

Leopoldo Alas, «Clarín»

La Regenta



Alianza editorial

El libro de bolsillo

Primera edición: 1966
Tercera edición: 2012
Tercera reimpresión: 2021

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© del prólogo: Herederos de Ricardo Gullón
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1966, 2021
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-6578-8
Depósito legal: B. 40.811-2011
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Prólogo, por Ricardo Gullón
57	Bibliografía selecta
61	Capítulo 1
98	Capítulo 2
119	Capítulo 3
141	Capítulo 4
165	Capítulo 5
201	Capítulo 6
223	Capítulo 7
247	Capítulo 8
281	Capítulo 9
309	Capítulo 10
329	Capítulo 11
363	Capítulo 12
411	Capítulo 13
454	Capítulo 14
475	Capítulo 15
507	Capítulo 16
552	Capítulo 17
577	Capítulo 18
603	Capítulo 19
633	Capítulo 20

Índice

674	Capítulo 21
715	Capítulo 22
753	Capítulo 23
774	Capítulo 24
795	Capítulo 25
819	Capítulo 26
852	Capítulo 27
888	Capítulo 28
921	Capítulo 29
965	Capítulo 30

Prólogo

A Emilio Alarcos y Gonzalo Sobejano

Pocos escritores del siglo XIX encarnan tan cabalmente el espíritu de la época como Leopoldo Alas. Nada escapó a su atención y nadie fue más lejos que él en curiosidad intelectual. Supo informarse a tiempo y a fondo de los avances en letras, ciencias y artes. Maduró deprisa y desde muy pronto juzgó por sí mismo sobre hechos e ideas, aunque algunas veces la pasión enturbiara su juicio. Como crítico literario nadie le igualó en la España de su tiempo; como cuentista figura al lado de los mejores, y sus dos novelas, *La Regenta* y *Su único hijo*, son obra de artista situable junto a los más grandes: Flaubert y Tolstói, por ejemplo.

De *La Regenta* (1884-1885) quiero escribir, con la esperanza de aportar alguna observación de cierta novedad a los numerosos estudios ya publicados. El contexto crítico en torno a obra tan rica fue elaborándose lentamente, mediante un proceso de selección de lo valioso e iluminador y de eliminación, más bien callada, de lo que poco aporta al esclarecimiento del texto. Todavía quedan procedimientos narrativos por describir, rincones de la trama sin explorar, relaciones intertextuales

no dilucidadas y primores de verbalización extrañamente pasados por alto.

No es sorprendente que el atractivo de los protagonistas absorbiera la atención del lector y relegara a segundo término la figura más difusa del narrador. Este oscurecimiento –relativo– debe desaparecer si, como creo, es el narrador quien, sólidamente en su perspectiva, desde ella contempla su creación y, volviéndose hacia dentro, el modo como se produce.

Tiene la novela un centro de conciencia bien establecido, desde el cual se determina y fija la perspectiva. Entre el sujeto de la percepción y el objeto percibido la relación es compleja, pues éste va generándose y tomando forma en el acto mismo de percibir, en el que cuenta decisivamente el ser del perceptor. El significado de ese acto, conocimiento y reconocimiento del objeto, se aclara en *La Regenta* desde las primeras escenas.

Sean o no imágenes fálicas las iniciales (torre y catalejo), es indudable que son producto de una doble visión, la del Magistral y la del narrador, que le sigue en el examen del espacio. Uno es quien ve y otro quien transcribe lo visto, haciendo suya la visión. Son dos tomas de posesión, dos apropiaciones: una visual y otra verbal. Allí está Vetusta, pasión y presa del personaje e invención del autor que para tenerla en su mente, para hacerla suya empieza por crearla, pasándola de la idea a la realidad, es decir, al texto.

El sujeto tiene conocimiento bastante, si no del objeto, sí del referente, de la realidad otra que sin cesar está emitiendo mensajes que el oído no puede negarse a recoger, pues, aun si no escucha, le llegan de todos modos por diversos conductos. Esos mensajes son los materiales utilizados por el narrador para construir la sucesión de invenciones que constituyen su realidad propia.

Sucesión de invenciones que comienza por la del cronotopos; un tiempo concreto y un espacio preciso que la palabra

configura. En el texto que estamos examinando el tiempo histórico es el de la Restauración borbónica; el cronológico es de andadura cambiante: alternativamente rápido y moroso cuando se trata de familiarizar al lector con los personajes y sus problemas, y más dinámico, pero con baches, al desarrollar el incidente central y exponer sus consecuencias. Respecto al espacio geográfico, se limita a una pequeña capital provinciana; por lo reducido impone concentrar la acción en un puñado de personas, en sus pasiones. Una geografía conocida facilita la construcción del espacio novelesco y –lo que suele pasar inadvertido, pese a que los críticos con frecuencia se benefician de ello– a la vez facilita el acceso del lector al mundo ficticio.

Si el referente «capital de provincia» sugiere modelos aceptables, «verosímiles», de la figuración novelesca (y de ahí su utilidad en cuanto incitador y suavizador de la atención), conviene advertir que las analogías entre referente y referido han de contemplarse con cautela pues más bien distancian que aproximan a algo, en mi opinión, muy importante: la creatividad del autor. La fuerza de su invención, así como su actitud crítica frente a la sociedad de que era parte, dada la época de la escritura no podían sustraerle a una relativa impregnación de lo imaginario por lo cotidiano.

Digo impregnación, pero digo también relativa. *La Regenta* no interesa por la vulgaridad del incidente sino por el modo como es presentado. La paradoja de que el espacio se ensanche al reducirse se debe a que el achicamiento resulte ser un efecto óptico: pasar de la ciudad a la mente no implica reducción del ámbito novelesco; en el segundo recinto, dilatante en todos los sentidos, cabe tanto y más que en cualquier otro.

Mundo y conciencia, tiempo histórico y tiempo de la vida diaria se integran en un relato que les da movilidad y visibilidad. Incluso el tiempo, factor de cambio en las actitudes y en los sentimientos, se hace visible como parte del sistema de retrospectivas, anticipaciones e inversiones rector de la trama

(más adelante examinaremos estos modos de producción). Lo pasado y lo presente se eslabonan en unidades donde lo vivido anticipa lo por vivir, y los nombres «reales» atribuidos a lugares novelescos ayudan a la incorporación del lector al texto. Un ayer de cuya generalidad se tenía noticia se trasluce en la piedra de casas y palacios que operan en el relato con su carga-zón de historia.

Centro de intrigas, el caserón de los Vegallana sugiere en su degradación un ayer diferente; de modo contrario, el barrio de la Colonia augura un futuro próspero. Diversidad espacio-tiempo que es requisito de la estructura, y se extiende a los ambientes –Casino, Catedral, Palacio, etc.– en que la acción ocurre. Si se pretendía crear un mundo, y no es dudoso que Alas lo pretendiera, la diversidad se imponía como conveniencia práctica y como exigencia estructural. Poblado de diferentes, el universo ficticio compite, como en Balzac, con el Registro civil.

Primer habitante –y no sólo habitante– de la narración, el espacio sugiere la palabra al narrador de que es producto y a los actantes que la mueven. Y si ese narrador está situado en el centro de la novela, desde donde alcanza el panorama total de la ciudad, puede decidir mejor qué materiales, entre la masa ofrecida a sus ojos, servirán a los fines que se propone. Observador y conciencia de la creación, más artista conocedor de los recursos apropiados para llevarla a feliz término, el escritor no vacila al optar por una voz narrativa que anticipe, retorne e invierta la conducta de los actantes. Para la puesta en marcha de tales mecanismos, esa voz, instituida en conciencia, necesita plenos poderes de penetración en las demás, en los demás; necesita, desde luego, aptitud para describir, y no solamente el exterior, sino lo de dentro, las galerías transitadas por el pensamiento. Como el Magistral, el narrador conoce «la ciudad oculta de las conciencias».

Punto de vista desde el que se oiría hasta el silencio de las almas, si preciso fuere, y desde luego se oye el germinar de los

deseos, las luchas interiores, la vacilación entre el querer y el deber. Desde su observatorio el narrador escoge, asigna funciones y pone en marcha el complicado juego de las pasiones. Hecho esto, aguza el oído y escucha; ya no es él sino ellos quienes conducen la acción, y para entenderla y para hacerla inteligible les deja recordar su propia historia, trasladándose al espacio de la rememoración para revivir lo pasado. El capítulo 9, con Ana sentada en el campo repasando su reciente confesión, es un magnífico ejemplo de cómo Alas transmitía los pensamientos del personaje mediante el estilo indirecto libre, retornando a lo inmediato con la continuada fuerza de lo presente. La escena es, más que nada, una reviviscencia.

Estructura

Desde que Emilio Alarcos Llorach la estableció en sus «Notas a *La Regenta*» (1952), la división bipartita de la novela se impuso sin discusión. El ensayo es espléndido y determinó un cambio sustancial en la actividad crítica. Dividió Alarcos la obra en «dos partes, de igual extensión, aproximadamente, una que llamaríamos presentativa (caps. 1 a 15) y otra propiamente activa (caps. 16 a 30)». Quizá ha llegado la hora de revisar este esquema y lo absoluto de la división. En el primer volumen no se limita Alas a presentar los personajes; expone a la vez los ambientes y las primeras fases de la acción, profundizando en los movimientos interiores de los actantes de manera resueltamente activa. Poco importa si el lector visualiza la acción de estos capítulos como parte de la línea horizontal en que progresa el argumento, pues en dirección contraria, hacia atrás y no hacia adelante, acción hay, y muy de tener en cuenta: capítulos 4 y 5, infancia y juventud de Ana, los que versan sobre el pasado de Paula, su hijo y Camoirán; capítulo 12, historia de los Carraspique.

Si la estructura es –según yo creo– de otro tipo, podrá dilucidarse la cuestión pendiente sin dificultades. En mi opinión, la estructura externa recuerda los eslabones de una cadena. Eslabón inicial el de la Torre de la Catedral; eslabón final del primer volumen la diatriba de don Santos Barinaga contra el Magistral. Dista esta escena de cerrar nada; muy al contrario, es punto de partida de un episodio clave.

Si *Alas* hubiera continuado con la andadura del comienzo, quince capítulos más no bastarían para decir lo que dijo y para incluir lo que incluyó. Por eso atendió a la estructura interna, concentrando y condensando, sin que ese cambio afectara a lo esencial de la fábula ni a la organización de la trama. Una decisión del editor, contra el deseo del autor, dividió la obra en dos volúmenes. Téngase presente el dato y léase en el primero los signos indicadores de lo que sucederá más adelante, los brotes de ciertos hechos, las actuaciones concurrentes y los sucesos que trascienden lo presentativo, así, sobre lo ya mencionado, la curiosa relación Petra-don Víctor, y los informes sobre la afición del ex regente al teatro, estructuralmente significativa en cuanto a las técnicas de anticipación e inversión que el autor utiliza.

Mejor será, en todo caso, no entender el sustantivo «presentación» en sentido restrictivo; la extensión y el calado de algunas (las de las protagonistas, por ejemplo) son genuinas entradas en materia, vía actantes, de suerte que la información obtenida resulta sumamente orientativa. Además, la estructura encadenada facilita la asimilación de la materia: pasa el lector de lo conocido a lo desconocido sin esfuerzo, incluso con excesiva pasividad, puesto que en lo leído hay insinuaciones de lo por leer.

Establece el relator una continuidad narrativa entre los eslabones de la estructura, relacionando figuras y situándolas en el espacio y el tiempo. De hecho, los personajes son vistos como parte de grupos sociales –casineros, cabilderos, mesócratas de vario pergeño...– y otros familiares.

Desde el principio se advierte la cuidadosa atención prestada al detalle, manera de apropiación adecuada a la lentitud del ritmo, y por más que para algunos pasará inadvertido, como inadvertida pasó, en este y en otros puntos, la conexión con Tolstói (con el prodigioso observador de la minucia reveladora que fue Tolstói) y con Stendhal, el de los «menudos hechos verdaderos». No sé si las evidentes relaciones con Flaubert distrajeran a la crítica de otras analogías, y hasta puede ser que en el caso de *Madame Bovary* la fijación en lo temático obstruyera la consideración de lo formal.

Cuando recurrí a la expresión «centro de conciencia» tuve presente, como es lógico, el concepto jamesiano y la intensidad de la penetración en la sustancia fictiva, sin olvidar el hecho de estar refiriéndome a un narrador de intenciones abarcadoras, interesadas en la invención de una realidad total, más allá de los agonistas principales que de modo tan irresistible —el texto lo prueba— le seducían. La atracción que Ana ejerce sobre él se explica por sí misma: en ella encuentra algo o mucho de lo suyo, algo de su propia vida, alterada según las circunstancias indican; la del Magistral es menos clara, es decir, es más turbia, demoníaca y no angélica (y ruego se disculpe lo manido de los conceptos en gracia a su funcionalidad). En don Fermín encarna cuanto el narrador, el autor implícito y el autor detestaban: es el adversario «ideal», una construcción perfecta, enemigo no del todo despreciable porque en algún escondido rincón de su alma yace una pasión que le justifica.

Junto a estas figuras al novelista le urgía situar otras, y mi punto es aquí fácil de resumir. Los personajes secundarios están observados con igual cuidado que los protagonistas; su existencia (textual) no es menos sólida, pues idéntico principio —el de la autenticidad— los rige. Dividirlos en redondeados y planos, según la clasificación de E. M. Forster, sería un error de apreciación estética. Guimarán y Frígilis resultan tan completos como los protagonistas.

Diversidad de espacios, enfoque sucesivo de personajes en grupos, examen individualizado de las conciencias y estructura en eslabones condujeron a un tipo de fragmentación encadenada por los hilos narrativos, que si inicialmente produce la impresión de que distintas acciones reclamarán el interés del lector, pronto traducirá unidad de propósito y de finalidad. La fragmentación presiona hacia una reconstrucción de la fábula que en los fragmentos emerge de modo intermitente.

El encadenamiento de las presentaciones y de las acciones sirve para regular el incidente por vía natural y según la modalidad anticipatoria propia de la técnica utilizada. Alusiones que el texto irá haciendo significativas a medida que dé de sí (en el primer capítulo leemos que el Magistral deja la torre «cansado de mirar o no pudiendo ver lo que buscaba», línea aclarada cuando se conoce la relación del mirón con Ana Ozores) indicarán, aun si imprecisamente, ulteriores giros de la fábula. Recurso que tiende a estimular la receptividad lectorial, como la fragmentación y los súbitos cambios del discurso: el relato cortado por el diálogo, este por el resumen, la narración por la escena, etc. Si el narrador se acoge momentáneamente al silencio y deja a los personajes frente al lector, es para que éste vea, oiga y juzgue sin su mediación. Dramatizar para excitar; retirarse para dar la impresión de «como si», sin dictar desde el margen, ni sugerir siquiera una valoración de hechos y personajes.

La sucesión de eslabones, no coincidentes con los capítulos, aunque sigan el mismo orden, distribuye la novela en secuencias narrativas regidas por el principio de continuidad, sin saltos que quebranten la temporalidad. No se pedirá al lector actividad de reconstrucción y reordenación análoga a la ejercida en la novela espacial, pero sí que decida sobre el significado de ciertos episodios en que el autor optó por la presentación sin el comentario.

Los eslabones no solamente aparecen unificados por su incorporación a la cadena: desde el principio hasta el fin los hil-

las que unen a la mujer y al amante con el marido (x^2); negro turbio la de x^2 hacia x^1 , negro intenso el trozo entre «marido» (x^1) y amante. Rojo, color de la pasión; azul, el de la espiritualidad; negro, el del odio.

Notemos ahora la razón de que dos equis figuren en el esquema, dando lugar a una duplicación que no tiene cabida en la ley, pero que en la novela es sentida muy a lo trágico por el protagonista, con resultados que acreditan su capacidad para vivir lo que cree y hacérselo vivir a los demás. Harto lo prueba el desenlace en que x^2 , el marido oficial, actúa como instrumento de x^1 , el «marido» que se atribuye este título por creerse con mejor derecho que quien oficia –al exterior y no más– como esposo.

Según adelanta *La Regenta* va creciendo el amor de don Fermín, pasión que no sabe decir su nombre, pero auténtica e intensa en su especificidad. De director espiritual a hermano del alma y después abandonado por su penitente, amargo en la soledad se inventa marido ofendido. Las «noticias vagas» que de Ana le transmite Petra le atormentan y son punto de arranque de la trasmutación que acontecerá cuando descubra el adulterio de su amada.

Adulterio de que se piensa víctima. Al enterarse de las visitas nocturnas de Mesía, piensa así: «Su mujer, la Regenta, que era su mujer, su legítima mujer, no ante Dios, no ante los hombres, ante ellos dos, ante él sobre todo, ante su amor [...], su hermana del alma, su mujer, su esposa, su humilde esposa... le había engañado, le había deshonrado...». Deshonrado, perdido el honor, burlado «como a un marido idiota, carnal y grosero», como al ciego don Víctor.

Don Fermín quiere ejercitar sus derechos de marido; la ofensa exige venganza, y su situación disimulo, Petra servirá como instrumento de la venganza y el otro marido, el nominal, hará real el castigo. Su derecho será claro (para él); su estado le impone cautela. La venganza viene dictada por la furia demo-

níaca de quien se considera vencido por un sujeto al que podría triturar sin esfuerzo y burlado por Ana.

Procede ahora examinar con detalle los actantes de la estructura, y siguiendo las valoraciones del autor, implícitas en la atención prestada a cada uno de ellos, empezaremos por la protagonista («la mujer» en la estructura), seguiremos por don Fermín («el marido», x^1) y dejaremos para el final al marido oficial, x^2 , y al amante, ambos más relevantes por su función que por su carácter.

Personajes, I: la mujer

Para ver bien en la construcción llamada Ana Ozores propongo distinguir entre función y carácter; fijada esta distinción, podremos observar la interrelación entre ambos, caso de que exista. La función de Ana es clara y puede sintetizarse en una palabra: oscilación, movimiento pendular de lo uno a lo otro, de la espiritualidad a la carnalidad, de la serenidad a la histeria¹. Si a veces el péndulo se mueve con relativa moderación, en otras ocasiones alcanza puntos tan distantes que la catástrofe se presiente. Cuando la pasión mística y el imaginar perseguido a don Fermín inducen a Ana a exhibirse descalza y con hábito de nazarena en la procesión de Viernes Santo, el extremo augura un impulso violento en dirección contraria y la caída en brazos de Mesía.

Respecto al carácter, el texto responde sin ambigüedad: la palabra clave, reiterada en el sustantivo y en sus derivados, es exaltación. En una u otra dirección Ana vive exaltada, dominada por unos nervios que la transportan más allá, mucho más allá de donde hubiera querido llegar. Alguno de sus actos, como la representación de Viernes Santo, la hacen calificar de «loca», primero por sus amigos y después por su marido; ella misma, pasada la excitación impulsiva, se piensa cercana a la

locura. Exaltación, excitación, crisis de nervios, locura, van escalonándose y enlazándose página tras página.

Tanta abundancia impone restricción en la cita. Escojo las que me parecen más iluminadoras, correspondientes a momentos de revelación en la vida de Ana Ozores.

En el tránsito a la primera juventud vive en permanente descubrimiento. Quiere su padre que sepa del bien y del mal, que distinga –además– lo bello en la música, en las artes plásticas, en la literatura. Las *Confesiones* de San Agustín sirven a la muchacha de guía y la hacen llorar; Chateaubriand la ilumina y Fray Luis primero, San Juan a continuación, enriquecen su visión del mundo y la incitan a escribir. A través de la poesía, ajena y propia, se inscriben en el texto lenguajes diversos, de que en seguida hablaremos, y con ellos, en delicada síntesis el de la joven espiritual, toda alma, y toda ensueño.

Al final del capítulo 4 el narrador, contagiado del trastorno que contempla en su escritura, y acaso creyéndola incapaz de poner su emoción en palabras, describe lo que ve y siente que ella siente. Una omnisciencia calificada, en un nivel de considerable intensidad:

Se puso en pie, quiso hablar, gritó; al fin su voz resonó en la cañada; calló el supuesto ruiseñor, y los versos de Ana, recitados como una oración entre lágrimas, salieron al viento repetidos por las resonancias del monte. Llamaba con palabras de fuego a su Madre Celestial. Su propia voz la entusiasmó, sintió escalofríos, y ya no pudo hablar: se doblaron sus rodillas, apoyó la frente en la tierra. Un espanto místico la dominó un momento. No osaba levantar los ojos. Temía estar rodeada de lo sobrenatural. Una luz más fuerte que la del sol atravesaba sus párpados cerrados. Sintió ruido cerca, gritó, alzó la cabeza despavorida..., no tenía duda, una zarza de la loma de enfrente se movía... y con los ojos abiertos al milagro, vio un pájaro oscuro salir volando de un matorral y pasar sobre su frente.

Sobre cuatro locuciones funda el narrador la enunciación de un estado de ánimo; sobre cuatro locuciones que marcan la progresión emocional hacia la culminación: palabras de fuego, espanto místico, sobrenatural y milagro. Hay más, claro está. Los versos son «como una oración» y la naturaleza los hace suyos. Llega el oxímoron —«espanto místico»— precedido de la reacción física que justifica el sustantivo, y seguido de otra calificada por el paso a la esfera de lo sobrenatural.

Descripción precisa de la extremosidad emocional del sujeto sentidor. Lenguaje de la espiritualidad que persistirá como un refugio; lenguaje recurrente, soterrado a trechos, cuya presencia garantiza la persistencia de un modo de ser, coincidente con sus opuestos, en la persona novelesca. Milagro nada menos el aquí contado, transformación de un alma por la poesía y la fe.

¡Qué distante la voz de la sensualidad! La oiremos cuando Ana, en el baile del Casino, en los brazos de Álvaro, experimente sensaciones que el narrador resumirá así:

Ana callaba, no veía, no oía, no hacía más que sentir un placer que parecía fuego; aquel goce intenso, irresistible, la espantaba; se dejaba llevar como cuerpo muerto, como en una catástrofe; se le figuraba que dentro de ella se había roto algo, la virtud, la fe, la vergüenza; estaba perdida, pensaba vagamente.

Filtradas por el discurso aciertan las voces a mantener el acento de sus lenguajes: el de la espiritualidad y el de la sensualidad. Matices de distinto porte modularán voces y lenguajes en un intento de refinar las polaridades entre las cuales se mueve el personaje. Misticismo se opone en él (en ella) a erotismo, y por ambas tentaciones se opone Ana a la sociedad vetustense, tejida de aburrimiento y convencionalismo.

Viniendo de pasar el día con Frígilis, después de descubrir la infidelidad de la esposa, don Víctor reflexiona: «Aquella ale-

gría, aquella exaltación que la habían llevado al crimen, a la infamia de una traición... eran una enfermedad...». Por carta tardía de la infiel al médico Benítez sabemos que había hablado con Quintanar de su «temor a la locura», y sabemos que en su «Diario» consignaba su «terror, pánico a la locura». Y el narrador corrobora: «Con toda el alma había creído Ana que iba a volverse loca. A una exaltación sentimental sucedía un marasmo del espíritu... le horrorizaba la idea de la locura». Y lo más lúcido es reconocer la «maldita enfermedad» como «capricho del histerismo» y –tremenda percepción– «como lo más íntimo de su deseo y de su pensamiento, ella misma».

No hay duda, pues. La atractiva mujer, la hermosa que sorprendió a Vetusta y a su propio creador (cap. 5), se ha convertido en sustancia de histeria. Ocurrió la transfiguración en presencia de un sujeto perceptor que con los ojos puestos en el objeto fue advirtiendo los síntomas sin estar seguro de su alcance y del peligro que representaban para ella y para el matrimonio, pero sí intuyéndolo («sabiéndolo» en cuanto artista) por la función estructural de Ana reseñada en una página precedente.

Limitando a lo expuesto el análisis de la protagonista dejaríamos fuera aspectos que no deben pasar sin comentario. ¿Quién ignora la relación carácter-medio? ¿Quién desconoce que la vida puede ser, y en el caso de la Regenta lo es, un enfrentamiento duradero con el medio? Si se acepta, como parece obligado, que la inocencia aventurera de Ana encontró en su infancia dura réplica de la sociedad y que entre Vetusta y ella la relación es desde el principio problemática, podrá verse como causa primera de su exaltación la resistencia a doblegarse y ser una más de las adictas a la rutina y a la pequeñez. Mantenerse al margen es afirmar una diferencia, marcar distancias. Optar por la disidencia tiene sentido frente a la ortodoxia de la mediocridad.

Ana vive atrapada en una red de convencionalismos que restringe su libertad y limita sus movimientos. El desafío «espec-

tacular» es una protesta a que lo visceral le arrastra. Tras el compromiso surge la duda, la vacilación, y realizado el acto germina el impulso contrario, según la función oscilante propia de su carácter.

Otros factores deben ser tenidos en cuenta. No es difícil detectarlos, pues el texto es tan explícito como podría desearse: el tedio es uno de ellos y la soledad otro («un tedio horroroso», «hastío», «solitario espíritu»), aburrimiento y confinamiento que a ser tan imaginativo como Ana le incitan a frecuente divagar solitario. Mujer joven y hermosa, codiciada por los varones vetustenses, salvo por su marido, es atraída por Mesía. La seducción viene preparada de lejos y en facilitarla se empeñan «los amigos», las y los, sinécdoques del conjunto.

Aburrimiento, presión del medio, atractivo del hombre, abandono-paternalismo del marido y exaltación imaginativa contribuyen a la seducción. Quien lea con cuidado los pasajes relativos al estado de ánimo y al alma romántica de Ana entenderá correctamente el proceso de su caída y el patetismo de la situación.

Personajes, II: el «marido»

Protagonista masculino es don Fermín de Pas. Signo objetivo de su importancia es el número de páginas que el narrador le dedica, casi tan elevado como el de las reservadas a la Regenta. Ellos son las figuras de más acusada personalidad en ese extraño triángulo estructural de cuatro participantes (no es necesario repetir lo dicho en la sección dedicada a estructura). Su función es dual y cambiante: en una dirección pasa de confesor a enamorado, del amor «espiritual» al deseo; en la otra, asciende (pues ascenso parece) de «hermano del alma» a marido verdadero; el carácter se define por el orgullo y la desmedida voluntad de dominio que su madre vigila y cultiva, mas tam-

bién en esto se nota el cambio causado por el amor, seguido de una regresión al satanismo más despiadado.

Mediante el procedimiento anticipatorio –que acaso sea el recurso técnico en que Alas más se adelanta a su tiempo–, la configuración demoníaca del Magistral («la cloaca de inmunidias que tenía... en su alma», según dice, quizá con cierta redundancia, el narrador) queda diseñada cuatrocientas páginas antes en la pesadilla de Ana, uno de los pasajes más reveladores de la novela. Es extenso, pero fundamental, y merece ser citado por entero:

Parecíale sentir todavía el roce de los fantasmas groseros y cínicos, cubiertos de peste; olor hediondo, emanaciones de sus podredumbres, respirar en la atmósfera fría, casi viscosa, de los subterráneos en que el delirio la aprisionaba. Andrajosos vestigios, amenazándola con el contacto de sus llagas purulentas, la obligaban, entre carcajadas, a pasar una y cien veces por angosto agujero abierto en el suelo, donde su cuerpo no cabía sin darle tormento. [...] vagaban por las galerías húmedas, angostas y aplastadas, larvas asquerosas, descarnadas, cubiertas de casullas de oro, capas pluviales y manteos que al tocarlos eran como alas de murciélago. Ana corría, corría sin poder avanzar cuanto anhelaba, buscando el agujero angosto, queriendo antes destrozarse en él sus carnes que sufrir el olor y el contacto de las asquerosas carátulas; pero al llegar a la salida, unos le pedían besos, otros oro, y ella ocultaba el rostro [...] (cap. 19).

Varios puntos destacan en este fragmento, de tan pesada carga semántica, y es el protagonismo del subconsciente el primero que señalaré. Quien desde el sueño envuelve a Ana en esa atmósfera de horror con tanta intensidad descrita es una voz procedente de profundidades a que no alcanza la censura de la conciencia; opera en el sueño, donde es reina. De las sombras viene la iluminación que, aun si apagada y sepultada, seguirá actuando, como latido persistente, en los pozos de la memoria.

Y la amenaza repugnante, las asquerosas larvas visten ropajes eclesiásticos, como don Fermín, así asociado e integrado en la infernal cohorte. Lo demoníaco se instala en el carácter por implicación y se impondrá al lector si no a la dama, que despierta rechazará y relegará a niveles de olvido la vinculación de los manteos con quien los viste y por metonimia al gremio.

Dos párrafos más abajo recoge el texto una reflexión de la protagonista, ya despierta; se pregunta sobre la denominación de algo ya claro para el lector: «¿Y aquellos subterráneos y aquellas larvas eran imitación del Infierno? ¡El Infierno! Nunca había pensado en él despacio...». Pensar, lo que se dice pensar acerca del Infierno tampoco le retendrá mucho tiempo. No es objeto de reflexión, sino de imaginación. Cuando se lo representa en el sueño, empieza a creer en el recinto de la condenación, suma de lo repugnante, podredumbre del alma que se corresponde con la del cuerpo: «¡Había infierno! Era así... la podredumbre de la materia para los espíritus podridos».

Retorna la conciencia y, cuando el mensaje es examinado por ella, el mecanismo censorial elimina lo relativo a las vestiduras sacerdotales. Las aportaciones del subconsciente son rechazadas, pero el lector las conoce; y cuando en los últimos capítulos vea desplegarse la furia perversa y verdaderamente demoníaca del Magistral, recordará el sueño de Ana como premonitorio. Anticipación cumplida.

Si al final el alma del sacerdote es poseída por el odio, de modo absoluto (al comienzo su pasión era el poder), hay momentos en que se le diría regenerado por el amor. Esto observado, el narrador beligerante de páginas anteriores describe la situación con neutralidad: «Ahora el don Fermín era otro... Él vivía para su pasión (el amor), que le ennoblecía, que la redimía», y gozaba la nueva vida en que becquerianamente la sonrisa de Ana le producía «felicidad inefable» («Sí, inefable», recalca el narrador).

La circunstancia aquí registrada reclama una actividad lectorial complementaria. ¿Transcribe la página lo que el Magistral siente o lo que quisiera sentir? ¿De qué amor se trata: del idealizado, del concupiscente? La respuesta del texto zanja la cuestión a favor de la idealidad, aunque empleando formas de negación: «... la pasión que él sentía nada tenía que ver con la lascivia vulgar... ni era amor a lo profano, ni tenía nombre, ni le hacía falta». Estas cuatro negaciones obligan al lector a una afirmación contrastada: amor sublimado; la carnalidad saciada en Teresina, la sirvienta hermosa que doña Paula ha situado junto al varón lleno de vida que es su hijo.

La relación Fermín-Teresina reclama especial atención, y no porque el narrador sea reticente: Teresina canta el «Santo Dios», «como si fueran malagueñas». La insinuación puede ir tan lejos que, a través de una parodia sacrílega, indique el grado de intimidad entre el sacerdote y la moza: «Don Fermín, risueño, mojaba un bizcocho en chocolate. Teresa acercaba el rostro al amo, separando el cuerpo de la mesa; abría la boca de labios finos y muy rojos, con gestos cómicos sacaba más de lo preciso la lengua, húmeda y colorada; en ella depositaba el bizcocho don Fermín, con dientes de perla lo partía la criada y *el señorito* (subrayado del narrador) se comía la otra mitad».

Comunión erótica, repetida cada mañana, que hace pensar al lector, como al personaje, en una escisión de la personalidad, en un reparto del ser a lo Kierkegaard (salvadas todas las distancias, que no son cortas) en un yo de «refinada pasión», la que «según él no tenía nombre», y en otro yo de lujuria que, en la escena citada, acaso pudiera calificarse de refinado. Tal es la configuración del hombre –humana cabalmente, como la de la oscilante Regenta– que, advertido de la infidelidad de su «esposa», será maligno y cruel y astuto a la vez, como la serpiente del Génesis, hasta lograr que el marido de papel reaccione como él reaccionaría si pudiera acordar la máscara con el rostro.

En días anteriores a su transformación final don Fermín creía preferible vivir las novelas a imaginarlas (escribirlas). Lejos de objetar, el autor le dejó en libertad de hacerlo así. Resulta curioso hallar al soñador –pues de eso en definitiva se trata– en el soberbio, y escuchar cómo hace hablar a su enamorada «en las novelas que se contaba a sí mismo al dormirse».

Ensoñaciones del hombre que quiso secretamente ser, y consintió, pese a todo, que la imaginación corriera y le entreabriera, con las sonrisas de Ana, las puertas del paraíso. Una mañana ella le pide que hable de su vida; accediendo, improvisa una novela de aquellas que pudo escribir y no escribió.

Novelador de su alma, inventor de un yo sólo existente en el deseo, no ha sido su invención sino la realidad del cómo fue lo finalmente caracterizador. Antes de satánico, complejamente humano, hasta en una infidelidad (los apetitos saciados en la sirvienta, pero excitados –sin saberlo– por Ana), que se corresponde con la de ella, recreándose a solas con la imagen de Mesía.

Preso en las ropas talaras, sintiéndose «entre cadenas» dentro de la sotana, el hombre recio y viril que fácilmente podría aplastar a su rival padece la frustración del amante desdeñado y –lo vimos hace un momento–, como «marido», el engaño, inimaginable hasta que ocurre, y le convierte en ente diabólico capaz de todas las perversidades. Lucifer ríe dentro de su cuerpo; tiene el diablo en las entrañas.

Personajes, III: el arquetipo degradado

Y en el arrogante Mesía, el jefe vetustense del partido liberal dinástico (grupo político poco simpático a Leopoldo Alas), se presenta una de las primeras imágenes del donjuán visto con los ojos desengañados de la modernidad. La imagen tradicional mantuvo hasta el romanticismo su esencia satánica: don

Félix de Montemar, en la leyenda esproncediana, conserva los rasgos del gran retador de las luces y las sombras; el Tenorio, de Zorrilla, tiene en la coraza un desajuste equívoco por donde es accesible al amor y, de su mano, a la salvación.

Un cambio muy significativo en la percepción, no tanto del arquetipo como de sus descendientes, provoca la aparición en la literatura de sujetos cuya semejanza con aquél no es más que exterior: atractivos quizá, y miserables en modos aceptados por la sociedad a que pertenecen. Don Álvaro Mesía (como Juanito Santa Cruz, que llega al mundo de la novela un año después) es un ente de menor cuantía, apuesto y elegante, que en el mundo provinciano y entre los pollos casineros luce con postura de gallo. Frente a un hombre como el Magistral sólo la ropa le permite ocasional superioridad. En cuanto varón de deseos, Petra, la sirvienta de los Ozores, presta irrecusable testimonio de sus limitaciones.

Para don Juan, la mujer es un objeto llamado a ser poseído, y esa posesión, si ha de satisfacerle plenamente, pide publicidad, debe ser conocida, admirada y envidiada por los otros. Don Juan necesita un público ante el cual alardear de sus triunfos –Zorrilla lo intuyó bien–, un público que le reciba como el seductor que sería si sus conquistas no fueran logradas mediante la mentira y la trampa. Seducción implica engaño, y en cuanto falso y falsario don Juan es un simulador. Si algo le legitima, ese algo es la invitación al Comendador, y ni en Vetusta (ni en el universo galdosiano y no digamos en el unamuniano) quedan rastros de tipo tan aparatoso.

Quien se rebela contra los poderes del Bien se asimila en diverso grado a Luzbel. El orgullo del arquetipo puede ser satánico, pero Mesía no abusa del primer pecado capital; se contenta con un sucedáneo cuya semejanza con él no pasa de aparental: la vanidad. Si el genuinamente orgulloso puede desdeñar la opinión de quienes dan fe de su perversidad, no así el presumido don Álvaro; su fama le importa y le importa la

opinión de los demás, cuando menos en el capítulo amoríos, que en grupos sociales nutridos por el chisme constituye un alimento muy apreciado. Exterioridad pura, simulación conatural, es un ejemplar de la nueva especie que sustituyó el señorío por el señoritismo. Tan vanidoso resulta que, siendo cobarde –y Frígilis lo sabe bien (cap. 30)–, supera su cobardía pensando en las reacciones de los otros.

Como en la súbita revelación de lo demoníaco en don Fermín, respecto a Mesía también recurre el narrador a la técnica anticipatoria para indicar cómo concluirá la historia. Cuatrocientas veinte páginas antes del duelo Mesía-Quintanar, vio Ana «como a la luz de un relámpago» a su marido muerto por un disparo de don Álvaro. Trágico desenlace en el presentimiento y en la realidad textual.

Personajes, IV: el marido

Desde su aparición, don Víctor Quintanar produce la impresión de estar poco interesado en la relación conyugal. La afición al teatro clásico y el gusto por la caza son sus pasiones dominantes. Cuando teatraliza habla un lenguaje diferente del que normalmente emplea; el autor, siguiendo el procedimiento anticipatorio, escoge para presentarle teatralmente una situación idéntica a la que irónicamente vivirá al final de la novela. He aquí su lenguaje calderoniano:

Afortunadamente [...] yo no me veré nunca en el doloroso trance de excogitar medios para vengar tales agravios [de honor]; pero juro a Dios que llegado el caso, mis atrocidades serían dignas de ser puestas en décimas calderonianas (cap. 3).

Siendo en ese momento impensable la infidelidad de Ana, su retórica trasnochada, en contraste con el lenguaje de la ternura

con que acaba de dirigirse a su mujer, suena a hueco. «Excogitar» y «agravios», verbo y sustantivo, chocan por impropios de la ocasión, el «juro a Dios» es histrionismo anacrónico y el hecho de pensar la hipotética venganza como algo digno de ser puesto en versos como los de su admirado dramaturgo más revela fantasía que proyecto; su misma ampulosidad lo vacía de contenido.

Muy otro, muy de otro el lenguaje del marido afectuoso; el «hija mía», «hijita mía [...] debes descansar», «tórtola mía», signos reveladores del carácter y, junto con otros no verbales, de gesto y de actitud, van sugiriendo las causas (al menos una) de las frustraciones de la esposa.

Don Víctor nada presente, vive en su limbo privado, y si algún día, forzado por los acontecimientos, sale de él, como lo hace la tarde de Viernes Santo para presenciar la procesión en que su mujer desfila descalza y con túnica de nazarena, su necesidad sorprende. Presencia sin ser visto, desde el Casino, la escena espectacular y mantiene con el maduro donjuán el siguiente diálogo:

—¡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 [...].

—¡Sí, amigo mío! ¡Primero seducida que fanatizada!...

—Puede usted contar con mi firme amistad, don Víctor; para las ocasiones son los hombres... (cap. 26).

Ironía trágica pensando en el intento de Mesía, e ironía de situación: lo presenciado es un pacto que por parte del marido no es consciente (meramente estúpido), y por la del galán se considera señal de vía libre para sus maquinaciones. El apretón de manos, forma ritual de cerrar los tratos, equivale a la firma en los documentos escritos y no es menos vinculante para las partes.