

Mimesis y deseo en la novela realista decimonónica: *La Regenta* de Leopoldo Alas, “Clarín” (Primera parte)*

Mimesis and desire in the 19th century realist novel:
La Regenta by Leopoldo Alas, “Clarín” (Part one)

EDSON FAÚNDEZ V.

Universidad de Concepción. Concepción, Chile.
efaundez@udec.cl

RESUMEN

Dos son los problemas de *La Regenta* de Leopoldo Alas, “Clarín”, que aquí se examinan: la escritura como espacio de la confesión y la novela como cuerpo saturado de sexo.

Palabras claves: *La Regenta*, confesión, cuerpo.

ABSTRACT

Two problems of *La Regenta* by Leopoldo Alas, “Clarín”, are examined here: the writing as a confessional space and the novel as a body saturated by sex.

Keywords: *La Regenta*, confession, body.

Recibido: 30-10-2009. *Aceptado:* 31-03-2010.

* Artículo escrito dentro del marco del Proyecto FONDECYT de Iniciación en Investigación N° 11075025, titulado “Mimesis y deseo en la novela realista decimonónica: *La Regenta* de Leopoldo Alas, Clarín”.

ESAS “ANSIAS DE ESCUDRIÑAR MISTERIOS NATURALES”

*La Regenta*¹ es una novela que entra en relación polémica con las disciplinas y regulaciones sociales de las sociedades normalizadoras decimonónicas². Sabemos con Michel Foucault que los poderes disciplinario y regularizador operan interrelacionados en dispositivos sociales específicos con la

¹ *La Regenta* ha sido leída como una novela que plagia (Bonafoux, 1894) o se aprecia fuertemente influenciada (Pardo Bazán, 1911) por *Madame Bovary* de Flaubert. Melón Ruiz de Gordejuela propone, en su análisis de la presencia del Bovarysimo en *La Regenta*, que “lo peculiar de la personalidad bováryca es ajustar su conducta a un ente de ficción que se ha creado imaginativamente y que reemplaza a nuestra realidad psico-somática” (1952: 75). También *La Regenta* ha sido leída como una novela cuyo motivo es el adulterio (Naupert, 2001), pero que establece notables diferencias con las serie de novelas de adulterio del siglo XIX (Bobes Naves, 2002); como un relato que tematiza el proceso psicológico que lleva a Ana Ozores a “discernir si debe perderse por lo clerical o por lo laico” (Pérez Galdós, 1900: XVI); como “un estudio de una concepción romántica de la vida, pero, situada en un marco realista (...) El conflicto entre la subjetividad de la protagonista y el mundo social, actuando éste como impedimento insalvable para la realización de aquélla, se establece como núcleo temático de la obra” (Beser, 1982: 69); como fuente de diálogos infinitos: Stephen Gilman (1975) examina el diálogo intertextual entre la novela de “Clarín” y la novela de Benito Pérez Galdós. Gonzalo Sobejano (1991) analiza *La Regenta y Su único hijo* a la luz de novelas europeas. Robert Fedorchek (1978) estudia los vínculos entre estos dos escritores. G. Laffitte (1943) y Carlos Clavería (1942) analizan el bovarysimo en la escritura de Leopoldo Alas. Y la lista de trabajos continúa.

² Mecanismos disciplinarios de control del cuerpo reticulan el escenario social, normalizando las conductas de hombres y mujeres; toda una tecnología opera sobre los cuerpos, con la intención de producir las señas de un individuo. Michel Foucault ha denominado poder disciplinario a esta fuerza que actúa sobre el cuerpo de los individuos, fijando una identidad común a partir de un minucioso proceso de aprendizaje disciplinario. La anatomopolítica del detalle, desplegada por las instituciones, corta y produce flujos conductuales, “aumentando las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuyendo esas mismas fuerzas (en términos de desobediencia)” (Foucault 2000a: 142). Mediante el poder disciplinario el territorio social consigue una estabilidad en función de la producción de un sujeto disciplinado; además de emplear en su favor la fuerza controlada del sujeto, lo que se expresa intensificando la fuerza social –disciplinaria– y expulsando los potenciales focos de resistencia. Es en el cuerpo mismo del sujeto en donde el poder disciplinario graba con mayor intensidad su huella, utilizando para ello los variados dispositivos con los que cuenta: familia, escuela, prisión, etcétera. Otra fuerza, en conexión con el poder disciplinario, completa el mapa de las relaciones entre el sujeto y la sociedad normalizadora. Ésta fluye desde el Estado y afecta la vida misma a partir del establecimiento de regulaciones a niveles masivos –control de natalidad, higiene sexual, seguros de vejez, etcétera–. Es el bío-poder de regulación social (Véase Foucault, 2000a). Foucault comprende al Estado, en suma, a partir de su efecto móvil de estatalización, o sea, a partir de los acontecimientos mediante los cuales el Estado se hace visible. En *La vida de los hombres infames* (1996b), escribe: “el Estado no es universal; el Estado no es en sí mismo una fuente autónoma de poder; el Estado no es otra cosa que los hechos: el perfil, el desglosamiento móvil de una perpetua estatalización o de perpetuas estatalizaciones, de transacciones incesantes que modifican, desplazan, conmocionan (...) el Estado no tiene entrañas, y no simplemente en el sentido de que no tenga sentimientos, ni buenos ni malos, sino que no tiene entrañas en el sentido de que no tiene interior. El Estado no es otra cosa que el efecto móvil de un régimen de gubernamentalidad múltiple” (1996b: 208-209).

finalidad de organizar la vida individual y colectiva. Una de las estrategias fundamentales para afectar al sujeto y la comunidad es la puesta en discurso de las vidas oscuras y cotidianas de hombres y mujeres infames. El paso de la sociedad de soberanía a la sociedad normalizadora puede visualizarse, desde esta entrada, a partir del estudio de la serie discursiva producida por dispositivos jurídicos, médicos, militares, pedagógicos, psiquiátricos, literarios, entre otros. La novela realista, en el contexto de la literatura moderna y de las sociedades disciplinarias, ilumina las subjetividades individuales cuyo signo distintivo es la perversión. El registro detallado de las anomalías y perversiones de los personajes en los relatos realistas se relaciona así, por un lado, con la entrada al orden del discurso de lo cotidiano y, por otro, con la ilusión decimonónica del control absoluto de la vida individual y colectiva. Lo sugiere así Michel Foucault en *La vida de los hombres infames*:

La literatura forma parte, por tanto, de este gran sistema de coacción que en Occidente ha obligado a lo cotidiano a pasar al orden del discurso, pero la literatura ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal o insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, o de la revuelta. Más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la infamia, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado (1996b: 137).

La coacción de lo cotidiano mediante la puesta en discurso de “lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado” es un rasgo característico de la modernidad y de su forma discursiva literaria por excelencia: la novela. El paso de la epopeya a la novela, de la “narración del mundo total (en tono elevado) (...) a la narración del mundo privado en tono privado” (Kayser, 1972: 481), del canto de las hazañas de los héroes medievales a la aventura personal del hombre sin fama, evidencia en el ámbito de los discursos ficcionales el desplazamiento del orden y las estrategias de poder de las sociedades de soberanía y la instalación del orden y las estrategias de poder de las sociedades disciplinarias. El relato de la luminosidad inmanente al mito del héroe es sustituido por el relato de la opacidad de las vidas infames; por ello, como advierte Claudio Guillén, la novela realista tiende a la expulsión de “lo que no cabe en el mundo ordenado por la ciencia del siglo XIX (y a la inclusión

de) lo feo, lo repugnante, lo bajo, la sexualidad o el morir” (2007: 132). Entre la inclusión de los temas y posiciones de deseo característicos de las formas literarias heredadas y los rituales de expulsión a los que son sometidos por “el brusco golpe de la realidad” (Pérez Galdós, 1878: 277), la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX actualiza sus tensiones. Los relatos realistas construyen así, en un espacio y tiempo específicos, la subjetividad individual sobre la base de lo que Leo Bersani (1975) ha llamado la fascinación y repudio por los deseos perturbadores: verdadera materia del realismo decimonónico. Los saberes sobre lo cotidiano que surgen de textos como *La Regenta* o *Su único hijo* son siempre escandalosos, pues nacen del examen del archivo de los deseos más abyectos de la vida individual y colectiva. La ficción realista, en apariencia, tiene el mismo objetivo que los discursos de los dispositivos disciplinarios y reguladores, a saber, “intentar convertir el deseo, todo el deseo, en discurso” (Foucault, 2007: 28). Esto trae como correlato la producción de un saber sobre el placer que estalla fundamentalmente en torno al sexo y sus perversiones. La singularidad de la ficción realista, “decir lo inconfesable”, la impele a desplazarse más allá de sí misma, de las reglas y de los códigos. Los relatos realistas devienen así en discursos imaginarios transgresivos que colisionan con los discursos de los dispositivos disciplinarios. En lo que respecta a la construcción de un saber sobre el individuo, el discurso fictivo novelesco encierra una diferencia radical en relación con los dispositivos disciplinarios: desnuda las operaciones de los dispositivos disciplinarios, imita sus procedimientos, se ocupa de la producción de un saber sobre el individuo y el placer, pero no persigue la intensificación del orden burgués disciplinario. Critica y resiste, por el contrario, las prácticas de poder y los juegos de verdad que dominan a fines del siglo XIX. ¿No es acaso perturbador producir una novela como *La Regenta* que revela, en sus múltiples relaciones con la vida, que el desarrollo industrial, la estabilidad institucional y el intercambio simbólico con otros países del período de la Restauración Borbónica no ha desembocado en la anhelada paz, sino más bien en la guerra subterránea de los deseos que conduce a la instalación del mal en todo el entramado social?

La sed moderna de registro detallado de los multiformes rostros del placer es fundamental para entender el mito que engendran los poderes de las sociedades normalizadoras: iluminarlo todo, hacer visible todo, para inducir al sexo a hablar, registrarlo y disolver su peligrosidad. Esta es la razón de que en el siglo XIX se produzca “una verdadera explosión discursiva en torno y a propósito del sexo” (Foucault, 2007: 25). Los dispositivos discursivos cumplen, según el autor de *Historia de la sexualidad*, “la tarea casi infinita, de

decir, de decirse a sí mismo y de decir a algún otro, lo más frecuentemente posible, todo lo que puede concernir al juego de los placeres, sensaciones y pensamientos que, a través del alma y el cuerpo, tienen alguna afinidad con el sexo” (2007: 29). La puesta en discurso del juego de los placeres es el rasgo característico de las sociedades modernas. El sexo se convierte en un secreto que debe ser revelado precisamente porque su funcionamiento “es oscuro; porque está en su naturaleza escapar siempre, porque su energía y sus mecanismos se escabullen; porque su poder causal es en parte clandestino” (Foucault, 2007: 83). La ilusión de la novela realista también crea a partir de una tecnología del detalle un campo de visibilidad que busca anular la dimensión del secreto en donde el placer emerge perturbando el ordenado entramado social. La liberación del placer perturba así las disciplinas sociales que procuran exorcizar “las energías inútiles, la intensidad de los placeres y las conductas irregulares” (Foucault, 2007: 17). El narrador omnisciente de *La Regenta* ilumina justamente aquello que en la red social se mantiene (ilusoriamente) controlado: el desorden del deseo. Recurre para ello, en los primeros capítulos, a una detallada y morosa presentación de espacios, situaciones y personajes, para luego dejar que la narración fluya a una velocidad mayor, como lo ha destacado Emilio Alarcos: “El examen de la temporalidad en la novela, en su relación con el tempo o velocidad narrativa, nos lleva a estas consecuencias. Dos partes: morosa, estática, espacial, descriptiva, retrospectiva, en suma, presentativa la primera; rápida, dinámica, temporal, narrativa, presente, en suma, activa la segunda” (1952: 146-147).

El narrador en tercera persona es el encargado de velar que nada altere la homogeneidad del mundo representado. El narrador omnisciente, empero, no es la única perspectiva del relato que ejerce el poder de inducir, por ejemplo, una determinada respuesta en el lector real. El poder no es una sustancia, una posesión del narrador, sino una fuerza difusa que pasa por las otras perspectivas del relato. El narrador olímpico realista es un dispositivo de poder que, por un lado, impide que nada perturbe la programación realista de la novela y, por otro, observa e ilumina, vigila y controla, las vidas oscuras de los personajes. La analogía entre el narrador omnisciente y el panóptico de Bentham, que Foucault instala como imagen simbólica del poder en las sociedades disciplinarias, permite a Mario Rodríguez y Triviños (2006) plantear que el narrador en las novelas realistas latinoamericanas funciona como un panóptico, vigilante severo de un territorio discursivo medido, limitado y distribuido rigurosamente –al igual que la sociedad en la que la novela se instala– que sanciona (iluminando) las desviaciones del aparato normativo. En efecto, la novela surge en un tipo de sociedad que encuentra en la norma su eje fundamental. Esto nos lleva

a pensar que el discurso novelesco realista recurre, en la medida en que posibilita la observación de un sujeto indisciplinado, a las estrategias de visibilidad que utiliza el poder disciplinario para iluminar, registrar, producir, corregir a los individuos.

La escritura de Leopoldo Alas “Clarín” evidencia, no obstante, la intensa fascinación que experimenta el narrador por aquello que debe mantener siempre bajo estricto control: el deseo. El ejercicio del poder del narrador no estará, por consiguiente, exento de la adquisición de ciertas dosis de placer. Michel Foucault en *Historia de la sexualidad* ha sugerido que poder y placer se exigen mutuamente: “Poder y placer no se anulan; no se vuelven el uno contra el otro; se persiguen, se encabalgan y reactivan. Se encadenan según mecanismos complejos y positivos de excitación y de incitación” (2007: 63). El narrador, desde este acceso, adquiere en el ejercicio de su poder (narrar, examinar, sacar a la luz lo más secreto de un sujeto) intensas dosis de placer. El contagio por el placer que intenta vigilar y castigar puede visualizarse en el despliegue y abrupto repliegue de la relación de las escenas gobernadas por el sexo y el placer³. El estilo indirecto libre pareciera constituir la zona de frontera en que poder y placer se comunican. La “disglosia de la voz y del foco” (Bobes Naves, 2002: 91) permite, en este sentido, que las perspectivas del narrador y de los personajes se conecten para que se desplieguen “observaciones críticas” de la actitud de los personajes, pero también para iluminar la tensión, marcada por el contagio, que se establece entre poder y placer. El mismo contagio experimenta Fermín de Pas, quien se siente atraído por los placeres que debe exorcizar, como se evidencia en la escena del botón de rosa del capítulo XXI:

El magistral arrancó un botón de rosa, con miedo de ser visto; sintió el placer de niño con el contacto fresco del rocío que cubría aquel huevecillo de rosal; como no olía a nada más que a juventud y frescura, los sentidos no aplacaban sus deseos, que eran ansias de morder, de gozar con el gusto, de escudriñar misterios naturales debajo de aquellas capas de raso... (Alas, 1900, II: 205).

“El gusto de escudriñar (...) debajo de aquellas capas de raso” es análogo a la obsesión de Leopoldo Alas por textualizar los territorios de Eros. La mirada del narrador-voyeur, que fluctúa entre el “querer ver” y el “ver

³ El capítulo veintiocho de *La Regenta* narra los amores de Ana Ozores y Álvaro Mesía, escena ejemplar del sentido previamente mencionado.

sin querer”, construye, como lo ha planteado Jean-François Botrel (1992) sobre la base de sugerencias verbales, una carga intensamente erótica. La voluptuosidad del Magistral, que surge de la renuncia a mirar “por arriba” (el signo “no-cuerpo”) y oscila entre el “querer ver” y el “ver sin querer” por “debajo” (el signo “cuerpo”), es la misma voluptuosidad inmanente al acto de investigar, escribir, contar y leer historias⁴. La novela realista clariniana, en la medida en que el signo cuerpo se apodera del espacio textual, debe ser considerada, por lo mismo, como uno más de “los mecanismos positivos, productores de saber, multiplicadores de discursos, inductores de placer y generadores de poder” (Foucault, 2007: 92).

“EL CONFESIONARIO CRUJÍA (...) COMO SI LE RECHINARAN LOS HUESOS”

El secreto es el lugar de enclave del poder y del saber. Lo más indecible constituye la materia misma de la novela realista. Es posible por ello la analogía entre la novela realista y el ritual discursivo de la confesión⁵. La crítica especializada ha dedicado interesantes páginas al análisis de este problema en *La Regenta*. Antonio Ramos Gascón (1988), Beth Wietelmann Bauer (1993) y Andrés Zamora Juárez (1999) reflexionan sobre el poder del narrador omnisciente devenido confesor que desnuda el cuerpo y el alma de Ana Ozores antes de la “Confesión general”. El narrador y el Magistral coinciden en hacer visible la “intimidad espiritual” y “el impúdico desnudamiento de los cuerpos”, lo que sugiere que la omnisciencia del narrador y de Fermín de Pas “reviste un carácter sexual” (Zamora Juárez, 1999: 146, 149). La novela misma equivale, en este aspecto, a un acto sexual entre el padre espiritual y los hijos espirituales, entre el narrador y el mundo representado, entre el autor implícito y el lector implícito, y entre el autor real y el lector empírico. La

⁴ Jean François Botrel (1992) ha advertido que es posible identificar un voyeurismo colectivo en la escena de la procesión de Semana Santa. Los pies desnudos de Ana Ozores en dicha escena son los que inducen en los habitantes de Vetusta el deseo.

⁵ Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, escribe: “La confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar; un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación” (2007: 78).

sugere lectura de Zamora Juárez ilumina la verdad del placer de la novela. Olvida, empero, que la verdad del placer de *La Regenta*, en la que la lujuria y el coito simbólico ocupan un lugar preponderante, no es la verdad de la novela ni la verdad del autor, las que parecieran signarse, como lo intentaré demostrar en la segunda parte de este trabajo, por la negación del placer inherente a la lujuria y el coito.

Los deseos sexuales, destructivos, abyectos, que escucha el sacerdote en la confesión alimentan el dispositivo imaginario de la novela. El narrador omnisciente, al igual que un confesor, guía la producción de un saber sobre la individualidad de los personajes⁶. Los “pecadillos” enunciados en la confesión deben ser considerados por el confesor como un secreto. Sólo así esos “pecadillos” pueden ser simbólicamente expulsados⁷. La novela realista, sin embargo, transgrede los procedimientos de la forma de poder-saber de la confesión sacramental, ya que el sacerdote (narrador) hace público lo secreto. El narrador-sacerdote deviene así en traidor, porque se aparta de su misión: constituirse en guardián del secreto, interpretar la verdad producida en el confesionario y transfigurarse en juez que condena o absuelve. El autor, el narrador y Fermín de Pas ejercen un profundo control sobre sus creaciones, el mundo narrado y *Vetusta*, respectivamente. La omnisciencia de estas figuras implica la producción de un saber sobre la individualidad del otro. La novela realista funciona, pues, realmente como espacio discursivo de la confesión. La estructura de la novela, al igual que el confesionario⁸, apenas logra contener los deseos perturbadores de los personajes. El cuerpo de los personajes y el cuerpo-escritura se encuentran saturados de sexo, casi a

⁶ En la confesión –así como en la novela realista– lo importante es “la confesión propiamente dicha. Esta hace aprender de un modo más manifiesto la subjetividad del pecador; debe ir precedida de la contricción, implica un acto de fe y un explícito propósito de rectificación de comportamiento. La declaración de los pecados es la etapa central de la penitencia, identificada con un movimiento de exteriorización progresiva: *contritio in corde, confessio in ore, satisfactio in opere*. Los efectos benéficos de la confesión se expresan en la *erubescencia* (ruborizarse) experimentada por el pecador, signo de su *verecundia* interior (vergüenza). La declaración no es una enunciación contable de los pecados, sino un relato generado mediante asociación de ideas, guiado por los interrogantes del confesor. Éste procede a partir de un cuestionario previamente codificado, un estricto *ordo confitendi* al que debía someterse toda declaración: cualidad de la falta, lugar, tiempo, perseverancia, sujetos implicados, elementos que provocaron la tentación” (Vázquez García y Moreno Mengíbar, 1997: 65).

⁷ El corte del flujo de deseo es simbólico en la novela realista. Los flujos de deseo continúan libres en la realidad extratextual.

⁸ Vázquez García y Moreno Mengíbar escriben: “En los reinos de la península ibérica el confesionario se generaliza a lo largo del siglo XVI. En un sínodo de 1583, el cardenal Quiroga prohíbe la confesión en casas particulares y prescribe la utilización del confesionario. En 1604 el ritual Romano lo hace preceptivo en todos los templos” (1997: 72).

punto de explotar. Un fragmento del último capítulo de *La Regenta*, regido por el verbo “crujir”, revela las conexiones que se establecen entre el confesionario, la novela y los cuerpos saturados de sexo. La palabra crujir remite al ruido que hacen “los huesos” cuando se rozan unos con otros. El crujir de la madera del confesionario es equivalente, por lo mismo, al crujir de los huesos de un cuerpo:

Quando don Fermín se vio encerrado entre las cuatro tablas de su confesionario, se comparó al criminal metido en el cepo.

Aquel día las hijas de confesión del Magistral le encontraron distraído, impaciente; le sentían dar vueltas en el banco, la madera del armatoste crujía, las penitencias eran desproporcionadas, enormes (Alas, 1900, II: 103).

El confesionario crujía de cuando en cuando, como si le rechinaran los huesos. El magistral dio otra absolución y llamó con la mano a otra beata... la capilla se iba quedando despejada. Cuatro o cinco bultos negros, todos absueltos, fueron saliendo silenciosos, de rato en rato, y al fin quedaron solos la Regenta, sobre la tarima del altar, y el Provisor dentro del confesionario” (Alas, 1900, II: 590-591).

Si la novela es un cuerpo confesionario, entonces constituye un dispositivo imaginario saturado de sexo. El cuerpo confesionario se encuentra también, como los cuerpos de *Vetusta*, saturado de sexo. Las otras significaciones del verbo crujir y sus derivados muestran cómo el cuerpo y el sexo invaden la ficción novelesca. El placer auditivo sexual que produce en Fermín de Pas “el crujir de la seda” de los vestidos de las damas vetustenses; y en Saturno Bermúdez, “el estrépito de la seda frotando las enaguas, el crujir del almidón de aquellos bajos de nieve y espuma” que disfrutaba al devorar con los sentidos a *Obdulia Fandiño* así lo testimonian notoriamente.

¡Cuántas veces en el púlpito, ceñido al robusto y airoso cuerpo el roquete, cándido y rizado, bajo la señoril muceta, viendo allá abajo, en el rostro de todos los fieles la admiración y el encanto, había tenido que suspender el vuelo de su elocuencia, porque le ahogaba el placer, y le cortaba la voz en la garganta! Mientras el auditorio aguardaba en silencio, respirando apenas, a que la emoción religiosa permitiera al orador continuar, él oía como en éxtasis de autolatría el chisporroteo de los cirios y de las lámparas; aspiraba con voluptuosidad extraña el ambiente embalsamado por el incienso de la

capilla mayor y por las emanaciones calientes y aromáticas que subían de las damas que le rodeaban; sentía como murmullo de la brisa en las hojas de un bosque el contenido crujir de la seda, el aleteo de los abanicos; y en aquel silencio de la atención que esperaba, delirante, creía comprender y gustaba una adoración muda que subía a él; y estaba seguro de que en tal momento pensaban los fieles en el orador esbelto, elegante, de voz melodiosa, de correctos ademanes a quien oían y veían, no en el Dios de que les hablaba (Alas, 1900, I: 16-17).

Entraron en la capilla del Panteón. Era ancha, oscura, fría, de tosca fábrica, pero de majestuosa e imponente sencillez. El taconeo irrespetuoso de las botas imperiales, color bronce, que enseñaba Obdulia debajo de la falda corta y ajustada; el estrépito de la seda frotando las enaguas; el crujir del almidón de aquellos bajos de nieve y espuma que tal se le antojaban a don Saturno, quien los había visto otras veces; hubieran sido parte a despertar de su sueño de siglos a los reyes allí sepultados, a ser cierto lo que el arqueólogo dijo respecto del descanso eterno de tan respetables señores (Alas, 1900, I: 42).

El relato de Álvaro Mesía sobre sus amores con Ramona y la escena del Magistral escuchando el ruido del jergón en que duerme Teresa, revelan aún con más intensidad los poderes de la palabra crujir en la novela. El confesionario cruje, se queja, gruñe, porque es también un jergón o un catre desvencijado que soporta los cuerpos anhelantes y las diversas figuraciones del placer. ¿Qué otra cosa puede ser *La Regenta*, en este sentido, sino un confesionario que cruje, un tibio jergón, un catre que dice las historias de amantes clandestinos?

Allí fue la batalla. Y don Álvaro, como si lo estuviera pasando todavía, describía la obscuridad de la noche, las dificultades del escaló, los ladridos del perro, el crujir de la ventana del corredor al saltar el pestillo; y después las quejas de la cama frágil, el gruñir del jergón de gárrulas hojas de mazorca, y la protesta muda, pero enérgica, brutal de la moza, que se defendía a puñadas, a patadas, con los dientes, despertando en él, decía don Álvaro, una lascivia montaraz, desconocida, fuerte, invencible (Alas, 1900, II : 181).

Pisando quedo, entró don Fermín en su alcoba.

Detrás del tabique oyó el crujir de las hojas de maíz del jergón en que dor-

mía Teresa, y después un suspiro estrepitoso.

El Magistral encogió los hombros y se sentó en el lecho (Alas, 1900, I: 522).

La novelística de Leopoldo Alas produce un espacio similar al del confesionario: escuchar y reprimir, dejar fluir y cortar, vigilar y castigar⁹. He sugerido que la novela-confesionario registra el placer de los personajes a la vez que realiza una hermenéutica de ese registro. Es interesante examinar, en este sentido, las diversas técnicas de producción de la verdad de los placeres, específicamente, en el caso de la *Regenta*. La confesión es utilizada por el Magistral como un vehículo para acceder al control de Vetusta y conquistar la voluntad de Ana Ozores. La construcción de la subjetividad de Ana Ozores, efecto de poder de las estructuras textuales y del lector empírico, exige que ella participe de diversas instancias vinculadas con la confesión. El narrador sugiere, en primer lugar, que la confesión de Ana, obtenida por doña Camila luego de la aventura de la barca, es resultado del suplicio. La novela enseña que la verdad sobre los individuos es un efecto de poder. El cuerpo (castigado) de la niña se convierte en el lugar de producción del discurso y la verdad: “Camila refería la aventura a quien la quisiera oír, llorando la infeliz, rendida bajo el peso de la responsabilidad (y ella poco podía contra la naturaleza), el escándalo corrió de boca en boca, y hasta en el casino se supo lo de aquella confesión a que se obligó a la reo” (Alas, 1900, I: 107). La confesión sacramental, en segundo término, hace visibles los secretos de la protagonista. Ana explicita en la “Confesión general” sus deseos a Fermín de Pas, salvo el más peligroso: su inclinación hacia Álvaro Mesía. El sacerdote personaje, por lo tanto, posee un poder inferior al del narrador-sacerdote traidor, quien conoce dicha inclinación. La omnisciencia del Padre espiritual (incestuoso) de Vetusta difiere, en este aspecto, de la omnisciencia del narrador. El poder, así lo hemos sugerido, está asociado a la observación y la vigilancia. En el primer capítulo de *La Regenta* se aprecia a Fermín de Pas instalado en una alta torre; desde allí puede observar y vigilar toda Vetusta. Fermín de Pas, al igual que el narrador omnisciente, es un observador privilegiado. No obstante, no accede a los niveles del narrador, como lo ha propuesto María del Carmen Bobes Naves (1993). En tercer lugar, la influencia que Fermín de Pas ejerce sobre su hija espiritual es la que hace posible la escena teatral de la

⁹ María del Carmen Bobes Naves (1993) examina el confesionario, pero no llega a las conclusiones señaladas.

penitente o de la mártir. La irrupción de la penitencia implica una involución en las estrategias para penetrar en la vida de los sujetos, pues “no habría en absoluto una verbalización de los pecados, sino más bien una exposición pública de uno mismo, del propio cuerpo mortificado ante el oprobio de los demás creyentes, un proceso que duraba hasta que el obispo decidía efectuar la ceremonia de reconciliación” (Vázquez García y Moreno Mengíbar, 1997: 54). Pareciera ser que la inclusión de un procedimiento medieval¹⁰ de producción de un saber público sobre el otro se encuentra relacionada fundamentalmente con la máxima manifestación del poder (perverso) del Magistral: “¿No se decía que los jesuitas le habían eclipsado?, ¿qué los misioneros podían más que él con sus hijas de confesión? Pues allí tenían prueba de lo contrario. ¿Los jesuitas obligaban a las vírgenes vetustenses a ceñir el cilicio? Pues él descalzaba los más floridos pies del pueblo y los arrastraba por el lodo” (Alas, 1900, II: 396). Finalmente, las técnicas del suplicio, el interrogatorio de la confesión sacramental y la penitencia retroceden y permiten la irrupción de la confesión terapéutica, como lo ha destacado Wietelmann Bauer (1993). La producción del discurso de la verdad de los placeres, ahora, se realiza con la mediación de un joven médico. Los arrebatos religiosos de Ana Ozores, según Benítez, son producto de ataques histéricos, descifrando su significado sexual a partir de las confidencias de la propia Ana. Benítez forma parte de un dispositivo médico de saber y de poder que al histerizar el cuerpo de la mujer lo convierte, al igual que la novela realista, en un cuerpo saturado de sexualidad¹¹. El cuerpo y el sexo hablan en *La Regenta* a través de la historia de las transformaciones y desplazamientos de la confesión. Los límites de esta historia se ubican, aproximadamente, entre los siglos XI (la penitencia) y XX (medicina y psiquiatría).

Los relatos realistas están regidos por personajes cuyos deseos se han liberado del control de los poderes que organizan el deseo en las sociedades decimonónicas. La emergencia del deseo en interdicto o relegado al más absoluto secreto y los efectos suscitados por la colisión con los poderes hegemónicos se encuentran tematizados en obras como *Madame Bovary* de Gus-

¹⁰ La penitencia “ocupa un lugar central en el estilo de vida de los anacoretas que conoce un florecimiento en el siglo XI, especialmente en Italia, desde las Camáldulas fundadas por San Romualdo hasta la Cartuja de San Bruno. Sin embargo, la naturaleza pública y teatral de este castigo, la imposibilidad de poderlo representar en el curso de la vida, su tendencia a suscitar el escándalo colectivo además del empuje recibido por otras prácticas penitenciales, hizo que este tipo de sanción remitiera en importancia, reservándose exclusivamente para los pecados públicos, de resonante notoriedad y sólo perdonables por el obispo.” (Vázquez García y Moreno Mengíbar, 1997: 58).

¹¹ Véase el trabajo de María Giovanna Tomsich “Histeria y narración en *La Regenta*” (1986-1987).

tave Flaubert, *Rojo y negro* de Stendhal, *Trafalgar*, *Aita Tettauen*, *Marianela* y *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, *Crimen y castigo* de Fedor Dostoievsky, *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* de María Pardo Bazán, y *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín. Hegel, recuerda Gérard Genette en *Figuras V* (2005), advierte que la tensión que se establece entre el idealismo de los héroes, a quienes no duda en calificar como “nuevos caballeros (andantes)”, y el prosaico orden burgués caracteriza el relato realista. Un examen de la dimensión axiológica de la reflexión del autor de *Estética* invita a pensar que el deseo romántico que busca el “resurgimiento auténtico del espíritu de caballería” es positivo y negativa la sociedad textualizada en las novelas de la ilusión realista¹². Gonzalo Sobejano, seducido tal vez por el binomio hegeliano y por la figura de Ana Ozores, considera que *La Regenta* es una “novela romántica (sólo naturalista en procedimientos) contra el mundo antirromántico y en homenaje al alma bella y buena, derrotada pero inadaptable (de Ana Ozores)” (1991: 143). Sobejano, sin embargo, necesita instalar una diferencia entre el romanticismo de la desilusión (profundo y positivo) y el romanticismo fingido (superficial y negativo). El romanticismo salvífico y superior (de Ana, del autor) desnuda el “romanticismo blando y mimético” (1991: 155) de algunos personajes.

Hegel, Genette y Sobejano comprenden la importancia de la tensión que suscitan los deseos de los personajes en las escrituras realistas. No advierten, empero, que la posición de deseo inmanente al mito romántico es expulsada en los relatos que reescriben la conclusión novelesca del libro que Alas considera el “*Carmen nostrum necessarium* de los españoles”¹³: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Las palabras pronunciadas por Teodoro Golfín ante la muerte inminente de la Nela en *Marianela* y la confesión de Juan Santiuste a su amigo Perico en *Aita Tettauen*, por ejemplo, cifran lo mismo que el capítulo final de la novela de Cervantes: el derrumbe de todas las ilusiones.

¹² Gerard Genette cita y comenta a Hegel para demostrar cómo “la novela moderna nace y se nutre, al menos hasta *Madame Bovary*, de la denuncia a la novela antigua” (106). Transcribo un fragmento del texto de Hegel: “Estos nuevos caballeros son reclutados sobre todo entre los jóvenes que se ven obligados a evolucionar en un mundo considerado como incompatible con sus ideales y ven una desdicha en la existencia de la familia, de la sociedad, del Estado, de las leyes, de las ocupaciones profesionales –que son, según ellos, un perpetuo ataque a todos los derechos eternos del corazón. Se trata entonces de abrir una brecha en ese orden de cosas, de cambiar el mundo, de mejorar o, por lo menos, de tallar un trozo de cielo en esta tierra” (cit en Genette, 2005: 106).

¹³ Alas en “Del Quijote” escribe: Acabo de leer el *Quijote* otra vez. Soy de los que cumplen, en realidad, con aquel buen consejo de leerlo cada dos o tres años. *Carmen nostrum necessarium* llamaba Cicerón a las *Doce Tablas*, que los buenos romanos aprendían de memoria. El *Quijote* debiera ser el *Carmen nostrum necessarium* de los españoles” (1917: 93).

-Las misericordias –respondió don Quijote–, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya libre y claro sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embellecos, y no me pesa, sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma. Yo me siento, sobrina, a punto de muerte; querría hacerla de tal modo que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. Llámame, amiga, a mis buenos amigos: al cura, al bachiller Sansón Carrasco, y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento (Cervantes, 1963 II: 639).

-Recuerde usted lo que han visto hace poco estos ojos que se van a cerrar para siempre; considere que la amaba un ciego, y que ese ciego ya no lo es, y la ha visto... ¡La ha visto!... ¡La ha visto!, lo cual es como un asesinato.

-¡Oh!, ¡qué horroroso misterio!

-No, misterio no –gritó Teodoro con cierto espanto–, es el horrendo desplome de las ilusiones, es el brusco golpe de la realidad, de esa niveladora implacable que se ha interpuesto al fin entre esos dos nobles seres: ¡Yo he traído esa realidad, yo! (Pérez Galdós, 1878: 277).

En pocas palabras te lo cuento todo, Perico. Estoy desilusionado de la guerra. Te reirás de mí, acordándote de aquél entusiasmo mío, que más parecía locura... pues sí en mi espíritu se han marchitado todas aquellas flores que fueron mi encanto..., ya sabes... Yo me adornaba con ellas, yo me tragaba su aroma y lo echaba por los ojos, por la boca... Me servían para hacerme pasar por elocuente y para que lloraran oyéndome las mujeres y los chiquillos... Esas flores eran el Cid, Fernán González, Toledo, Granada, Flandes, Ceriñola, Pavía, San Quintín, Otumba... Pues bien, Pedro: de esas flores no queda en mi espíritu más que una hojarasca que huele a cosa rancia y descompuesta... Vine a esta guerra con ilusiones de amor. La guerra era mi novia, y yo el novio compuesto y lleno de esperanzas. Imagínate lo que he sufrido al ver que mi amada se me vuelve fea y hombruna, que sus azahares apestan tanto como su boca... ¿Casarme yo con esa visión? ¡Quia! En vez de decir sí, he dicho no, y he vuelto la espalda. La guerra, vista en la reali-

dad, se me ha hecho tan odiosa como bella se me representaba cuando de ella me enamoré por las lecturas. (...) ¡Matar hombre a hombre! ¿Y yo adoré esto, y yo rendí culto a tales brutalidades las llamé glorias? ¡Glorias! ¿No es verdad, amigo mío, que muchas palabras de constante uso no son más que falsificaciones de las ideas? El lenguaje es el gran encubridor de las corruptelas del sentido moral, que desvían a la humanidad de sus verdaderos fines... ¿Te ríes, Perico? ¿Me tienes por loco? (Pérez Galdós, 1951: 254).

El saber que surge en el momento de la agonía de Alonso Quijano es el que lo hace despreciar “la amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías”. El saber revulsivo del primer texto en clave novelesca que textualiza, según lo propone Girard en *Mentira romántica, verdad novelesca* (1963), las operaciones del deseo mimético enseña no sólo las consecuencias de las mediaciones interna y externa del deseo¹⁴, sino que, tal vez en su aspecto más cautivador, convierte al lenguaje en el gran mediador del deseo. René Girard analiza el deseo metafísico en las obras de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust y Dostoievsky. Olvida, sin embargo, estudiar la narrativa de Benito Pérez Galdós y de Leopoldo Alas. Los dos novelistas españoles más significativos del siglo XIX también exploran con irónica y sobrecogedora lucidez la verdad revelada por el creador de la novela moderna. El deseo triangular, dice Girard, es *uno*. Se parte de Don Quijote y se llega a Pavel Pavlovich. Así es, dicen *La Regenta* y *Aita Tettauen*, pero sin dejar de pasar por Víctor Quintanar y por Juan Santiuste, los personajes cuyas victorias sobre el deseo metafísico testimonian artísticamente que “todo le es dado al novelista cuando alcanza ese *Yo* más verdadero que aquél del que cada cual hace gala”. Ese *Yo* que vive de imitación, arrodillado ante el Mediador (Girard, 1963: 217). La literatura, que permite el despliegue del deseo de trascendencia desviada y convierte, por lo mismo, a los hombres en dioses a imitar, es la fuente misma del mal, porque “el deseo copiado de otro deseo tiene como consecuencias ineluctables la envidia, los celos y el odio impotente” (Girard, 1963: 33). La novela de Cervantes sugiere, sin embargo, que la literatura puede liberarse del mal inscrito en sí misma. Alonso Quijano descubre, aunque piensa que puede entregarse a otras lecturas y

¹⁴ René Girard, en *Mentira romántica y verdad novelesca*, distingue dos tipos de mediación en el deseo triangular, base de su “teoría de la novela novelesca”: la mediación externa y la mediación interna: “(Hay) *mediación externa* cuando la distancia (entre el mediador y el sujeto deseante) es suficiente como para que las dos esferas de *posibles*, de las cuales el mediador y el sujeto ocupan los centros, no pueden entrar en contacto. (Hay) *mediación interna* cuando esa misma distancia es bastante reducida como para que las dos esferas se penetren más o menos profundamente” (1963: 12).

reformular el objeto de su deseo, que los libros de su fascinación contienen “disparates” y “embelecocos”, que están dominados por “las sombras caliginosas de la ignorancia”: “Yo soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería” (Cervantes, 1963: 639). Es en el momento terrible en que todas las ilusiones se desmoronan y el héroe es capaz de ver con absoluta claridad la mentira de las novelas de caballerías, que el deseo perturbador de trascendencia desviada y los libros que la han engendrado son expulsados. El develamiento y derrumbe de la mentira inscrita en los libros de caballería revelan, según los planteamientos de René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*, que el modelo admirado, Amadís de Gaula, es una ficción que seduce y desvía al hombre del deseo de trascendencia vertical (Dios es el único mediador). Alonso Quijano, empero, descubre que existen otras lecturas que son “luz del alma”. En oposición a la literatura de “las sombras” emerge una literatura de “la luz” que se abre hacia el deseo de trascendencia vertical. La novela de Cervantes deviene así en escritura que incluye y excluye deseos perturbadores, que denuncia el mal y abre una ventana utópica en la que la fábula de Dios permite el sueño de un porvenir distinto.

Teodoro Golfín parece advertir el momento exacto en que la realidad produce el “horrendo desplome de las ilusiones” de Marianela. La realidad, “niveladora implacable”, devuelve la posición de deseo al lugar que le corresponde: la ficción literaria romántica¹⁵. La distancia irreductible que separa a Pablo Penaguilas de Marianela se expresa violentamente con el advenimiento de la realidad. La ilusión romántica que reunía peligrosamente a los contrarios se deshace y todo se ordena según las claves de un mundo dominado por la razón y la ciencia. La novela instala a los personajes en la identidad asignada en la red social y exorciza todo deseo que tienda al des-

¹⁵ Este problema se encuentra cifrado en la nota periodística que cierra la novela: “Lo que más sorprende en Aldeacorba es el espléndido sepulcro erigido en el cementerio, sobre la tumba de una ilustre joven, célebre en aquel país por su hermosura. *Doña Mariquita Manuela Téllez* perteneció a una de las familias más nobles y acaudaladas de Cantabria, la familia de Téllez Girón y de Trastámara. De un carácter *espiritual*, poético y algo caprichoso, tuvo el antojo (*take a fancy*) de andar por los caminos tocando la guitarra y cantando odas de Calderón, y se vestía de andrajos para confundirse con la turba de mendigos, buscones, *trovadores*, toreros, frailes, hidalgos, gitanos y *muleteros*, que en las *kermesas* forman esa abigarrada plebe española que subsiste y subsistirá siempre, independiente y pintoresca, a pesar de los *rails* y de los periódicos que han empezado a introducirse en la península occidental. El *abad* de Villamojada lloraba hablándonos de los caprichos, de las virtudes y de la belleza de la aristocrática ricahembra, la cual sabía presentarse en los saraos, fiestas y *cañas* de Madrid con el porte (*deportment*) más aristocrático. Es incalculable el número de bellos *romanceros*, sonetos y compuestos en honor de esta gentil doncella por todos los poetas españoles” (Pérez Galdós, 1878: 284-285).

orden y la heterogeneización.

Aita Tettauén, la novela española antibélica por excelencia de comienzos del siglo XX (1905), despliega y expulsa la posición de deseo de la epopeya a partir de la fascinación y repudio de la guerra. La realidad terrible de la guerra convierte en falaz el discurso literario de la epopeya que opera como mediador del deseo del héroe. La transfiguración de Santiuste en “profeta de la paz” produce que en el rostro del otro no se actualice la escritura que narra el relato del adversario, sino más bien la escritura que narra el relato del prójimo (Triviños, 2009). La novela de Pérez Galdós, liberada del deseo que fascina al poeta Eleuterio Miranda en el relato “El sustituto” de Leopoldo Alas¹⁶, termina así seducida por el sueño que Alonso Quijano insinúa justo antes de su muerte: “y no me pesa, sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa, leyendo otros que sean luz del alma” (1963: 639). El diálogo de *Aita Tettauén*, libro que pretende ser “luz del alma”, y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* enseña que el lenguaje literario puede contener perversiones, “falsificaciones de ideas”, mentiras que sumergen al hombre en las “sombras caliginosas de la ignorancia” y “desvían a la humanidad de sus verdaderos fines”. La literatura contribuye de este modo a la intensificación de la mentira y el mal, pero también es capaz de mostrar las causas del mal y proponer una salida allí donde parece no haberla. Esa certidumbre se encuentra presente no sólo en los autores estudiados por René Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*, sino también en los escritores del realismo-naturalismo español, especialmente, como lo estudio junto a Gilberto Triviños en un libro de próxima aparición, en las novelísticas de Pérez Galdós (Triviños, 1987 y 2009) y Leopoldo Alas. El escritor asturiano sabe sin duda que la literatura es “manantial de mentiras hermosas” (Alas, 1900, I: 105). Conoce lo mismo que el autor implícito de *Marianela* que escribe para borrar la mentira de los *reporters* y descubrir la verdad sobre la Nela: la literatura es capaz de disolver la mentira que ella misma engendra. Los testimonios de los lectores de *Madrid cómico*, coetáneos de Clarín, confirman esta sospecha:

¡Con qué avidez leíamos los *paliques* de Clarín! ¡Cuánto aprendimos en

¹⁶ En el relato de Alas se lee: “(Eleuterio Miranda) murió matando una porción de moros, salvando una bandera, suspendiendo una retirada y convirtiéndola, con su glorioso ejemplo, en una victoria esplendorosa.

No en vano era, además de valiente, poeta, y más poeta épico de lo que él pensaba: sus recuerdos de la *Iliada*, del *Ramayana*, de la *Eneida*, de *Los Lusitadas*, de la *Araucana*, del *Bernardo*, etc., etc., llenaron su fantasía para inspirarle un bello morir” (Alas, 2002: 131).

ellos! ¡Cómo nos enseñaron a aquilatar los valores, a perfilar los rasgos, a distinguir lo auténtico de lo engañoso! A veces traslucíamos alguna injusticia, algún exceso de violencia en el ataque; pero aún en esos casos no dejábamos de admirar el gracejo y la sutileza del crítico. Ocurría, sin embargo, que lo que más nos deleitaba era la intención y la sal de las palizas, sin que nos metiéramos a averiguar si eran justas o no. ¡Tal es la pícara condición humana! (Alonso Cortés, 1952: 44).

La literatura tiene, pues, por lo menos dos rostros: el rostro de la mentira y el rostro de la verdad. El poeta de Ascra lo había advertido ya en *Teogonía*, cuando rememora el canto que le enseñaron las Musas Heliconíadas mientras apacienta sus ovejas al pie del monte Helicón: “¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan solo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencias de verdades; y sabemos, cuando queremos proclamar la verdad” (Hesíodo, 2000: 10-11). La tarea del escritor en el siglo XIX, más que copiar o crear la realidad, consiste en “distinguir lo auténtico de lo engañoso”, en exponer la mentira y revelar la verdad, que es “siempre trascendente con referencia a la vida, o si se la mira en función de la vida, toda verdad es la trascendencia de la vida, su abrirse paso” (Zambrano, 2004: 16). Los sentidos más revulsivos de la novela realista estallan en este doble movimiento de disolución de la mentira y construcción de una verdad trascendente. Ese es el secreto paradójicamente mejor conservado por *La Regenta*, novela que pretende iluminar y descifrar los secretos más clandestinos del cuerpo y los placeres. La ilusión inmanente a la literatura, en este sentido, pareciera ser más poderosa aún que lo real. Las teorías sobre el realismo genético o mimético que dominan en el siglo XIX resultan insuficientes al comprobar que las escrituras realistas no se reducen a la representación de la realidad, sino que buscan trascender esa realidad dominada por signos de negatividad. Esa es tal vez una de las diferencias fundamentales con la literatura y las artes del siglo XX y XXI, pues éstas, al decir de Baudrillard, “ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual. En la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo” (2007: 28).

El acercamiento al problema previamente planteado exige que un texto sea comprendido a partir de su capacidad de diálogo infinito con otros textos y conciencias. La escritura realista es absorción y réplica de otro(s)

texto(s) y conciencias. Los estudios de Mijail Bajtín son fundamentales en este aspecto para la reflexión sobre la naturaleza dialógica de la conciencia, la vida humana y el lenguaje:

Un enunciado está lleno de matices dialógicos, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado (...) En todo enunciado, en un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferente grado de otredad. Por eso un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para la expresividad del autor (...) Repetimos; el enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuestas y ecos dialógicos (Bajtín, 1985: 282-285).

Esos matices, ecos, reverberaciones dialógicas, son los que permiten descubrir la mentira que reside, por ejemplo, en las posiciones de deseo de las novelas románticas que seducen a Bonifacio Reyes en *Su único hijo* o de las comedias de capa y espada de Calderón que cautivan a Víctor Quintanar en *La Regenta*.

Él no desconfiaba...; pero, ¿por qué? Tal vez porque su conciencia de culpable le cerraba los ojos, porque no se atrevía a acusar a nadie...; porque había perdido el *tacto espiritual*; porque ya no sabía, entre tanta falsedad, torpeza y desorden, lo que era bueno y malo; decoro, honor, delicadeza...; en otro tiempo, cuando él *esquilmbaba* la hacienda de los Valcárcel, en competencia con D. Nepo; cuando él manchaba el honor de su casa con un adulterio del género masculino, pero adulterio, en medio de sus remordimientos encontraba disculpas relativas para su conducta: el amor y el arte, la pasión sincera, lo explicaban todo. ¡Pero ahora! Una larga temporada había estado siendo *infiel* a su pasión; entregado noches y noches a un absurdo amor extraviado, todo liviandad, amor de los sentidos locos, que era más repugnante por tener el *tálamo nupcial* por teatro de sus extravagantes aventuras; y esto le había abierto los ojos, y le hacía comprender la miseria espiritual que llevaba dentro de sí, y que su pasión no era tan grande como había creído, y que, por consiguiente, no era legítima. Además... y ¡oh do-

lor!, el arte mismo tenía sus más y sus menos, y allí no era arte todo lo que relucía. No, no; no había que engañarse más tiempo a sí mismo; aquello era un burdel, y él uno de tantos perdidos” (Alas, 1998: 210-211).

“De todas suertes, las comedias de capa y espada mentían como bellacas; el mundo no era lo que ellas decían: al prójimo no se le atraviesa el cuerpo sin darle tiempo más que para recitar una redondilla. Los hombres honrados y cristianos no matan tanto ni tan de prisa” (Alas, 1900, II: 530).

La novela realista del siglo XIX dialoga polémicamente con las formas literarias preexistentes. Es heredera fiel e infiel a la tradición literaria. Esa es la manera de reafirmar la herencia del pasado, es decir, “no sólo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla en vida” (Derrida y Roudinescu, 2003: 12). Si pensamos en el diálogo del realismo con el romanticismo, la fidelidad descansa en la necesidad de reproducir los textos del pasado e incluir sus posiciones de deseo a partir de una serie de personajes encantados con las aventuras de los héroes y heroínas románticos. Su infidelidad radica en la denuncia de la mentira romántica y la borradura de las posiciones de deseo de dichos relatos: “las comedias de capa y espada mentían como bellacas”. Existe un texto del pasado sin el cual resulta inconcebible la comprensión de este aspecto del diálogo infinito con las escrituras precedentes. Ese texto es, así se ha sugerido, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Félix Martínez Bonati en *El Quijote y la poética de la novela* realiza un brillante acercamiento al texto cervantino. A partir del análisis de las regiones imaginarias de la novela, establece con precisión el estilo discontinuo e impuro de la novela de Cervantes. Esto le permite al crítico chileno sostener que el diseño estilístico del *Quijote*, apartado por lo dicho radicalmente del diseño homogéneo de la novela realista decimonónica, no puede ser concebido como el prototipo de la novela moderna¹⁷. Existe, sin

¹⁷ En *El Quijote y la poética de la novela* se lee: “Se ha dicho, por cierto, muchas veces, que el Quijote es la suma de los géneros literarios de su tiempo, la conjunción de formas y temas de los libros de caballerías como de las novelas pastoriles, de la épica culta como de la narración picaresca, de la comedia de Lope de Rueda como de la *novella* italiana. Pero esta suma no es el producto homogéneo de un crisol que funde lo vario en uno, sino un conjunto heterogéneo, prodigiosamente configurado, de los dominios del espíritu poético, cuyas regiones se mantienen separadas por leyes orgánicas incompatibles. Creo, por esto, que la cuestión de si el *Quijote* es la primera novela moderna, el prototipo del género, no puede responderse afirmativamente. Pues uno de los atributos esenciales de la novela moderna –pese a toda la variedad de ellas– es la homogeneidad interna de

embargo, una zona de encuentro entre la novela del siglo XVII y las escrituras más sugerentes del realismo literario del siglo XIX. El *Quijote* expone y borra, mediante la alteración, la parodia o la ironía, cada uno de los estilos literarios –y retóricos– preexistentes, lo que produce, indudablemente, la clausura de las posiciones de deseo asumidas por cada uno de estos territorios discursivos. La fascinación y rechazo de las formas escriturales previas, la atracción y repudio por sus posiciones de deseo es una constante en *La Regenta* –así como en otras obras del período–. Esto no sólo da lugar a que se piense en la emergencia del carácter (auto)reflexivo de la literatura, sino que permite visualizar, además, cómo a partir del *Quijote* surgen escrituras signadas por su especial relación de fidelidad e infidelidad con la herencia literaria. Esa relación, en el caso de *La Regenta*, hay que buscarla en la dimensión del deseo.

REFERENCIAS

- Alarcos Llorac, Emilio. 1952. “Notas a *La Regenta*”, en *Archivum*. Universidad de Oviedo. Tomo II: 141-160.
- Alas, Leopoldo, “Clarín”. 1900. *La Regenta*. (2 tomos). Madrid: Librería de Fernando Fé.
- _____. 1917. “Del Quijote”, en *Páginas escogidas*. Selección, prólogo y comentarios de Azorín. Madrid: Casa Editorial Calleja.
- _____. 1998. *Sinfonía de dos novelas. Su único hijo*. (Edición de Francisco Muñoz Marquina). Madrid: Ediciones Akal.
- _____. 2002. “El sustituto”, en Alas, Leopoldo. *Cuentos*. Edición de José María Martínez Cachero. Barcelona: DeBOLSILLO.
- Alonso Cortés, Narciso. 1952. “Clarín y el Madrid Cómico”, en *Archivum*. Universidad de Oviedo. Tomo II, pp. 43-62.
- Bajtín, Mijail. 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean. 2007. *El complot del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bauer, Beth Wietelman. 1993. “Confession in *La Regenta*: the secular sacrament”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. LXX, pp. 313-323.
- Bersani, Leo. 1975. “Le réalisme et la peur du désir”. En *Poétique*, N° 22, pp. 177-195.
- Beser, Sergio. 1982. *Clarín y “La Regenta”*. Barcelona: Ariel.

cada una. Por cada una, hay una ley, y una sola, que determina su universo imaginario” (Martínez Bonati, 2004: 83).

- Bobes Naves, María del Carmen. 1993. *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Editorial Gredos.
- _____. 2002. "Lectura feminista de *La Regenta*", en Coletes Blanco, Agustín (ed.). *Clarín, visto en su centenario (1901-2001)*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Bonafoux, Luis. 1894. *Huellas literarias*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores.
- Botrel, Jean-François. 1992. "Alquimia y saturación del erotismo en *La Regenta*", en Díaz-Diocaretz, Myriam y Zavala, M. *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*. Madrid: Teuro, pp. 109-128.
- Cervantes, Miguel de. 1963. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Primera y segunda parte). Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S. A.
- Clavería, Carlos. 1942. "Flaubert y *La Regenta* de Clarín", en *Hispanic Review*, X: 116-125.
- Coletes Blanco, Agustín. 2002. "La huella inglesa en Clarín", en Coletes Blanco, Agustín (ed.). *Clarín, visto en su centenario (1901-2001)*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Derrida, J. y Roudinescu, E. 2003. *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Fedorchek, Robert. 1978. "Clarín y Eça de Queiroz", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII, pp. 141-151.
- Foucault, Michel. 1996a. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____. 1996b. *La vida de los hombres infames*. La Plata, Argentina: Editorial Altamira.
- _____. 2000a. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- _____. 2000b. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- _____. 2007. *Historia de la sexualidad. Vol. 1. La voluntad de saber*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gérard. 2005. *Figuras V*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Gilman, Stephen. 1975. "La novela como diálogo: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXIV, Nº 2, pp. 438-448.
- Girard, René. 1963. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Guillén, Claudio. 2007. *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*.

- Barcelona: Tusquets Editores.
- Hesíodo. 2000. *Obras y fragmentos*. Madrid: Editorial Gredos S. A.
- Kayser, Wolfgang. 1972. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Laffitte, G. 1943. “*Madame Bovary et La Regenta*”, en *Bulletin Hispanique*, XLV, pp. 157-163.
- Martínez Bonati, Félix. 2004. *El Quijote y la poética de la novela*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Melón Ruiz de Gordejuela, Santiago. 1952. “Clarín y el Bovarysismo”, en *Archivum*. Universidad de Oviedo. Tomo II, pp. 69-87.
- Naupert, Cristina. 2001. *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco libros.
- Pardo Bazán, Emilia. 1911. “La literatura francesa moderna. El naturalismo”, en *Obras completas*. Vol. 41. Madrid: Renacimiento.
- Pérez Galdós, Benito. 1878. *Marianela*. Madrid: Imprenta y Litografía de la Guirnalda.
- _____. 1900. “Prólogo”, en *La Regenta* (2 tomos). Madrid: Librería de Fernando Fé.
- _____. 1951. *Aita Tettauen*, en *Obras Completas III. Episodios nacionales*. Madrid: Aguilar, S.A.
- Ramos Gascón, Antonio. 1988. “Introducción”, en Leopoldo Alas “Clarín”. *Pipá*. Madrid: Cátedra, pp. 15-97.
- Rodríguez, Mario y Triviños, Gilberto. 2006. *Utopía y mentira de la novela panóptica*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Sobejano, Gonzalo. 1991. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Editorial Castalia.
- Tomsich, María Giovanna. 1986-1987. “Histeria y narración en *La Regenta*”, *Anales de Literatura Española*, Nº 5 (Universidad de Alicante), pp. 495-517.
- Triviños, Gilberto. 1987. *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya: héroes (y) monstruos en la Primera Serie de Episodios Nacionales*. Barcelona: Edicions del Mall.
- _____. 2009. “Pum, pum; chan, charanchán”. Prólogo, en Edición crítica de *Aita Tettauen* de Benito Pérez Galdós. Libro inédito.
- Vázquez García, Francisco y Moreno Mengíbar, Andrés. 1997. *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Madrid: Akal Ediciones.
- Wietelmann Bauer, Beth. 1993. “Confesión in *La Regenta*: the secular sacrament” en *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, pp. 313-323.

- Zambrano, María. 2004. *La confesión*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Zamora Juárez, Andrés. 1999. *El doble silencio del Eunuco. Poéticas sexuales de la novela según Clarín*. Madrid: Editorial Fundamentos.