restringido a la consciencia), aunado a estas inconsistencias que presento, puedo afirmar que el personaje de Álvaro Mesía se construye en la *mimesis*.

4. 2 Álvaro Mesía *versus* Don Juan

La inclusión del *Tenorio* de Zorrilla en *La Regenta* se añade al motivo vida-literatura¹⁵ que configura el desarrollo de la trama. La puesta en escena que reúne a la crema y nata de Vetusta coincide con el inicio de la acción de la novela, este momento resulta clave principalmente en la evolución de Ana, más que para nuestro objeto de estudio, Álvaro; por lo que su análisis queda fuera del interés de esta investigación.¹⁶

Lo que sí nos concierne estudiar es el arquetipo del Don Juan al que se alude explícitamente no sólo en el capítulo XVI en que toma lugar la escena del teatro, sino a lo largo de toda la novela. Durante algunos de los actos del drama, la regenta identifica las similitudes de la obra con su situación, al grado de asociar al actor que encarnaba al protagonista con Mesía *e. g.*,

Desde aquel momento vistió a su adorador con los arreos del cómico, y a éste en cuanto volvió a la escena, le dio el gesto y las facciones de Mesía, sin quitarle el propio andar, la voz dulce y melódica y demás cualidades artísticas.

Las observaciones de Ana e indicios que aparecen en este capítulo no son lo único que nos arroja pistas sobre la disposición de Álvaro Mesía como un Don Juan, él mismo se sabe imitador de este arquetipo literario (Brent *apud* Rogers: 338) al que, sin embargo, en su versión romántica desprecia *e. g.*, “[...] el Don Juan de Zorrilla ya sólo servía para hacer parodias!...”.

En general, todo en Vetusta es apariencia e imitación, la mayoría de las veces, una mala imitación; en otros términos, como señala Gramberg, “*La Regenta* es la novela de los falsificadores” (*apud* Baquero Goyanes, 1984: 26), pues muchos de los personajes simulan ser algo que no son o son a medias *e. g.*,

¹⁵ *Vid.* Baquero Goyanes (1984: 23-26), Gil-Albarellos (2010), Elizabeth Sánchez, “From World to Word: Realism and Reflexivity in *Don Quijote* and *La Regenta*”, *Hispanic review* 55 I (1987), pp. 27-39.

¹⁶ *Vid.* Ubach Medina (1996) y Roberto G. Sánchez (1969) que analizan el efecto de la obra de Zorrilla en el desarrollo de la trama.

Quintanar juega a ser un hidalgo, Trifón Cármenes a ser poeta, Orgaz a andaluz, Ronzal es un pseudo-político que además imita mal a Mesía, el que no es más que un pseudo-Don Juan, como demostraré en los siguientes subapartados.

4. 2. 1 Arquetipo del Don Juan

Los arquetipos, dice Lasaga Medina (2004) y he apuntado anteriormente [2. 1. 1], “originan figuras individuales que sin ser idénticas comparten un núcleo de sentido que permanece por debajo del juego de interpretaciones” (22); lo anterior quiere decir, en el caso concreto del Don Juan, que no hay una versión canónica de éste, sino un montón de actualizaciones del mito¹⁷ que lo configuran, incluidos personajes de la realidad, la de Tirso, Molière, Zorrilla, Espronceda, Valle-Inclán y hasta Álvaro Mesía.

Según Steiner, “la figura del Don Juan Tenorio encarna el único caso que podemos documentar del invento de una ficción arquetípica por obra de un autor individual” (*apud* Lasaga Medina: 21), es decir, Tirso de Molina en su obra *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, donde se recoge por primera vez en la literatura la figura del Don Juan y cuyo antecedente encontramos en la tradición española medieval. En cambio, otros como Waxman (1908) encuentran el germen del arquetipo en *El infamador* de Juan de la Cueva, donde su personaje Leucino encarna también a un galán infamador. El debate acerca del origen del Don Juan extralimita los intereses de esta investigación, sin embargo, es importante señalar que hay un consenso en dos cuestiones fundamentales: el arquetipo se independizó de su autor para actualizarse innumerables ocasiones y, desde *El burlador* de Tirso, el nombre lo ha conservado, salvo alguna excepción.

El arquetipo del Don Juan ha vivido tres momentos significativos: El clásico, el romántico y el tema literario, volviéndose éste incluso un tipo psicológico: el donjuanismo, mismo que, al no

¹⁷ Waxman (1908) ofrece una cronología (1581-1903) de las apariciones del Don Juan en la literatura española.

corresponder al análisis literario, dejaré de lado. Los donjuanes clásicos son principalmente el seductor inalcanzable con marcas teológicas de Tirso; el de Molière que añade la cualidad libertina que comúnmente asociamos a esta figura; y el que encarna por primera vez su tragedia atravesada por comedia en el libreto de Da Ponte para Mozart.

Los románticos, encabezados con la consagrada y célebre versión de Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, redimen al burlador a través del amor. Finalmente se convierte en tema literario con pluralidad de actualizaciones del mito; en el caso de Álvaro Mesía advertimos que algunas de sus características se alejan del núcleo de sentido que comprende a los donjuanes a lo largo de la historia de la literatura, es decir, los comienzos de la inversión del arquetipo, fenómeno que se concretará a principios del siglo XX con los envejecidos donjuanes de Azorín, Unamuno, Valle-Inclán¹⁸, entre otros.

Observo nueve rasgos que componen el arquetipo de Don Juan y que aparecen uniformemente a lo largo de la historia de donjuanes escritos y escenificados; dejo de lado el grupo femenino porque en primer lugar extralimita los intereses de esta investigación y en segundo ha sido actualizado por cada autor que ha recuperado el mito del Don Juan:

- 1) Su nombre, aunque “llamarse Juan es casi no tener nombre” (Tudisco: 1) dado que se trata de un apelativo popular, “Don Juan es siempre Don Juan en todas las lenguas”.
- 2) Es un galán joven y hermoso, por esta razón es la fruta del deseo tanto de mujeres como de hombres, en otras palabras, las mujeres lo desean y los hombres desean ser como él.
- 3) Es un seductor de mujeres, su empresa es meramente erótica pero muchas veces enamora a quienes conquista.
- 4) Es un burlador de esas mismas damas, su consigna sería algo parecido a: conquistar, poseer y abandonar.
- 5) A través de la seducción, se rebela y transgrede el orden social y moral, con ello reafirma su libertad. Si por el contrario notamos una “seducción ventajosa y aprovechada poco tiene que ver con el Don Juan”, apunta Pérez de Ayala (*apud* Lasaga Medina: 13)
- 6) El Don Juan vive con un vacío interior, probablemente por su falta de fe, la que no proviene de una reflexión acerca de lo metafísico, como estudió Unamuno (*apud* Rogers: 332-333), de hecho,

¹⁸ Vid, Lasaga Medina (2004).

le interesa poco el tema, ya que perseguir doncellas no le deja tiempo o por la incapacidad de meditar tales asuntos, no le queda más que perseguirlas

- 7) La rapidez de sus reflejos lo revela como un hombre espontáneo, igualmente actúa sin pensar.
- 8) Aparenta ser culto por el ingenio y agudeza en su conversación, sin embargo, no lo es.
- 9) En cuanto a su final, es posible que se redima por amor o que sus acciones sean juzgadas por un ente sobrenatural.

De las características expuestas previamente, analizaré aquellas con las que cumple Álvaro y que han valido para encasillarlo como Don Juan o como un “figurín despersonalizado” (Baquero Goyanes, 1984: 45) frente a los personajes *fuertes* de Ana y Fermín. Álvaro Mesía no tiene el nombre del arquetipo, aunque constantemente es referido como el Don Juan o Tenorio de Vetusta (1) y sin duda encarna un galán atractivo mas no joven (2), como ya estudiamos [3. 4]; no son pocas las referencias a la hermosura de su físico, que desean muchas mujeres, envidian algunos hombres como Ronzal, y admiran al grado de caer rendidos otros como Quintanar, sin imaginar cómo lo traicionaría *e. g.*, “Le abría los brazos y le estrechaba con efusión, cada día más enamorado, como él decía, de aquel hermoso figurín: ¡qué arrogante primer galán en comedia de costumbres haría el dignísimo don Álvaro!” (cap. XVIII).

Claramente, Mesía es un seductor de mujeres (3) consolidado que ha vivido bajo la determinación de conquistar, poseer y abandonar (4); sin embargo, las motivaciones que lo mantienen en la empresa de conquistar a Ana Ozores distan mucho de la transgresión al orden moral y social en un intento por reafirmar su libertad, según veremos. El último punto que cumple es el de aparentar ser culto por su ingenio y agudeza en la conversación (8) cuando evidentemente no lo es, incluso habla de temas que desconoce *e. g.*, casualmente acerca del arquetipo en que supuestamente está configurado “siempre decía que era mucho mejor el Don Juan de Molière (que no había leído)” (cap. XV). Como vemos, Mesía cumple mal con apenas la mitad de los rasgos del arquetipo de Don Juan, el resto los analizaremos a continuación.

4. 2. 2 Inversión del Don Juan en *La Regenta*

Entre las muchas y diversas actualizaciones del Don Juan, dice Marín (1982), hay características que suelen contraponerse *e. g.*, mientras que en unas versiones aparece viril, en otras es un hombre bastante afeminado; a veces es filósofo y otras tonto; unas ocasiones será caballero o bien rufián, héroe o antihéroe. Estas contradicciones no son más que el reflejo de los “aspectos muy diversos de la naturaleza humana” (389).

Es verdad que la figura de un Don Juan puede prescindir de alguna de las nueve características que propongo para identificar el arquetipo, sin embargo, cuando varias o todas son completamente opuestas a éste nos encontramos frente a la inversión del mito. En el caso de Álvaro Mesía observamos el inicio de la desmitificación, puesto que cumple mal algunas de las características y no podríamos asegurar que no cumple con el resto de ellas; además no es hasta unas décadas después de la publicación de *La Regenta* que se consolida este fenómeno.

Revisamos hace unos párrafos que Mesía no tiene el nombre del arquetipo (1), sin embargo, se refieren a él la mayoría de ocasiones como el Don Juan o Tenorio vetustense. Con “los cuarenta años y alguno más” con que cuenta no representa al galán joven, tan sólo cumpliría con el atractivo físico a los ojos de Ana (2). Si bien parece que Mesía vive bajo la consigna: *Conquistar, poseer y abandonar*, en primera no desiste en la empresa de conquistar a Ana por mero orgullo y no por la verdadera labor “donjuanesca” que implica transgredir las leyes morales y sociales en una experiencia de la propia libertad (5), de hecho jamás la ha tenido, pues sabemos por él mismo que “antes conquistaba por conquistar” (cap. VII); y, si bien ha abandonado antes a las mujeres que sedujo, esto no sucede con Ana Ozores (4), sus encuentros llegan a su fin porque Quintanar los descubre y, tras las maquinaciones del magistral, aunado al espíritu calderoniano del marido, sucede el duelo *e. g.*, de hecho, el Tenorio “se alegraba de ver rotas aquellas relaciones que iban a acabar con la poca salud que le quedaba y a dejarle

en ridículo a los mismos ojos de Ana...” (cap. XXX), como si no hubiera sabido cómo darlas por terminadas.

Sobre sus inclinaciones espirituales, sabemos que Álvaro no tiene fe porque ha reflexionado (6), o porque así le conviene, acerca del materialismo, incluso se ha acercado a fuentes como Buchner, Flammarion, Moleschott, Wirchor y Wogt. Lo relativo a su naturaleza espontánea (7), cuando no sean sus corazonadas, nuestro objeto de estudio parece más bien calculador, *e. g.*, el plan que trama para conquistar a Ana y comparte de diferente modo con Visita y Paco, a fin de que, cada uno con sus medios, lo auxilién en tal propósito; o sus planes a largo plazo en cuanto a su carrera política en Madrid, mismos que incluyen seducir a la mujer de un ministro: “La señora del personaje de Madrid era de las que exigían años. Pero el triunfo en este caso aseguraba grandes adelantos en la carrera, y esto era lo principal en Mesía, el hombre político.” (cap. VII).

Finalmente, al poner punto final al conflicto novelesco tras matar a Quintanar, Álvaro Mesía ni se redime (9) ni sufre un castigo por sus malas acciones, de hecho, lo último que sabemos de él es que le va bien y cumple sus planes: “Mesía había huido y vivía en Madrid... Ya se hablaba de sus amores reanudados con la Ministra de Palomares...” (cap. XXX). Lo más parecido que tiene el personaje de nuestro interés a un juicio es el monólogo de Quintanar en que lo perdona:

A don Víctor se le saltaron las lágrimas al ver a su enemigo. En aquel instante hubiera gritado de buena gana: ¡perdono! ¡perdono!... como Jesús en la cruz. Quintanar no tenía miedo, pero desfallecía de tristeza; «¡qué amarga era la ironía de la suerte! ¡Él, él iba a disparar sobre aquel guapo mozo que hubiera hecho feliz a Anita, si diez años antes la hubiera enamorado! ¡Y él... él, Quintanar, estaría a estas horas tranquilo en el Tribunal Supremo o en La Almunia de don Godino!... Todo aquello de matarse era absurdo... Pero no había remedio. La prueba era que ya le llamaban, ya le ponían la pistola fría en la mano...» (cap. XXX)

De cualquier manera, la conclusión a la que llega su rival no tiene efecto en la evolución de Álvaro Mesía; éste lo mata y huye, no recibe el castigo ni por el adulterio, ni por el crimen, ni por el abandono, mucho menos se redime por amor porque nunca llega a estar realmente enamorado de Ana.

Sabemos que no nos encontramos frente a un arquetipo del Don Juan, primordialmente por las inconsistencias en las nueve características que debería cumplir Mesía, pero también porque, como hemos analizado, dados los múltiples rasgos y diferentes ejes temáticos, se trata de un personaje redondo y los arquetipos siempre son personajes planos, por los elementos conocidos que suministra su sola figura en una suerte de intertexto.

La inversión de un arquetipo a través de un personaje redondo también se sumaría a las contradicciones que componen a Álvaro Mesía (las antítesis en la configuración de su retrato: diablo-Jesucristo, noche-día y blanco-negro; y lo imprevisible de sus acciones: las decisiones de último momento, la inseguridad y frustración en cuanto a su plan de conquista por más que sabe su efecto en las mujeres, y las ideas metafísicas a pesar de considerarse materialista). Esta naturaleza incoherente de Mesía, junto al entorno mimético en que se desenvuelve, las fuentes e inconsistencias que componen su retrato y el acceso restringido a su consciencia lo dotan del *efecto persona* que constituye a un personaje mimético.

Conclusiones

En este trabajo de investigación me propuse estudiar la configuración de Álvaro Mesía a la luz de las teorías de personaje abierto de Chatman, consciencia de personajes literarios de Cohn y las propuestas sobre personajes planos y redondos de Forster. A través de este análisis, me es posible concluir que, al contrario de lo que ha afirmado la crítica especializada, Álvaro Mesía está lejos de ser un “figurín despersonalizado”, tratándose de un personaje con profundidad notable.

Si bien la base para la configuración y lectura de Mesía es un conocido arquetipo literario, en *La Regenta* se emplean diversos recursos que traicionan las expectativas de los lectores para configurar un personaje complejo y, en muchos sentidos, cercano al modo en que conocemos a las personas de carne y hueso. Esto es porque el modo en que Mesía se nos presenta en la novela recrea los patrones en que nos acercamos a los seres humanos: no a través de un compendio irrestricto de las verdaderas propiedades de un individuo, sino por medio de fuentes parciales, a veces contradictorias y filtradas por el velo de la conciencia de quien nos presenta al individuo en cuestión. Esta dependencia de las diversas fuentes, que va acompañada de la imposibilidad de acceder directamente a la conciencia de Álvaro Mesía, resulta en la conformación de un personaje con dimensión psicológica compleja.

Aunado a lo anterior, se observa a través del análisis que las expectativas que podríamos tener sobre lo que debería ser Álvaro como un Don Juan no logran cumplirse del todo. Si bien la conformación de Mesía se aleja del núcleo de sentido de este arquetipo, existe en la novela una vinculación innegable con dicha figura, en otras palabras, su filiación a la noción del arquetipo se diluye en un proceso de inversión. Por medio de este trabajo de investigación se pretende comprender hasta qué grado y cuál sería su función dentro de la novela.

Para lo anterior registré cada una de las casi ciento cincuenta apariciones de Mesía, ya fuera en cuanto a acción o descripción del personaje, fuente que arroja dicha información (narrador, otros

personajes o él mismo) y si ésta opera como estrategia para construir su consciencia. Esto me permitió analizar el entorno y retrato del seductor de Vetusta, que a continuación sintetizaré.

Los arquetipos son mitos cuya finalidad es suministrar un elemento conocido que pueda servir como punto de partida, por lo que raramente se añaden datos adicionales a la personalidad que les ha sido predisposta (Bentley, 56). La relación entre Álvaro Mesía y el Don Juan, probablemente sea la causa de que la crítica clariniana no haya ahondado lo suficiente en su configuración, sin embargo, al rastrear las características que deberían componer a este arquetipo lo más cercano a su núcleo de sentido, advertimos que no reúne o, mejor dicho, reúne mal las características que esperaríamos de uno, lo que nos lleva a preguntarnos si acaso se trata de uno de los primeros ensayos para invertir este tipo de personaje. En otras palabras, Don Álvaro comienza a alejarse del arquetipo sin abandonarlo del todo.

A lo largo de esta investigación, analicé de qué manera rompe Mesía con la rigidez del arquetipo en el que la narración lo configura. Con base en el marco teórico propuse la categoría de personaje mimético o con *efecto persona*, ésta engloba a aquellos personajes literarios que, por su configuración, nos recuerdan a los seres humanos (Pavis *apud* García Tirado: 205). Estos cumplirán con cuatro características:

- 1) Hay inconsistencias en su retrato (etopeya/prosopografía), pues las fuentes que nos arrojan los datos referentes a su personalidad son diversas y pueden tanto compaginar como contraponerse.
- 2) El estrato de la consciencia al que accedemos del personaje será nulo o, cuando menos, restringido; tal cual sucede con una persona del plano de la realidad.
- 3) Los personajes miméticos presentarán —como las personas— paradojas o contrariedades que los transformarán a lo largo de la trama; ello incidirá además en la acción narrativa.
- 4) El entorno que posibilita la aparición de un personaje mimético será idéntico al mundo real, con las mismas leyes que rigen al nuestro.

Y en el caso concreto de Álvaro aparecerían del siguiente modo:

Cuadro 4: Álvaro Mesía: personaje mimético

Entorno mimético	Aunque es una ciudad ficticia, Vetusta aparenta ser una localidad como cualquier otra de la península Ibérica; incluso por su cartografía, clima, calendario y gente se relaciona con Oviedo.
Consciencia restringida	A diferencia del resto de los personajes mayores (Ana, Fermín y Víctor) accedemos a la consciencia de Mesía mediante monólogos, tanto citados como narrados; por esta razón a pesar de acercarnos a ciertas partes de su pensamiento, no logramos abarcarlo totalmente.
Inconsistencias en el retrato	Las fuentes que nos ofrece el retrato de Mesía (narración, sus acciones, los demás personajes, percepción del lector, él mismo) coinciden en cuanto a la prosopografía pero contrastan con la etopeya <i>e. g.</i> , valiente vs. cobarde, sensato vs. necio, enamorado vs. incapaz de amar.
Naturaleza contradictoria	Algunas asociaciones ayudan a la configuración de la personalidad de un personaje literario, en el caso de Mesía éstas se contraponen <i>e. g.</i> , lo relacionan tanto con figuras diabólicas como con Jesucristo; el animal que le corresponde para la construcción de su personalidad es el gallo, animal diurno que contrasta con el momento en que Mesía realiza sus acciones: la noche; las decisiones a último momento que demuestran las incongruencias de sus pulsos elementales.

Las tres primeras características, sin embargo, no parecen contundentes para considerar a Álvaro Mesía como personaje mimético. En cuanto a la primera, cada uno de los vetustenses aparece en el mismo entorno mimético; con respecto a la segunda, el acceso a la consciencia de Álvaro es restringido en vez de nulo, aun así es el personaje al que menos nos acercamos *e.g.*, no conocemos sus intenciones,

motivaciones o pasado; además Álvaro Mesía es el único que presenta inconsistencias en su etopeya: para comenzar, es presentado por otros personajes con perspectivas completamente opuestas: Ana que lo ama y Trabuco que lo detesta; además al aparecer como el personaje con mayor consciencia sobre sí, su percepción se añade a las demás fuentes que dibujan su retrato.

La cuarta característica que analicé fue la naturaleza contradictoria de Álvaro. Ésta es la que, aunada a las tres anteriores, confirma que nos encontramos frente a un personaje mimético, es decir, su configuración nos recuerda a la de un ser humano. Dada la multiplicidad de rasgos que componen su personalidad, sumada a los diferentes ejes temáticos en que se desenvuelve con relación al resto de los personajes mayores (Ana, Fermín y Víctor), advertimos que nos encontramos frente a un personaje redondo, según las consideraciones de Forster.

Los arquetipos literarios tienden a ser personajes planos, gracias a los atributos predispuestos y acciones predecibles, al menos su función queda clara desde el principio de la narración. Entonces, si Mesía es un personaje redondo no correspondería al arquetipo de Don Juan. Adicionalmente, la configuración de Álvaro como Tenorio sin cumplir estrictamente con todas, o al menos algunas de las cualidades del arquetipo, se suma a las contradicciones que configuran a nuestro objeto de interés como personaje mimético y como uno de los primeros intentos para invertir la figura del Don Juan.

En resumen: el *efecto persona* le otorga a Álvaro Mesía cierta autonomía para escapar de su predisposición como Don Juan. ¿Lo logra? Parcialmente, como señalo en el siguiente cuadro con las nueve características que constituyen a un Don Juan:

Cuadro 5: Características del Don Juan en Álvaro Mesía

Las cumple	Seducor de mujeres	Sin duda cumple con la característica más representativa del arquetipo.
	Aparentemente culto	Dada la agudeza de su ingenio y conversación los vetustenses lo tienen como culto, sin embargo, sabemos que no es el caso.
Cumple parcialmente	Nombre	Aunque no se llama Juan se refieren a él como el Don Juan o Tenorio de Vetusta la mayoría de las veces que se menciona en la trama.
	Hermoso y joven	Si bien es hermoso y por ello representa la fruta del deseo tanto para hombres como para mujeres, Mesía cuenta con algunos años más de los que esperaríamos de un Don Juan.
No las cumple	“Seducir, poseer y abandonar”	Mientras que con sus conquistas anteriores vive bajo la misma consigna que cualquier Don Juan, en el conflicto novelesco de <i>La Regenta</i> no depende del Tenorio dar por terminada su relación con Ana.
	Espontaneidad	Mesía planea cada paso que adelanta en el plan para conquistar a Ana.
	Nula reflexión espiritual	El materialismo del Tenorio vetustense proviene de una reflexión, en contraste con el arquetípico Don Juan al que le preocupan poco las cuestiones metafísicas, al menos no en un primer momento.
	Transgresión de los valores morales o afirmación de la propia libertad	Mesía se mantiene en la empresa de conquistar a Ana por orgullo, mientras que la verdadera labor “donjuanesca” se trata de transgredir los valores morales y sociales para reafirmar la propia libertad.
	Juicio o redención vinculado al mundo sobrenatural	Un Don Juan tiene dos posibles finales: el juicio o la redención, Álvaro simplemente huye. El plano de la realidad del universo de <i>La Regenta</i> nunca toca el sobrenatural.

Como vemos, superan en número aquellas propiedades de un Don Juan que Mesía cumple mal o no presenta en absoluto; sin embargo, al no aventajar completamente las características opuestas a un Tenorio, considero que nos encontramos frente a una de las primeras tentativas por invertir el mito del

Don Juan, con esto quiero decir que, si bien Álvaro se encuentra bastante lejos del núcleo que le da sentido al mito, no logra escapar del arquetipo.

¿Qué función cumple esta desestabilización dentro de la novela? La configuración de Álvaro Mesía resulta en una surte de pseudo Don Juan, definición que encaja en una novela donde, como se menciona en el cuarto apartado, hay pura “apariencia e imitación”.

Concluyo que Álvaro Mesía rompió con la rigidez de un arquetipo al destacarse como un individuo con dimensión psicológica compleja (personaje mimético, personaje redondo), la que fue una manifestación común de los personajes del siglo XIX que comenzaron a incidir en una copia cada vez más realista del mundo (García Berrio *apud* Tornero). Al quebrar esta rigidez no se alejó completamente de su núcleo de sentido, por esta razón hablamos de una inversión y no una antítesis, es decir, observamos todavía algunas características que nos recuerdan que, efectivamente, se trata de un tipo de Don Juan, con sus propias particularidades dignas de estudiarse, no sólo en su configuración, como estudié en este trabajo de investigación, también en las funciones que cumple dentro de la novela.

Dado que sus acciones desencadenan y ponen fin al conflicto principal de la novela, la evolución de Álvaro Mesía resulta tan relevante como la del resto de los personajes mayores en el conflicto novelesco, por lo cual para valorar a *La Regenta* es imprescindible analizar y comprender qué papel juega Álvaro en ésta. En este sentido, considero la presente investigación como un buen comienzo.

En cuanto a la desestabilización del Don Juan, arquetipo por excelencia del hombre moderno (Lasaga Medina, 2004), cabe preguntarse si anuncia la expiración de la novela moderna; también si el *efecto persona* de Álvaro Mesía que le permite escapar de su predisposición como arquetipo no será uno de los antecedentes del personaje autónomo (*vid.* Guillet) que se consolidaría años más tarde. Apunto estos temas para futuras líneas de investigación.

Fuentes

a) Ediciones de *La Regenta*

- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo. *La Regenta*. Joan Oleza (ed.). Madrid: Cátedra, 1984 (2011).
 _____. *La Regenta*. Joan Oleza (ed.). Madrid: Cátedra, 1984 (2011).
 _____. *La Regenta*. Mariano Baquero Goyanes (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 1984 (1985).
 _____. *La Regenta*. José María Martínez Cachero (ed.). Oviedo: Nobel, 1994.
 _____. *La Regenta*. Santos Sanz Villanueva (ed.). Madrid: Turner, 1995
 _____. *La Regenta*. Víctor Fuentes (ed.). Madrid: Akal, 1999.

b) Fuentes especializadas sobre “Clarín” y su obra

- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo. *Teoría y crítica de la novela española*. Sergio Beser (ed.). Barcelona: Laia, 1972.
 BESER, Sergio. *Leopoldo Alas: crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
 BONET, Laureano y Sergio Beser. “Índice de colaboraciones de Leopoldo Alas en la prensa barcelonesa.” *Archivum: Revista de la facultad de filología* XVI (1966): pp. 157-211. [En línea]
 CABEZAS, Juan Antonio. *Clarín: El provinciano universal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
 GARCÍA SARRIÁ, Francisco. *Clarín o la herejía amorosa*. Madrid: Gredos, 1975.
 GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. *Clarín y la sociedad literaria de su tiempo: Estado de la cuestión*. Alicante: BVMC, 2003. [En línea]
 MARTÍNEZ CACHERO, José María. “Crónica y bibliografía del primer centenario de Leopoldo Alas: años 1951 y 1952», *Archivum* III, (1953), pp. 79-112. [En línea]
 _____. *Leopoldo Alas “Clarín”*. Madrid: Taurus, 1978.
 TORRE, Guillermo de. “Presencia de Clarín”. *Archivum: Revista de la facultad de filología* II (1952): pp. 221-231. [En línea]
 VALIS, Noël M. *Leopoldo Alas (Clarín): An annotated bibliography*. Londres: Grant and Cutler, 1986.
 VARELA JÁCOME, Benito. *Leopoldo Alas “Clarín”*. Madrid: EDAF, 1980.

c) Fuentes especializadas sobre *La Regenta*

- ALARCOS LLORACH, Emilio. “Notas a *La Regenta*”. *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* Tomo 2 (1952): pp. 141-160. [En línea]
 ALEGRE, Celina, "Ana Ozores y Fermín de Pas: biografías paralelas en "La Regenta" de Clarín". *Scriptura* 1 (1986): pp. 5-13. [En línea]

- BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría general de la novela: Semiología de La Regenta*. Madrid: Gredos, 1985.
- BRENT, Albert. "Leopoldo Alas and "La Regenta" by Albert Brent". Reseña de *Leopoldo Alas and La Regenta: A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction*. Por Helman, Edith F. *Hispanic review* No. 4 (1952): pp. 347-350. [En línea]
- GIL-ALBARELLOS, Susana, "La literatura en la construcción de personajes en *La Regenta*", *Revista electrónica de estudios filológicos* XX (2010). [En línea]
- GÓMEZ TABANERA, José M., "Antropología y folclore en la *Vetusta de Clarín* (1884) (1ª parte)" *Gazeta de Antropología* 4 (1985). [En línea]
- KARANOVIĆ, Vladimir. "Tiempo y narración en *La Regenta*". *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana* 20. 2 (2012): pp. 151-164. [En línea]
- ONTAÑÓN, Paciencia. *Ana Ozores, La regenta: Estudio psicoanalítico*. México: UNAM, 1987.
- ROBERTS, Gemma. "Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*". *Archivum: Revista de la Facultad de Filología* XVIII (1968): pp. 189-202. [En línea]
- ROGERS, Douglass. "Don Juan, donjuanismo, and death in Clarín". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* (2013): pp. 325-342. [En línea]
- RUBIO CREMADES, Enrique. *La Regenta, de Clarín*. Madrid: Síntesis, 2006.
- SÁNCHEZ, Roberto G. *The Presence of the Theater and "The Consciousness of Theater" in Clarín's La Regenta*. *Hispanic review* XXXVII 4 (1969): pp. 491-509. [En línea]
- SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de. "La doble seducción de *La Regenta*". *Archivum: Revista de la facultad de filología* XXIII (1973): pp. 117-133. [En línea]
- SOBEJANO, Gonzalo. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985.
- THOMPSON, Clifford R. "Un documento de Clarín: un paso hacia *La Regenta*". *Archivum: Revista de la facultad de filología* XXVII-XXVIII (1977-78): pp. 65-69. [En línea]
- TINTORÉ, María José. *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*. Antonio Vilanova (prol.). Barcelona: Lumen, 1987.
- UBACH MEDINA, Antonio. "Don Juan y *La Regenta*". *Espéculo: Revista de estudios literarios*, nº 2 (1996). [En línea]
- VILANOVA, Antonio. *Nueva lectura de La Regenta de Clarín*. Barcelona: Anagrama, 2001
- VENTURA AGUDIEZ, Juan. *Inspiración y estética en La Regenta de Clarín*. Oviedo: Instituto de estudios asturianos, 1970.

d) Fuentes teóricas

- BALDICK, Chris. *The Oxford Dictionary of literary terms* 3ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2008. [En línea]
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1995.
- BARTHES, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 1997.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1985.
- BENVENISTE, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de lingüística general*. Tomo I cap. xv. México: Siglo XXI, 1971-77.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. España: Taurus, 1976 (1997).
- CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CIRLOT, Jean Eduard. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial labor, 1992.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds, Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1995.
- GARCÍA TIRADO, Antonia. “Aproximación a la construcción del personaje”. *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*. Juan Antonio Hormigón (ed.). Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, 2008.
- GILLET, Joseph E. “El personaje autónomo en la literatura española y europea”. *Teoría de la novela, Aproximaciones hispánicas*. Agnes Gullón (ed.). Madrid: Taurus, 1974.
- KOLTENIUK, Miguel. *La conciencia: intentos de definición*. Ponencia. “3er Coloquio nacional de filosofía”. México: UNAM, 1979. [En línea]
- ORTEGA Y GASSET, José. “La deshumanización del arte e ideas sobre la novela”. *Obras completas*. Tomo III. España: Taurus, 2005.
- PHELAN, James. *Reading people, reading plots: Character, progresión and the interpretation of narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *Constelaciones I: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, UNAM, 2012.
- _____. *El relato en perspectiva: Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- _____. “Modelos narrativos y científicos para la representación de los procesos de conciencia”. *Memorias del XVII Coloquio de las literaturas mexicanas*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2001.
- PLATAS TASENDE, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. 4ª ed. España: Espasa-Calpe, 2006.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Arnulfo. *Los elementos literarios de la obra narrativa: Conocimientos básicos para su análisis*. México: UNAM. 1989.
- STANISLAVSKY, Konstantin. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza, 2011.

TORNERO, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura, Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: UAEM, Miguel Ángel Porrúa, 2011.

e) Estudios sobre el Don Juan

LASAGA MEDINA, José. *La metamorfosis del seductor: Ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid: Síntesis, 2004.

MARÍN, Diego. “La versatilidad del mito de Don Juan”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, Vol. 6, No. 3 (1982): pp. 389-403. [En línea]

PIÑEIRA, Virgilio (introd.). *Don Juan en el teatro*. La Habana: Ed. del Consejo Nacional de cultura, 1966.

ROUSSET, Jean. *El mito de Don Juan*. México: FCE, 1985.

TUDISCO, Anthony, “Algunas observaciones sobre Don Juan”. *Revista hispánica moderna*, Año 20, No. 4 (1954): pp. 25-27. [En línea]

WAXMAN, Samuel M. “The Don Juan Legend in Literature”. *The Journal of American Folklore*, Vol. 21, No. 81 (1908): pp. 184-204. [En línea]