

A TRAVÉS DE UN TIEMPO CIRCULAR: TEMPORALIDAD Y ENNUI EN LA REGENTA Y MADAME BOVARY

Sonia Núñez Puente
Vanderbilt University

Acedia, tristitia, taedium vitae, desidia son los nombres que los padres de la Iglesia dan a la muerte inducida en el alma por un aburrimiento atroz. Ésta es, también, la definición del demonio meridiano que Giorgio Agamben¹ desarrolla en su estudio sobre la palabra y el fantasma en la cultura occidental. Es en la hora meridiana² cuando surge espectralmente figurado el demonio que asoló el imaginario de la Edad Media, y que la modernidad -especialmente la novela que, en la segunda mitad del XIX, se ocupó de la configuración de la mujer enfrentada al tedio- recuperó en la representación figurada del dispositivo de feminización. No parece casualidad pues, que Gustave Flaubert convierta precisamente esta hora en el eje que vertebra una de las escenas más nombradas por la crítica y, ciertamente, emblemática de *Madame Bovary*. En la hora central del

1. - En el capítulo primero de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (Valencia, Pre-textos, 1995, pp. 23-24, n. 1), Giorgio Agamben realiza un recorrido exhaustivo por los campos en que la acedia 'sembró su semilla'. En especial se ocupa de los estudios de los Padres de la Iglesia quienes la incluyen en la lista de los ocho pecados capitales de la enumeración casiana: "En la más antigua tradición patristica los pecados capitales no son siete, sino ocho. En la enumeración de Casiano, son: *Gastrimargia* 'gula', *Fornicatio* 'lujuria', *Philargyria* 'avaricia', *Ira*, *Tristitia*, *Acedia*, *Genodoxia* 'vanagloria', *Superbia*. En la tradición occidental, a partir de San Gregorio, *la tristitia* se funde con la acedia, y los siete pecados asumen el orden que encuentra en las ilustraciones populares y en las representaciones alegóricas de fines de la Edad Media y que se nos ha hecho familiar a través de los frescos de Giotto de Padua, la tela redonda del Bosco del Museo del Prado o los grabados de Brueghel".

2. - "Maxime circa hora sextam monachum inquietans... Denique nonnulli senum hunc esse pronuntiant meridianum dæmonem, qui in psalmo nonagesimo nuncupatur" (Joannis Cassiani, *De institutis coenobiorum*, cit. en Agamben, *op. cit.*, p. 24, n. 2). Acerca de la representación del demonio meridiano, véase el grabado de Brueghel donde éste aparece trazado como un gran cuadrante sobre el cual, en lugar de manecillas, una mano indica *circa meridiem*. Agamben remite, en este sentido, al capítulo VII del *Ensayo sobre errores populares de los antiguos* de Leopardi, y a la *Psyche* de E. Rodhe para un estudio preciso del demonio meridiano.

día, tras la comida, es cuando el espíritu de la acidia anida en Emma Bovary. Su mirada soñadora y perdida, funde y confunde las sensaciones de un abominable hastío con los objetos que la circundan en una suerte de danza centrípeta:

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée.³

El elemento espacio-temporal⁴ resulta como bien argumenta Flaubert, efectivamente, de vital importancia para la configuración del concepto moderno del *ennui*; sin él, éste último resultaría altamente desdibujado. Cerca de la hora meridiana, el tiempo parece iniciar el círculo constante que constituye la esencia de la división y compartimentación a la que el hombre moderno lo ha sometido. Emma Bovary descubre así cómo los días nacen y mueren idénticos, sin referencias precisas, sin un hecho brillante que rompa su monotonía. Parecidos y con un ritmo cadencial alimentan un estatismo ilimitado:

Cependant, sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait; les jours tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots; et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil.⁵

Sin progresión lineal no se percibe crecimiento alguno en el proceso de desarrollo textual, sino que la acumulación se convierte en un elemento definitorio de la realidad y, por tanto, emerge una fuerza estática inserta dentro del propio mecanismo temporal. Leopoldo Alas "Clarín", al igual que Flaubert, desarrolla en *La Regenta* toda una tipología de la sucesión concéntrica del *ennui* inserto en

3. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, París, Granier, 1971, p. 67. La circularidad temporal representada por Flaubert en esta escena no es descubierta por Georges Poulet ("Circle and Center: Reality and *Madame Bovary*", en Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ed. de Paul de Man, Nueva York, Norton, 1965): "Thus, crossed over in both directions, the Flaubertian milieu appears as a vast surrounding space which spreads from Emma to an indeterminate circumference, and from the circumference to the consciousness of Emma". Sobre este tema, cf. Diana Knight, *Flaubert's Characters: The Language of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; Lawrence Rothfield, "From Semiotic to Discursive Intertextuality: The Case of *Madame Bovary*", *Novel*, 19 (1985), pp. 57-81; Naomi Schor y Henry F. Majewski, eds., *Flaubert and Postmodernism*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984; C. Gothot-Mersch, "Aspects de la temporalité dans le roman de Flaubert", en P. M. Wetherill, *Flaubert, la dimension du text*, Manchester, Manchester University Press, 1982, págs. 6-55; Anne Green, "Time and History in *Madame Bovary*", *French Studies*, 49 (1995), pp. 283-291.

4. - Bajtin acuña el marbete de 'cronotopo' para designar la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas al hecho literario: "El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotipo artístico" (*Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991, p. 238). Para una definición del tiempo y el espacio como formas indispensables para todo conocimiento, véase la *Estética trascendental* de Kant.

5. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 201. Esta escena se inserta precisamente en el contexto de realidad soñada por Emma, es decir, la monotonía de los días al lado de Charles los opone ésta a la prolongación de sus fantasías en un espacio alejado del que ocupa y en un tiempo tan bien distinto al que vive: "Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves. Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler" (*ibid.*, p. 201). Sobre este tema, cf. Rosemary Lloyd, *Madame Bovary*, Londres, Unwin, 1990; Reiko Yonogi, "The Struggle toward Self-Realization: Gustave Flaubert's *Madame Bovary*, Kate Chopin's *The Awakening*, and Arishima Takeo's *Aru ona*", en A. Miner, ed., *Proc. of the XIIIth Cong. of the International Comparative Literature Association*, Tokyo, Internat. Compar. Lit. Assn., 1995; Guy Sagnes, "Terminer *Madame Bovary*", en C. Duchet e I. Tournier, eds., *Geneses des fins: De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, PU de Vincennes, 1996.

la conceptualización del dispositivo femenino. Ana Ozores, la Regenta, experimenta este ciclo vicioso continuamente, lo que la lleva a aborrecer a los vetustenses. Y, de idéntica manera, sus costumbres observadas mecánicamente con el movimiento frenético de un loco, despojadas del sentido del que la repetición las priva:

Ana aquella tarde aborrecía más que otros días a los vetustenses; aquellas costumbres tradicionales, respetadas sin conciencia de lo que se hacía, sin fe ni entusiasmo, repetidas con mecánica igualdad como el rítmico volver de las frases o los gestos de un loco; aquella tristeza ambiente que no tenía grandeza, que no se refería a la suerte incierta de los muertos sino al aburrimiento seguro de los vivos, se le ponían a la Regenta sobre el corazón, y hasta creía sentir un hastío sin remedio, eterno.⁶

Las teorías de Einstein, Freud y Bergson dan en el campo de la ciencia, la psicología y la filosofía respectivamente, un nuevo giro a lo que será el pensamiento moderno⁷. Mientras que en la época clásica un especial sentido del tiempo consideraba incluso el discurso literario en términos espaciales, y el pasado como una acumulación de acontecimientos independientes y completos en sí mismos, los románticos⁸, en cambio, se inclinaban hacia una concepción orgánica del tiempo y, consecuentemente, de la historia. El siglo XIX, en cambio, inauguró la época de la regresión⁹. Ésta se ve apoyada por el enorme auge de las pseudociencias como el psicoanálisis o la psicología analítica que descubre para la burguesía el presente continuo, la negación del desarrollo lineal, de la gestación del movimiento estancado¹⁰ y, por último, la lenta sucesión de hechos aprehendidos desde un presente inamovible, circular, casi eterno. La vida se convierte en un ciclo recurrente de anticipación, experiencia, desilusión y, nuevamente, de anticipación que bien se podría resumir en las palabras de Samuel Johnson: "We desire, we pursue, we obtain, we are satiated; we desire something else, and begin a new pursuit"¹¹.

6. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, Madrid, Cátedra, 1991, p. 70. Sobre este tema véase Mercedes Vidal Tibbits, "La dinámica de la soledad de Ana Ozores en *La Regenta*", en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

7. - Acerca de la importancia de los planteamientos de la ciencia moderna y el psicoanálisis en el descubrimiento de las técnicas de regresión, el subconsciente y los nuevos parámetros temporales, cf. M. Bakhtin, *Freudianism: A Marxist Critique*, Nueva York, Academic Press, 1976; Peter A. Dale, *In Pursuit of a Scientific Culture: Science, Art, and Society in the Victorian Age*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989; Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Nueva York, Vintage Books, 1973; Alexandre Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1957; Roy Schafer, *Criticism and Lacan: Essays and Dialogue on Language, Structure and the Unconscious*, Athens, University of Georgia Press, 1990; Lancelot Whyte, *The Unconscious Before Freud*, Nueva York, St. Martin's, 1978.

8. - "The Romantics, on the other hand, saw significance rather in the creative temper that went to the forming of one state out of another... For them, civilisation was an evolving biological unit" (A. Mendilow, *Time and the Novel*, Nueva York, 1965, p. 4).

9. - "Such an ongoing, mechanistic operation may not relate to an egopsychological notion of unconsciousness, but it rather perfectly describes the linguistic unconscious theorized by Jacques Lacan" (T. Jackson, *The Subject of Modernism. Narrative Alterations in the Fiction of Eliot, Conrad, Woolf, and Joyce*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, p. 6). Cf. sobre el concepto moderno de regresión y la consiguiente suspensión de los parámetros diacrónicos teorizada por Lacan, Jacques-Alain Miller, ed., *The Seminar of Jacques Lacan*, Nueva York, Norton, 1988.

10. - Escritores como Flaubert, Clarín o que subordinan la acción física a la actividad mental ralentizan plausiblemente el tempo narrativo: "They produce a feeling of suspense by making the reader anxious, putting him on tenterhooks to know when at long last the action so slowly and carefully worked up to will take place... They make the writing correspond to what Proust called the unheeding fluidity of the days and years" (A. Mendilow, *Time and the Novel*, Nueva York, Humanities Press, 1965, pp. 126-127).

11. - *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, II, Londres, Yale University Press, 1969, cit. en R. Clark, *op. cit.*, p. 4.

La presencia de Binet en *Madame Bovary* y la persistencia del mecánico ritmo que su torno imprime en la realidad en que Emma se instala equivaldría, en este sentido, a esa otra del denario; es decir, a la figura del Tarot¹² que resume, como apunta Gilbert Durand, el matiz del imaginario que trata de dominar el tiempo, y que nos introduce en la imágenes del ciclo y de las divisiones circulares de contenido esencialmente trágico:

Estos mitos, con su fase trágica y su fase triunfante, siempre serán, pues, *dramáticos*, es decir, pondrán alternativamente en juego las valorizaciones negativas y las valorizaciones positivas de las imágenes. Los esquemas cíclicos y progresistas implican, pues, casi siempre, el contenido de un mito dramático.¹³

La característica, pues, que define de forma precisa la estructura circular del tiempo –fundamentalmente del tiempo como lo experimenta el dispositivo femenino– es aquella que se sitúa en el espacio limítrofe de lo trágico; es decir, la frecuencia con que la morosidad temporal se sucede en los hechos cotidianos aumenta la tendencia de lo femenino en la novela del XIX hacia lo 'regresivo', hacia lo trágico entendido como experiencia de la configuración circular del tiempo.

El motivo del círculo aparece con frecuencia en *Madame Bovary* y siempre asociado a la repetición tranquilizadora del movimiento. Se deja sentir éste continuamente en el ánimo de Emma que parece estar sometida a los efectos de una cierta hipnosis:

La nuit, quand les mareyeurs, dans leur charrettes, passaient sous ses fenêtres en chantant *la Marjolaine*, elle s'éveillait, et écoutant le bruit des roues ferrées, qui, à la sortie du pays, s'amortissait vite sur la terre.¹⁴

Se trata, pues, de un movimiento casi hipnótico¹⁵ y anulador de las capacidades de expresión, una suerte de anestesia extendida al mundo objetual que Emma Bovary percibe precisamente unida a los momentos posteriores a una excitación pulsional como es el caso de su regreso del castillo de La Vaubessard:

12. - Así nos lo asegura Tanner (*Adultery in the Novel: Contract and Transgression*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 256): "The process is duplicated, repeated, endlessly, and it is this repetition that participates in that annihilation of individuality, difference, and meaning to which Monsieur Binet is unconsciously dedicated. He himself speaks very little, but the sound of his lathe pervades the village". Cf. sobre este tema en *Madame Bovary*, J. Gassin, "Flaubert plagiaire de Flaubert dans *Madame Bovary*", *Australian Journal of French Studies*, 333 (1996), pp. 107-119. Definido, por su parte, el denario como un arquetipo, éste funciona también como un signo representativo de la mecánica de la repetición: "Jung, siguiendo al psicoanálisis, ve perfectamente asimismo que todo pensamiento descansa sobre imágenes generales, los arquetipos, 'esquemas o potencialidades funcionales' que 'modelan inconscientemente el pensamiento'" (G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, p. 25). Cf. Jung, *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, 1945. La figura del denario se completa según Durand (*op. cit.*, p. 268) con aquella otra del bastón: "El denario que nos introduce en las imágenes del ciclo y de las divisiones circulares del tiempo, aritmología denaria, duodenaria, ternaria o cuaternaria del círculo"; es decir, de un lado se sitúan las imágenes de 'regreso', del círculo, y de otro aquellas que instaladas en el ámbito del progreso, identificadas en el XIX en las teorías del avance científico del positivismo: "A un lado tendremos los arquetipos y los símbolos del retorno polarizados por el esquema rítmico del ciclo; al otro situaremos los arquetipos y símbolos mesiánicos, los mitos históricos donde resplandece la confianza en el desenlace final de las peripecias dramáticas del tiempo, polarizadas por el esquema progresista" (*ibid.*).

13. - *Ibid.*, p. 268.

14. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 59.

15. - Resulta significativo que el Magistral recomiende a Ana Ozores la actividad –frenética y compulsiva a un tiempo frente a las vaguedades que se instalan en el interior de la Regenta: "Pero es material, no tiene nada que ver con el alma... pero el contacto es un peligro, sí, Anita; no ya por mí, por usted es necesario entrar en la vida devota práctica... ¡Las obras, amiga mía! Esto es serio, necesitamos remedios energéticos" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, pp. 172-173). Cf. Y. Lissorgues, "La Prét et la femme: Le Cas du Magistral de *La Regenta*, Don Fernán de Pas", en F. Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PU du Mirail, 1994.

Emma, silencieuse, regardait tourner les roues. Charles, posé sur le bord extrême de la banquette, conduisait les deux bras écartés, et le petit cheval trotait l'amble dans les brancards, qui étaient trop larges pour lui. Les guides molles battaient sur sa croupe en s'y trempant d'écume, et la boîte ficelée derrière le *boe* donnait contre la caisse de grands coups réguliers.¹⁶

La invisibilidad fantasmagórica del movimiento universal, de la rueda temporal, atiende a la negación del progreso, a la afirmación de la insignificancia de la decodificación del espacio esférico inserto en un engranje de repetición, en una canción de cuna sin fin. Y es a medio camino entre la repetición y la circularidad, cuando se desarrollan los hechos convergentes anudados en una suerte de círculo regresivo. Y digo regresivo porque nada parece suceder¹⁷, al menos nada que logre desviar el curso de la acción exterior; y si sucede no es más que una consecuencia inmediata del espasmódico ciclo de inicio y final, del sometimiento tirano a un tiempo sentido ya como exclusión de cualquier acción.

Es más, cabría decir que lo que se resuelve mediante la figuración de círculos concéntricos es una ecuación temporal de inacción, resultando invariablemente un tiempo inactivo y cíclico. Una nueva marca temporal se acomoda a los métodos que la ciencia y los avances de la psicología estaban experimentando¹⁸. Métodos que, de otro lado, no habían hecho más que iniciar su andadura y que, irremisiblemente, conducirían a la desarticulación de los principios de estatismo y rigidez que habían vertebrado hasta el momento las aproximaciones cartesianas a la realidad. Así la insistencia en la figura circular frente a la línea en progresión, conforma la articulación de un nuevo concepto destinado y destinador de la medición de la figura humana en un mundo que, a los ojos del pequeño burgués, comienza a revelarse como infinitamente cambiante¹⁹ y situado bajo los dominios de una aceleración vertiginosa²⁰. Frente al desarrollo de los transportes, al capi-

16. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 56.

17. - El famoso pasaje de *Madame Bovary* a la hora de la comida encarna la negación del proceso en el límite del estancamiento temporal. Georges Pulet dice al respecto que "In several accumulative pictures Flaubert describes the cheerlessness, drabness, unvaryingness, narrowness of Emma's world. This paragraph is therefore the climax of the portrayal of her despair" ("The Circle and the Centre: Reality and *Madame Bovary*", en G. F., *Madame Bovary*, op. cit., p. 392).

18. - Sobre todo en relación a los avances que la psicología comienza a desarrollar en el ámbito de las técnicas de regresión. Es decir, la cadencia temporal de una burguesía ensimismada en el concepto de progreso lineal inicia su declive precisamente en ese momento en que las nuevas ciencias - que se ocupan fundamentalmente del estudio de la relatividad temporal y de los nuevos parámetros introducidos mediante el descubrimiento del subconsciente - alcanzan la madurez necesaria para afianzarse en el campo de las figuraciones culturales. Cf. sobre el tema de la modernidad y el estado de las nuevas ciencias y de la naciente psicología, Northrop Frye, *The Modern Century*, Toronto, Oxford University Press, 1967; Raymond Aron, *Progress and Disillusion: The Dialectics of Modern Society*, Nueva York, Praeger, 1968; Peter Berger, Brigitte Berger y Kellner Hansfried, *The Homeless Mind: Modernization and Consciousness*, Nueva York, Vintage Books, 1972; Bernard Marshall, *Todo lo moderno se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

19. - "La modernité. C'est la transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable... Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer" (Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1961, p. 296). En este ensayo sobre Constantin Guys, Baudelaire nos sorprende con una aguda caracterización de la modernidad como el elemento fugitivo por excelencia, identificado con un presente apresado en su propia transitoriedad, indiferente, en suma, al estatismo inherente al *ennui*.

20. - En algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce, según Calinescu, una irreversible separación entre la modernidad como una etapa de la historia del progreso de la civilización occidental y la modernidad como concepto estético. Ésta última, la que habría de desembocar en los movimientos vanguardistas se inclinaba hacia actitudes radicalmente antiburguesas y expresaba su disgusto con el sistema capitalista de progreso, mediante, entre otros elementos de protesta, un rechazo a la idea del tiempo como interés capitalizado y una fuerte tendencia a la encapsulación temporal, al cese de la actitud frenética del tiempo burgués. Véase en este sentido los trabajos de David Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge, Harvard University Press, 1983; Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1989.

talismo de cambio, y las ciudades antropófagas, al burgués no le queda otro recurso que el de hallar una base sostenida a la que aferrarse en medio de un voraz naufragio²¹. Dicho de otro modo, éste busca en el hábito la seguridad negada por el cambio. El acontecimiento conceptual más importante de la física del siglo XX fue, según Ian Hacking²², el descubrimiento de que el mundo no está sujeto al determinismo²³:

La causalidad, durante mucho tiempo el bastión de la metafísica, quedó derribada o por lo menos inclinada y en suspenso: el pasado no determina exactamente lo que ocurrirá luego.²⁴

El pasado, sobre todo, deja de ser el factor que determina lo que ocurrirá en el futuro. Así se dio cabida ya durante el siglo XIX²⁵ al fenómeno estadístico. Esta ley análoga a las leyes de la naturaleza implicaba una distinción tajante entre lo normal y las desviaciones con respecto a la norma. Lo normal²⁶ se convirtió en lo habitual y, de ahí, el hábito se instaló firmemente, prime-

21. - El progreso capitalista trajo consigo una agigantada aceleración temporal que, por otra parte, impedía el ideal de aseguración del yo en una época en que éste estaba empezando a ser puesto en tela de juicio. Lewis Mumford ha advertido cómo la maquinaria de la modernidad ha extremado la voracidad del naufragio de la entidad personal acrecentada por la "regularity that produces apathy and atrophy, that 'acedía' which is the bane of monastic existence, as it is likewise of the army" (*Technics and Civilization*, Nueva York, 1963, p. 271).

22. - "Ese acontecimiento estuvo precedido por una transformación gradual. Durante el siglo XIX se pudo ver que, si bien el mundo era regular, no estaba con todo sujeto a las leyes universales de la naturaleza. Así se dio cabida al azar... Durante toda la era de la razón, el azar se había considerado superstición del vulgo. Azar, superstición, vulgo, desatino eran cosas que estaban en el mismo plano. El hombre racional, al apartar sus ojos de semejantes cosas, podía cubrir el caos con un velo de leyes inexorables" (Ian Hacking, *La domesticación del azar*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 17-18).

23. - El determinismo de corte naturalista que rigió los postulados científicos y, también, literarios de gran parte del siglo XIX comenzó a perder vigencia con el nacimiento de las leyes físicas que daban cabida al azar, sujeto éste a las leyes estadísticas: "La erosión del determinismo no tuvo inmediatamente consecuencias para todo el mundo. Pocos eran los que tenían conciencia de este hecho. Algo diferente estaba invadiendo la esfera del saber y todos se dieron cuenta del fenómeno: el recuento e inventario de los seres humanos y de sus hábitos. La sociedad llegó a ser objeto de las estadísticas" (*ibid.*, p. 17). Las nuevas burocracias clasificaban y enumeraban las parcelas sociales e incluso se hizo necesario acuñar nuevas categorías para acomodar en la recién creada organización estadística a todo el conjunto de la sociedad de la burguesía. Véase I. Hacking, "Making up People", en T. Heller, *Reconstructing Individualism*, Stanford, Stanford University Press, 1986, y también de Hacking, "Biopower and the Avalanche of Printed Numbers", *Humanities in Society*, 5 (1982), pp. 279-295; S. R. Stretzer, "The Genesis of the Registrar-General's Social Classification of Occupations", *The British Journal of Sociology*, 35 (1986), pp. 522-545.

24. - I. Hacking, *La domesticación del azar*, *op. cit.*, p. 17.

25. - Al finalizar el siglo XIX, el azar había sido convenientemente conceptualizado por las leyes estadísticas impulsadas por los trabajos de Francis Galton, fundador de la escuela biométrica de investigación estadística, que elevó a categoría científica la ley de las probabilidades. Cf. F. Galton, *Natural Inheritance*, Londres, 1889. La pulsión amorosa entra también en el campo cuantificador de las nuevas ciencias estadísticas de la mano de Wilhem Wundt, uno de los padres de la psicología cuantitativa. Véase a este respecto, T. S. Kuhn, "The Function of Measurement in Modern Science" en *The Essential Tension*, Chicago, 1977.

26. - Iba a conducir el nacimiento de las leyes estadísticas a la elaboración de una nueva estructura de lo patológico en el seno de las ciencias sociales del XIX. Las personas comenzaron a ser consideradas normales, siempre y cuando éstas se adaptasen a la tendencia central dictada por el patrón estadístico. Este hecho guarda una estrecha relación con la creencia en el imaginario burgués de un nuevo arquetipo femenino que exhibía una total coincidencia con la fijación del concepto de lo patológico: "El melancólico de la escena romántica, que recibe una encarnación memorable en el Peregrino Harold, es sucedido por un personaje incierto moralmente, ni del todo malo ni del todo bueno, intelectualmente un extraño a la sociedad en medio de la cual vive, que no tiene, sin embargo, la energía para una abierta rebelión o es sucedido directamente ni siquiera por esa sombra de personalidad, sino por un tipo de individuo receptivo, que sólo ofrece una sucesión, a menudo inconexa, de estados de ánimo, como en los personajes de Virginia Wolf. Lo que Tolstoi representa como el estado de ánimo anormal de Anna Karenina al borde del suicidio se convierte en el estado de ánimo habitual de cualquiera. El neurótico está en escena" (Mario Praz, *El pacto con la serpiente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 448).

ro en el dominio de las leyes sociales y, más tarde, en el propio mecanismo social. Lo femenino habita, de este modo, el espacio aislado y marginal de la anormalidad; se apropia del terreno ajeno al hábito y al dispositivo rítmico de la repetición. La procesión desgranada indulgentemente, fantasmalmente se podría decir, el día de difuntos en *La Regenta* pone de relieve la alteridad de Ana que, asomada al balcón, ve pasar a los muertos de Vetusta, ajenos a su vez a los propios muertos, vivos éstos en el hábito:

Se asomó al balcón. Por la palabra pasaba todo el vecindario de la Encimada camino del cementerio, que estaba hacia el Oeste, más allá del Espolón sobre un cerro. Llevaban los vetustenses los trajes de cristiano; criadas, nodrizas, soldados y enjambres de chiquillos eran la mayoría de los transeúntes; hablaban a gritos, gesticulaban alegres; de fijo no pensaban en los muertos.²⁷

Entretiene el hábito el discurrir del tiempo, niega la posibilidad de cambio y ayuda a reafirmar en el imaginario la falsa quietud del comportamiento habitual. Los espacios públicos conforman el ambiente natural donde se desenvuelve el fenómeno del hábito, heredado de generación en generación. En Vetusta es el Casino²⁸ el que actúa de marco idóneo para un bostezo eterno transmitido a través de los años:

Tres generaciones habían bostezado en aquellas salas estrechas y oscuras, y esta solemnidad del aburrimiento heredado no debía trocarse por los azares de un porvenir dudoso en la parte nueva del pueblo, en la colonia.²⁹

El hábito alimentado en la repetición —el ejemplo del Casino vetustense es, en este sentido, ilustrativo— priva a quien lo experimenta de una aguda percepción de la realidad, al tiempo que nutre la satisfacción superficial:

Estos y otros lectores asiduos se pasan los periódicos de mano en mano, en silencio, devorando noticias que leen repetidas en ocho o diez papeles. Así se alimentan aquellos espíritus que antes de las once de la noche se van a dormir satisfechos, convencidos de que el cajero de tal parte se ha escapado con los fondos. Lo han leído en ocho o diez fuentes distintas.³⁰

La actividad emocional queda, de este modo, apresada, reducida, en suma, en el fenómeno del hábito. Don Robustiano elabora en *La Regenta* un discurso social que se ajusta a la formación del dispositivo de feminización en el XIX. En este programa de actividades rutinarias³¹, que conforman la estructura social de aprendizaje de lo femenino, todo es previsible e, incluso, la pul-

27. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 69. Cf. Cristina Martínez Carazo, "El acto de mirar en *La Regenta*", *Hispanic Journal*, 14 (1993), pp. 29-39.

28. - El Casino es una de los espacios de Vetusta que Clarín analiza minuciosamente y que debemos de añadir al del ámbito clausurado del matrimonio y, también, al de la Catedral. El hastío que Clarín describe como elemento catalizador de la vida de los vetustenses, se dibuja con mayor precisión en los espacios cerrados de la propia ciudad, y uno de ellos es, sin lugar a dudas, el Casino. Veamos lo que J. Oleza (ed., Leopoldo Alas Clarín, *La Regenta*, I, *op. cit.*, p. 318, n. 1) nos dice al respecto: "Se inicia aquí un espectacular análisis de escenario por el cual el Casino, junto con la Catedral y el Teatro, resultarán los espacios vetustenses más mimados por la narración, hasta el punto de convertirse en espacios prototípicos de la ciudad, a la que caracterizan... El Casino, representativo de la 'Vetusta intelectual' conoce a su vez la corrupción de la cultura en la vida vetustense y su degradación en ignorancia y snobismo provinciano".

29. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, p. 319.

30. - *Ibid.*, p. 331. Cf. Rosendo Gómez Palmeiro, "El detallismo en la novela de finales del siglo XIX", *Noesis*, I (1985), pp. 66-73.

31. - Así lo describe don Robustiano: "Hasta que no tienen quince o dieciséis años las hijas de mis primos no ven el mundo. A los diez o los once van al convento; allí sabe Dios lo que les pasa; ellas no lo pueden decir, porque las cartas que escriben las dictan las monjas y están siempre coitadas por el mismo patrón, según el cual, 'aquello es el paraíso'. A los quince años vuelven a casa; no traen voluntad; esta facultad del alma, o lo que sea, les queda en el convento como un trasto inútil. Para dar una satisfacción al mundo, a la opinión pública, desde los quince a los dieciocho o diecinueve, se representa la farsa piadosa de hacerles ver el siglo... por un agujero" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, p. 515).

sión religiosa —enfaticada aquí por Clarín— queda sometida al ejercicio rutinario:

En casa se rezan todas las horas canónicas, maitines, vísperas... después el rosario con su coronilla, un padrenuestro a cada santo de la Corte Celestial; ayuno, vigiliias; y nada de balcón, ni de tertulia, ni de amigos, que son peligrosos...³²

Análogamente, la idea del hábito se instala en el imaginario burgués como domesticación del azar, de todo aquello que se sitúa fuera de las producciones normales³³; es decir, se trata de encontrar la manera en que, al menos aparentemente, el azar o la irrupción de hechos inesperados e irregulares como la pulsión pasional, queden sujetos al control de las leyes sociales³⁴. No obstante, y a pesar de la estabilidad generada por un sistema fraguado en la repetición de la figura circular, pronto este recurso se muestra incapaz de satisfacer las tensiones provocadas a raíz de la revolución industrial³⁵; y así el personaje femenino surge como destinador de las consecuencias de un hastío vivido a expensas de la repetición del hábito como forma circular de movimiento.

Los escritores, a partir de la segunda mitad del siglo XIX fundamentalmente, rescatan al personaje femenino del papel de comparsa o de mero objeto receptor de la acción que representaba en la ficción de siglos anteriores, para convertirla en una figura central de su material literario³⁶. Este arquetipo, en proceso de formación todavía en el siglo XIX, adopta un modelo laberíntico fuera de los márgenes del contrato social burgués; no es, en absoluto, el producto de una sociedad entretenida en crear prototipos, resultado de un complejo juego de secreto de poderes e

32. - *Ibid.*, p. 516. Cf. sobre este tema, Jan van Luxemburg, "Religious Space, Rhetoric and Authenticity in *La Regenta* by Leopoldo Alas", en R. Bauer et al., eds., *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Literature Association*, München, Iudicium, 1990.

33. - Análogamente a la irrupción de la ciencia estadística, el análisis determinista de raíz cartesiana decae en favor de la inserción de la noción de normalidad dentro del campo de los grandes temas de la Revolución Industrial. Del mismo modo que las exigencias mercantiles hacían efectiva la instalación en la vida cotidiana de la norma, alrededor de 1840 la práctica de la medición sociológica llegó a consolidarse definitivamente. Cf. al respecto, I. Hacking, *La domesticación del azar*, op. cit., p. 23. Sobre el tema del determinismo, la doctrina de la necesidad y su reflejo en la sociedad burguesa, véase el trabajo de C. S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Oxford University Press, 1958, p. 28.

34. - Este hecho fue llevado al extremo de la parodia ya en fecha tan temprana como 1820. En este sentido, ese macrotexto estadístico de la necesidad pulsional y de su control institucional —fundamentalmente mediante el matrimonio— que es la *Fisología del matrimonio* de Balzac, dedica veinte páginas a este tema en su primera edición. La normalidad se constituía, pues, sólo como un medio que posibilitaba su transgresión, es decir, se arrumbaba la irregularidad solamente para confinarla en las estructuras burguesas del encierro. Cf. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, op. cit., p. 64, quien al respecto de las posibilidades reales de confiscación de los placeres que establecieron las instancias de control burgués nos dice que: "Nunca tantos centros de poder; tantos contactos y lazos circulares; jamás tantos focos se encienden, para diseminarse más lejos, la intensidad de los goces y la obstinación de los poderes".

35. - La aceleración temporal inherente a la recién inaugurada era del progreso, contribuyó a la construcción de una estructura burguesa de realización personal, traída hasta nuestros días, y que en la práctica carecía de posibilidades reales de éxito. El hombre era percibido como eternamente cambiante, fugitivo y preso de una maquinaria cronométrica y autárquica, conducente, finalmente, a una recuperación del término acidia en toda su expresión: "Caught within the formidable pressures of time and the social world, the self is reduced to the stature of what it can produce: accomplish, and achieve" (Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, University of California Press, 1960, p. 114).

36. - De este modo, el personaje romántico femenino que acompaña al héroe, pero del que no se efectúa un análisis prolijo más allá de los rasgos esquemáticos que lo conforman, deja paso a la formación del dispositivo de feminización que ocupará la mayor parte de los textos del siglo XIX, y que Julia Varela (*Nacimiento de la mujer burguesa*, Madrid, La Piqueta, 1997, p. 10) define de esta manera, ligado efectivamente, también al dispositivo de sexualidad desarrollado por Michel Foucault: "El dispositivo de feminización confirió a la supuesta naturaleza femenina, a través de determinadas técnicas y tecnologías de gobierno, ligadas al ejercicio de poderes concretos y a la constitución de regímenes de verdad, cualidades específicas, y se articuló sobre el dispositivo de sexualidad".

influencias de tipo económico y político³⁷.

En el proceso de creación de un nuevo espacio en la novela para el personaje femenino contribuye, de manera esencial, el hecho de que se hace de él el centro y el paciente a su vez de un tedio³⁸ sentido como única manera de salvar, a través del impulso de rebelión inherente al fenómeno del *ennui*, la conciencia individual del feroz paso del tiempo³⁹; de rescatarla, en suma, del mecanismo reductor del tiempo circular y, del mismo modo, de los hechos vividos sólo como referencia de los hechos que se vivirán⁴⁰. Y este hecho conduce, efectivamente, al movimiento pendular, que ocupado tan sólo de llenar las horas vacías, monstruosas con pasatiempos carentes de estímulo, se convierten en lo propio del dispositivo femenino:

La Regenta no tomaba con gran calor aquellas diversiones, pero las prefería a su estéril soledad, en que buscando ideas piadosas encontraba tristezas, un hastío hondo y el rencoroso espíritu de protesta de la carne pisoteada, que bramaba en cuanto podía. "Era mejor vivir como todos, dejarse ir, ocupar el ánimo con los pasatiempos vulgares, sosos, pero que, al fin, llenan las horas..."⁴¹

El eterno retorno, que más tarde sistematizará en su discurso filosófico Nietzsche⁴², toma en este contexto relevancia particular; todo lo que pasa no es sino un indicio de lo que se ha ido y no hace

37. - El discurso económico y político fija la norma de una sociedad como la burguesa marcada por una sucesión de luchas, de conflictos internos entre las relaciones de fuerza económica de carácter masculino y el papel inactivo de lo femenino. La protagonista femenina de la novela de la segunda mitad del XIX rompe el juego secreto de poderes que rigen el sistema socioeconómico y político de la burguesía, y se convierte en un elemento de riesgo permanente que amenaza con la desestabilización del entramado social. Cf. sobre este tema, Louise A. Tilly y Joan W. Scott, *Women, Work and Family*, Nueva York, Methuen, 1987; Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott, eds., *Learning About Women: Gender, Politics, and Power*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1987; Jane Lewis, *Women in England, 1870-1950: Sexual Divisions and Social Change*, Sussex, Wheatsheaf Books, 1984.

38. - La aceptación de una banalidad apocalíptica llenó los discursos de los escritores decimonónicos tanto de raíz romántica como realista o naturalista; y además, éste inauguró la era de la ociosidad soportable sólo como vía o medio hacia una mayor aspiración que la cotidiana. Cf. sobre este tema, James Sloan Allen, "Modernity and the Evil of Banality", *CentR*, 23 (1979), pp. 20-39.

39. - Y ello debido a la consideración que las religiones orientales mantienen acerca del círculo. Éstas dignifican la figura circular y la categorizan como símbolo de la ubicuidad y del sentimiento íntimo de totalidad. No es, pues, casualidad que la ontología bergsoniana y la psicología de Jung utilicen constantemente la figura del círculo donde se instalan las regiones no exploradas del yo, sea así el espacio circular del jardín, o el del vientre simbólicamente acentuado en los voluptuosos secretos de la intimidad frente a la cuadratura de la ciudad socializada. Cf. sobre este tema, G. Durand, *op. cit.*, p. 236.

40. - Ésta es la situación en la que se encuentra la Regenta: en medio de ninguna parte; esto es, en el ámbito de lo monótono, que la sume en un estado de apatía general espoleada, sin duda, por el alejamiento de Mesa y, por consiguiente, de la pulsión sexual enfrentada al tedio, que Ana Ozores se impone: "Así vivía Ana, menos aburrida si no contenta, sin grandes remordimientos, aunque no satisfecha de sí misma. Ni permitía a don Álvaro acercarse, alentar esperanzas que ella sustentase, ni le rechazaba con el categórico desdén que la virtud, lo que se llama la virtud, exigía. Estas medias tintas de la moralidad le parecían entonces a ella las más conformes a la naturaleza humana" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 202).

41. - *Ibid.*, p. 203. Cf. Frank Durand, "Structure and the Drama of Role Palying in *La Regenta*", en N. Valis, ed., *Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*, Ann Arbor, University of Michigan, 1990.

42. - El eterno retorno lo sintetiza de la siguiente manera Nietzsche en *La voluntad de poderío* (Madrid, Edaf, 1981, p. 554): "Y como entre todas las combinaciones y su próximo retorno deberían desarrollarse todas las combinaciones posibles, en general —y cada una de estas combinaciones condiciona toda la sucesión de combinaciones de la misma serie— quedaría demostrado que el mundo es un círculo que ya se ha repetido una infinidad de veces y que seguirá repitiendo 'in infinitum' su juego".

sino volver pero transformado ya, libre de la constante que imprime en él el parámetro de medición circular. Todo vuelve, pero vuelve y es retomado convertido en otro, ajeno a la propia conciencia⁴³. Así, alterado y alejado de su forma primitiva, se muestra también el objeto –conformador de la estructura espacio-temporal del tedio– a la percepción del sujeto femenino⁴⁴. La alteridad provocada por el hastío perenne, dota a los objetos percibidos de una aura fantasmagórica; los hace abandonar su condición material⁴⁵, los transforma en espacios circulares y los convierte en partícipes de un extrañamiento extremo. Ana Ozores pierde conciencia de su espacio corporal merced a la debilidad –o a la pérdida del sentido de la realidad circundante, provocada en gran medida por el tedio– que opera en la desvertebración, fruto de una pasividad sostenida, de la propia estructura que conforma el dispositivo femenino:

La debilidad la tenía aún más que rendida, exaltada y vidriosa. Todo lo veía de un color amarillento pálido; entre los objetos y ella flotaban infinitos puntos y circulillos de aire, como burbujas a veces, como polvo y como telarañas sutiles otras: si dejaba los brazos tendidos sobre el embozo de su lecho y miraba las manos flacas, surcadas por haces de azul sobre fondo blanco mate, creía de repente que aquellos dedos no eran suyos, que el moverlos no dependía de su voluntad, y el decidirse a ocultar las manos, le costaba gran esfuerzo.⁴⁶

Se trata de un proceso de saturación de signos, múltiples todos ellos. El personaje, como se ve, queda configurado en un espacio creado a base de confrontaciones sémicas⁴⁷ de un signo con otro,

43. - Así sucede con el recuerdo del baile de La Vaubyessard que asalta, en medio del *ennui* en el que vive, a Emma Bovary. Se trata de un recuerdo que vuelve transformado esta vez en un indicio que muestra el contraste entre lo deseado y la realidad, o también, entre el movimiento de lo pulsional y lo estático del tedio: "La journée fut longue, le lendemain! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espallier, devant le curé de plâtre, considérant toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait lointain! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui? Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes" (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., pp. 57-58).

44. - Y es que con el prestigio ganado por el análisis psicológico de la realidad propio de la época moderna, el yo sufre un minucioso proceso de escrutinio, de disección de la subjetividad del fenómeno de la percepción. En este sentido, y en relación con el sujeto moderno de percepción, y especialmente, con el sujeto femenino, Lacan (*Écrits*, Nueva York, Norton, 1977) sigue la interpretación de Heidegger acerca del sujeto y, por tanto, del ensimismamiento de la percepción individual enajenada del mundo de los objetos: "Subject is subject for itself. The essence of consciousness is self-consciousness. Everything that is, is therefore either the object of the subject or the subject of the subject" (Martin Heidegger, *Being and Time*, Nueva York, Harper and Row, 1962, p. 100).

45. - Y no sólo a los objetos, sino que también lo masculino que emblematiza aquí la pulsión sexual es percibido en un estadio distinto al de la realidad; el dispositivo femenino organiza la visión de la figura masculina en una suerte de representación fantasmática, irreal, alimentada por el tedio, y que deja en ella un poso de culpabilidad, de violación del círculo social donde se instala. Así nos lo describe Clarín: "Al sentir cerca de sí a don Álvaro, segura de que no había peligro, respiraba con delicia, dejaba el espíritu en una somnolencia moral que la tenía bajo los efectos del opio. Comparaba ella la situación a la ventura de flotar sobre mansa corriente perezosa, sombría, a la hora de la siesta, el agua va al abismo, el cuerpo flota... pero hay la seguridad de salir de la corriente cuando el peligro se acerque; basta con un esfuerzo, dos golpes de brazos y se está fuera, en la orilla... Y sabía Ana en sus adentros que aquello no estaba bien" (*La Regenta*, II, op. cit., p. 197).

46. - *Ibid.*, p. 184. Cf. Ignacio López, "Clarín y la imaginación literaria romántica", *Revista Hispánica Moderna*, 48 (1995), pp. 274-285.

47. - Confrontaciones y sobrecargas de signos entre las que hallamos el signo temporal, puesto que el tiempo no sólo se revela como una categoría sintáctica del relato, sino también como un signo capaz de crear una compleja red de relaciones semánticas. Así lo demuestra Bobes Naves (*Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, p. 150): "Por el contrario, admitimos que el tiempo es capaz de crear sentido y de crear consiguientemente sin-sentido, absurdo, puesto que tiene una capacidad semántica y sus unidades son signos que pueden entrar en oposiciones y en correlaciones, es decir, que pueden formar un sistema sémico, o código temporal". Véase también sobre este tema, R. Jakobson, *Lingüística. Poética. Tiempo*, Barcelona, Grijalbo, 1981.

y es en ese complejo juego de estrategias circulares donde nace el personaje femenino moderno⁴⁸; un personaje sustancia misma de una forma múltiple encerrado en un mapa de formas circulares: asideros públicos de una sociedad en proceso de desintegración⁴⁹.

La propia estructura temporal circular del *ennui* sufrido por el dispositivo femenino, denota la ubicuidad y complacencia del fenómeno temporal. El regusto por la reiterada repetición de hechos, funciones y sentimientos que operan en un tejido de relaciones yuxtapuestas, en que el personaje femenino es centro y emisor constante son, pues, denostados intentos de fuga de una muerte en vida, que es la constante repetición circular⁵⁰. Así en el discurso de *La Regenta* la circularidad⁵¹ se exhibe con gran fuerza en la estructura de la acción. Ésta comienza una tarde de octubre y concluye otra tarde de octubre con el mismo viento sur, cálido y perezoso muestra de una naturaleza paralizada, engendrada en un ciclo interminable: "Llegó Octubre, una tarde en que soplabla el viento Sur, perezoso y cálido"⁵². A este respecto apunta Oleza que:

La primera escena de la novela ocurre en octubre, una tarde de viento sur y caliente, en la catedral, y la protagonista Celedonio, el acólito afeminado; la última escena de la novela ocurre años después, y también en la catedral; y también con el protagonismo de Celedonio. Todo ha pasado y nada ha cambiado. Vetusta, impertérrita, ha dejado que se consumase en su interior la tragedia.⁵³

El mundo de lo femenino se convierte, efectivamente, en metáfora audaz de la situación anímica europea tras el exuberante optimismo⁵⁴ destilado de una revolución industrial todavía en des-

48. - En este sentido resulta significativa la opinión de Sieburth (*Reading La Regenta. Duplicitous Discourse and the Entropy of Structure*, Philadelphia, Johns Benjamin Publishing Company, 1990, p. 106) al respecto de la identidad cambiante de Ana Ozores, considerada en el texto como un signo de referencia múltiple en constante evolución: "If we look once again at the characteristics of Ana which the narrator emphasizes to limit her narrative authority, we find in them figural representations of tendencies of the text as a whole. Ana is changeable, operates on him, oscillates between one lifestyle or textual model and another. Her writing is often fragmentary, incomplete, by contrast with the narrator's sustained effort. Ana's changes, her inability to complet a project, reflect the text's fragmentary tendencies, its allegiance to different texts at different times".

49. - En su magnífico estudio sobre *La Regenta*, Noël M. Valis (*The Decadent Vision in Leopoldo Alas*, Baton Rouge, Louisiana University Press, 1981, p. 42) acota la idea de la decadencia en Leopoldo Alas que bien podría aplicarse también a Flaubert, como el producto de una sociedad fragmentada, en proceso de disolución. Para una precisión del concepto de decadencia y progreso, véase Vladimir Jankélévitch, "La Décadence", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 55 (1950), p. 339. Veamos lo que Calinescu (*op. cit.*, p. 153) nos dice al respecto de la decadencia no como una estructura de lo social, sino como una tendencia del movimiento hacia el inmovilismo: "La decadencia no está *in statu* sino *in motu*. La decadencia no es, por tanto, una estructura, sino una dirección o tendencia".

50. - Se hace patente en la repetición implícita, en el movimiento circular un agudo sentido de pasividad, de realidad anticipada. Como apunta Gorges Matoré (*L'espace humain*, París, Nizet, 1967, p. 71) existen dos tipos de figuras circulares: la abierta, fecunda e ilimitada y la cerrada, que es la que aquí nos ocupa: "Le cercle peut être soit fermé, c'est-à-dire rebelle par orgueil ou par méfiance à des échanges ou à des liaisons organiques avec le monde".

51. - "La acción, pues, es todo lo contrario de una acción lineal. Aunque desde el principio Clarín va preparando con premoniciones, indicios y anticipaciones el desenlace final, éste llega a través de una infinita serie de quiebras, giros, ondulaciones, vueltas atrás, repentinas aceleraciones, y en esta trayectoria pasa, uno por uno, envolviendo a todos lo personajes y desencadenando una reacción en cadena por la que el eje central de la acción se fusiona en los muy diferentes conflictos" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, ed. de J. Oleza, pp. 72-73).

52. - *Ibid.*, II, pp. 594-595. Cf. Robert Archer, "La Regenta and the Problematics of Reading", *The Modern Language Review*, 87 (1992), pp. 352-357.

53. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, p. 74.

54. - Que más adelante dará lugar al movimiento contrario. Steiner ("El gran *ennui*", *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 18) define el mito de la caída aplicable en este caso al incipiente pesimismo tras los primeros momentos eufóricos de la revolución industrial: "El mito de la Caída es más vigoroso que cualquier religión particular. Difícilmente hay una civilización (y acaso difícilmente haya una conciencia individual) que no tenga en su interior una respuesta a las insinuaciones de una sensación de catástrofe". Y más adelante concreta Steiner: "Nuestra experiencia del presente, los juicios tan frecuentemente negativos que hacemos sobre nuestro lugar en la historia contrastan contra el fondo de lo que deseo llamar el 'mito del siglo XIX' o el 'imaginado jardín de la cultura liberal'" (*ibid.*, p. 19).

arrollo⁵⁵. La estructura circular atrapa a la mujer en una suerte de figura redonda que implica un cierre sin posibilidad de crecimiento lineal; no hay progresión⁵⁶. Ésta no es más que una sucesión ilimitada de acontecimientos, que si de uno lado se revelan como hechos distintos engarzados en una secuencia temporal, de otro surgen como indicios de una repetición sin fin⁵⁷ y, por tanto, se perciben no como sucesos distintos, sino como un solo fenómeno engastado hasta llegar a transformarse en una permanente sensación de quietud. Los días se desgranaban así para Emma Bovary —especialmente si se los compara con la intensidad vivida en el castillo de La Vaubyessard— iguales⁵⁸, como las estaciones:

Le printemps reparut. Elle eut des étouffements aux premières chaleurs, quand les poirées fleurirent.

Dès commencement de juillet, elle compta sur ses doigts combien de semaines lui restaient pour arriver au mois d'octobre, pensant que le marquis d'Andervilliers, peut-être, donnerait encore un bal à la Vaubyessard. Mais tout septembre s'écoula sans lettres ni visites.

Après l'ennui de cette déception, son cœur de nouveau resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença.

Elles allaient donc maintenant se suivre ainsi à la file, toujours pareilles, innombrables, et n'apportant rien.⁵⁹

55. - Y ello tras la fuerte sacudida que experimentó el concepto de feminidad debido a la creciente incorporación de la mujer al mundo laboral en el siglo XIX. La Revolución Industrial propició, en sus comienzos, un clima de optimismo y de fe en el progreso que pronto se vio arrumbado por un sentimiento de desorden social al instalarse la mujer en el ámbito o la esfera de lo público: "Sin embargo, algunos de los trabajos que las mujeres realizaban eran considerados completamente inadecuados para ellas, sobre todos si se desarrollaban en ambientes mixtos; y en los que las mujeres trabajaran bajo tierra era quizás la negación más absoluta del concepto de la feminidad" (P. Ariès y G. Duby, eds., *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1993, p. 87).

56. - Es justamente tras los años posteriores a Waterloo donde debemos buscar las raíces del *ennui* que, según Steiner, ya en fecha tan temprana como 1819 Schopenhauer define como la enfermedad corrosiva de la nueva edad. Es en este período cuando pierde fuerza la idea de un mecanismo lineal de progresión, todo se ralentiza: "Para muchos que experimentaron personalmente el cambio, aquel aflojamiento de la tensión y aquel correr el telón sobre la mañana que apuntaba fueron profundamente decepcionantes" (G. Steiner, "El gran *ennui*", *op. cit.*, p. 33).

57. - Señala María del Carmen Bobes Naves (*Teoría general de la novela*, *op. cit.*, p. 176) la noria como modelo o figura explicativa de la composición temporal de *La Regenta*. Este círculo en movimiento atiende a la percepción repetitiva de los hechos que también como a Ana Ozores, le es propia a Emma Bovary o a Dorothea Brooke: "Todo parece repetirse para cerrar el círculo; el tiempo atmosférico se repite cíclicamente, los espacios se mantienen, los personajes hacen las mismas cosas". Véase sobre este aspecto el estudio de E. M. Forster, "Pattern and Rhythm", en *Aspects of the Novel*, Londres, Harmondsworth, 1970.

58. - Y, precisamente para evitar esta monotonía sistemática que a Emma se le antoja intolerable, comienza ésta a alterar de forma casi absurda su rutina diaria; ya que nada extraordinario le sucedía, se afanaba continuamente en oscilar de un modo de comportarse al contrario, a fin de inocular en la realidad cotidiana al menos algún elemento transgresor del tedio: "Emma devenait difficile, capricieuse. Elle se commandait des plats pour elle, n'y touchait point, un jour ne buvait que du lait pur, et, le lendemain, des tasses de thé à la douzaine. Souvent elle s'obstinait à ne pas sortir, puis elle suffoquait, ouvrait les fenêtres, s'habillait en robe légère" (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 68).

59. - *Ibid.*, p. 64. Sobre este tema cf. Dorothy Kelly, "Teaching *Madame Bovary* through the Lens of Poststructuralism", en L. M. Porter y E. F. Gray, eds., *op. cit.*, pp. 90-97.

Inicio y final se comprenden unidos en este proceso conformador de lo femenino, alimentado en un espacio repetido infinitamente. Cambian las estaciones⁶⁰, con ellas los días y todo sigue igual; las mismas estaciones, los mismos días resultan aprehendidos por la conciencia incapaz de distinguir entre los acontecimientos dentro de una sucesión, y el acontecimiento sintético⁶¹ y agigantado fruto de la percepción de dicha sucesión⁶². La vida de la ciudad, de Vetusta, de Tostes o Yonville, es la misma siempre; los hechos se alejan pergeñados de un sentido de univocidad, y transformados en emblemas, que no existen en una presencia concreta, configuran la vida levítica que a través de ellas fluye:

Este pueblo es el mismo que asiste silencioso, grave, estirado a los paseos de solemnidad, y compungido, cabizbajo, lleno de unción, a los sermones, a las novenas, a los oficios de Semana Santa y hasta a la miseria.⁶³

En esta concepción de lo femenino inaugura el siglo XIX una nueva tendencia: crea un mito de mujer subordinada a los excesos de un *ennui*, de un tedio en el límite de lo soportable y que, no obstante, se revela como un sentimiento necesario⁶⁴, como un malestar indefinible⁶⁵ o una vacuidad indispensable generadora de un proceso de socavación de las estructuras mentales y sociopolíticas del orden burgués.

60. - El espacio físico mediante los fenómenos meteorológicos contribuye, en gran medida, a englobar en él al otro gran espacio narrado, el de los acontecimientos psicológicos. Ambos se comunican y, a través de ellos, opera un sistema de repetición, de reiteración por el cambio, como es manifiesto en el texto clariniano: "El espacio y el tiempo, como ya hemos indicado antes, no se agotan en su concreción geográfica o cronológica, sino que son desbordados una y otra vez por el espacio interior y el tiempo psicológico" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, ed. de Juan Oleza, *op. cit.*, p. 64). El cambio, pues, introduce una constante en medio del proceso de reiteración que acentúa la percepción del espacio físico y mental encuadrado en un tiempo casi redundante: "Although Time succeeds in escaping all traditional means of grasping external reality, it manifests itself indirectly through a constant process of alteration" (Susan Silverman, *Time and the Problems of Self-Definition and Uncertainty: Proust, Beckett, and Stravinsky*, Stanford, Humanities Honors Program Stanford University Press, 1989, p. 18).

61. - Así los define Vargas Llosa (*La orgía perpetua*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 186): "Intercalados con los hechos singulares el narrador relata otros, que se diferencian esencialmente de aquéllos por su carácter repetitivo y una naturaleza que podríamos llamar abstracta. Se trata de escenas que no exhiben una acción específica sino una actividad serial, reincente, un hábito, una costumbre".

62. - Vargas Llosa lo analiza acertadamente de este modo en su estudio sobre *Madame Bovary* (*ibid.*, p. 187), quien acuña el nombre de 'escenas-resumen' para designar lo percibido como abstracción de los hechos particulares: "El narrador, en vez de describirlas una por una, las ha resumido en una escena arquetípica, que no es ninguna de las ocurridas pero que las condensa y simboliza a todas. Para componer esa escena-resumen ha hecho abstracción de lo particular y ha referido lo general, los rasgos comunes y permanentes de esa suma. Entre lo vívido por los personajes y lo narrado por el narrador ya no hay coincidencia absoluta sino relativa: el texto refleja ahora los hechos de manera incierta, no es su retrato fiel; sino una pintura que se inspira en ellos para crear sus propias imágenes". Cf. Stephen Heath, *Madame Bovary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

63. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, p. 438. Cf. Luis Felipe Díaz, *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*, Nueva York, Peter Lang, 1992.

64. - En una atrevida argumentación, Steiner afirma que toda civilización desarrolla impulsos que la llevan a la autodestrucción en un complejo equilibrio entre el movimiento de estancamiento y la irrupción violenta de un movimiento desestabilizador: "¿Es razonable suponer que toda civilización elevada desarrolla acentos impulsivos e impulsos que la llevan a la autodestrucción? ¿Tiende un complejo tan delicadamente equilibrado, simultáneamente dinámico y limitado, tiende necesariamente a un estado de inestabilidad y, por último, de conflagración?" ("El gran *ennui*", *op. cit.*, pp. 40-41).

65. - Carmen Martín Gaité (*Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 45) delimita este malestar de difícil definición como el elemento vertebrador de la novela del siglo XIX, y de la tensión sufrida entre las representaciones de la feminidad en ella construidas y la mujer real: "Y que, deseosas de identificarse con aquellas heroínas pálidas, enamoradas y audaces en la ficción, aborrecían las cuatro paredes de su casa, se sentían incomprendidas, colmadas de vagos anhelos sin cauce, y empezaban a ser víctimas inconscientes de lo que años más tarde Betty Friedan diagnosticó como el 'indefinible malestar'".

El movimiento circular implícito en la representación temporal del *ennui* experimentado por el dispositivo femenino decimonónico conlleva, sin lugar a dudas, una presencia más que constante de una falla de la voluntad⁶⁶. Si consideramos en este sentido la voluntad como el impulso vital conducente a una expresión de cambio regeneradora, podemos concluir que la construcción del *ennui* lleva consigo una negación de la voluntad; esto es, una pereza vital⁶⁷ resultado de un contagio progresivo del estatismo convergente en el aparato social de la época. Ana Ozores pierde el impulso vital a lo largo del decurso de *La Regenta* y mientras tanto la conjuración de un mundo prosaico fortifica, en cambio, su voluntad en un espacio cerrado y casi inexpugnable:

No osaba ya oponer resistencia a lo que creía conjuración de todos los necios del mundo, pero a solas se desquitaba. El enemigo era más fuerte, pero a ella le quedaba aquel recinto inexpugnable.⁶⁸

En *La Regenta*, alienta, pues, soterrado un complejo entramado de acciones repetidas llevadas a cabo por los vetustenses, de costumbres que en las novelas toman la forma de actividades religiosas. Éstas son, ciertamente, parte de una gran máquina reductora de un bostezo antropófago que engulle la percepción individual:

El coro había terminado: los venerables canónigos dejaban cumplido por aquel día su deber de alabar al Señor, entre bostezo y bostezo. Uno tras otro iban entrando en la sacristía con el aire aburrido de todo funcionario que desempeña cargos oficiales mecánicamente, siempre del mismo modo, sin creer en la utilidad del esfuerzo con que gana el pan de cada día.⁶⁹

En la concepción misma del hábito se halla impresa la necesidad de repetición. Un hábito no se manifiesta como tal si no viene acompañado de sucesión⁷⁰. Por tanto, sucesión y hábito se necesitan mutuamente; una encuentra significado en el otro, y de esta comunión nace el concepto mecánico de repetición. Sin embargo, no sólo la repetición caracteriza el hábito, sino también

66. - En "Au lecteur", Baudelaire (*Las flores del mal*, op. cit., p. 78) categoriza el *ennui*, el tedio decimonónico, como voluntad llorosa anhelante de cadalsos, de novedad: "C'est l'Ennui! - l'oeil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka". La generación de Chateaubriand, posterior a la de Baudelaire, vivió el *ennui* como una vaga inquietud no exenta de cierta esperanza. Sin embargo, para Baudelaire, y también para los escritores de su época, éste es el indicio visible de la enfermedad de la voluntad activa, de la falla de la voluntad; en suma, de una neurosis moderna y corrosiva.

67. - Gonzalo Sobejano (*Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, p. 121) recurre a la tipología de Lukács, nos referimos a la división que éste denomina la novela del romanticismo de la desilusión, para describir la tensión generada en *La Regenta* entre actividad e inactividad convenida por una protagonista esencialmente contemplativa ante la rutina exterior: "Al protagonista, esencialmente contemplativo, el mundo exterior se le aparece convertido en costumbre, compuesto de regularidades y convenciones sin relación con el alma. Ésta, a la defensiva, se refugia en sí, considerando degradante y destinado al fracaso cualquier esfuerzo por realizarse fuera, y, no obstante, sin poder renunciar a lo que ha perdido, pues la vida le obliga a luchas y derrotas previstas". Véase también para *La Regenta*, Gemma Roberts, "Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*", *Archivum*, XVIII (1968), pp. 189-202.

68. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, op. cit., p. 258.

69. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, op. cit., p. 183.

70. - Sucesión y hábito se manifiestan indisociables en un sistema temporal que, como señala Bobes Naves (*Teoría general de la novela*, op. cit., pp. 182-183) en relación a *La Regenta*, conduce a una visión cíclica de la vida reafirmada por la recurrencia de los acontecimientos sociales o festividades religiosas: "Clarín utiliza como símbolo del paso del tiempo los que tienen más eficacia en la sociedad vetustense: los días no transcurren como unidades de valor en sí mismas, sino como espacios que llevan a San Mateo (vuelta del verano), a San Martín, a la Purísima, a Navidad, a Carnaval, a Semana Santa, a San Pedro, al Carmen, y vuelta a empezar con San Mateo. El tiempo cronológico se presenta cíclicamente y es símbolo de la vida sin horizontes, eternamente igual, de una sociedad inmovilizada y formalizada".

la pérdida del significado primario⁷¹ que conduce a la ausencia de comunicación, a una suerte de hipnosis que resultará catalizadora. Y gracias a ella, el tedio pasa de negación necesaria a afirmación y superabundancia; es decir, el aburrimiento desarrolla un proceso mediante el que se convierte en pasión desmedida.

El hábito, sobre todo, prolonga la duración de la negación del significado y a su vez asimila el pasado al presente. El inicio y el final de cada hecho se revelan, así, indistinguibles. Ana Ozores rescata, de este modo, el pasado fundiéndolo con el presente en no pocas ocasiones en que un objeto la traslada en un viaje de ida y vuelta⁷². El predominio de las sensaciones táctiles⁷³, como desencadenante de un proceso de inmersión en el pasado, abunda en toda la primera parte de la novela, reincidiendo en la comunión entre sensación y ambiente exterior:

Abrío el lecho. Sin mover los pies, dejéme caer de bruces sobre aquella blancura suave con los brazos tendidos. Apoyaba la mejilla en la sábana y tenía los ojos muy abiertos. La delicitaba aquel placer del tacto que corría desde la cintura a las sienas.

¡Confesión general! —estaba pensando—. Eso es la historia de toda la vida.⁷⁴

Pero no sólo es una penetración del pasado en el presente, sino también un alargamiento del presente en el futuro. Las tres dimensiones temporales: pasado, presente y futuro, se identifican y entremezclan en la textura del hábito. En él se reconcilian las tres polaridades temporales en una estructura existente ya en el pasado que se alarga al presente y que, irremediamente, se alargará en el futuro esperando la disolución en una naturaleza inerte y estéril⁷⁵:

71. - Beckett en su precisa definición del hábito afirma que: "It paralyzes our attention, drugs those handmaidens of perception" (*Proust, op. cit.*, p. 9). Proust, por su parte, acentúa en *Remembrance of Things Past (op. cit.*, p. 867) el efecto pendular e hipnótico que el hábito ejerce en la conciencia individual: "There had descended Habit, which cuts off from things which we have witnessed a number of times the root of profound impression and of thought which gives them their real meaning".

72. - Así sucede con las sábanas que Ana acaricia y que la hacen transportarse hacia su infancia, es decir, que sirven de elemento espoleador del recuerdo, de la búsqueda en la memoria de hechos del pasado. En este caso el tacto reconfortante de las sábanas le recuerda por contraste la 'sequedad' afectiva de su niñez —especialmente significativo resulta, por tanto, la relación que se establece entre la ausencia de pulsión sexual y el placer táctil—: "Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla la había conservado desde la niñez. Una mujer seca, delgada, fría, ceremoniosa, la obligaba a acostarse todas las noches antes de tener sueño. Apagaba la luz y se iba. Anita lloraba sobre la almohada, después saltaba del lecho, pero no se atrevía a andar en la oscuridad y pegada a la cama seguía llorando, tendida así, de bruces, como ahora, acariciando con el rostro la sábana que mojaba con lágrimas también" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, pág. 219). Cf. sobre este tema H. Gold, "Literature in a Paralytic Mode: Digression as Transgression in *La Regenta*", *Revista Hispánica Moderna*, 48 (1995), pp. 54-68.

73. - Veamos lo que Juan Oleza (ed. de Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, pp. 217, n. 6): "Una sensación física, el tacto de la sábana, provoca la nostalgia de su madre y los hijos y sumerge a Ana en el 'tiempo perdido' de su niñez. Este procedimiento de inmersión en el pasado, en busca de la prehistoria del personaje, pero abandonando la iniciativa a la propia conciencia del personaje y no a la palabra analítica del narrador, caracteriza toda la primera parte de la novela (...) Clarín realiza aquí lo que he llamado 'perspectiva del recuerdo', analizando *L'assommoir* de Zola y los *Episodios Nacionales* de Galdós, y que consiste en la superposición temporal y significadora de presente y pasado". Cf., Leopoldo Alas, *La Unión*, 10- IX- 1897.

74. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, pp. 217-218.

75. - Esta resignación fatal de la naturaleza, preludia el inicio de la estación de las lluvias en Vetusta, esto es, el comienzo de un tiempo circular —confirmado también por la presencia de la niebla— que resulta ajeno al movimiento impreso en la pulsión sexual, y que es, efectivamente, el tiempo y el espacio cerrado e inerte —e, incluso, podríamos decir mórbido— de la naturaleza opresiva del *emul*: "Las nubes pardas, opacas, anchas como estepas, venían del Oeste, tropezaban con las crestas de Corfín, se desgarraban y deshechas en agua caían sobre Vetusta, unas en diagonales vertiginosas, como latigazos furibundos, como castigo bíblico; otras cachazudas, tranquilas, en delgados hilos verticales. Pasaban y venían otras, y después otras que parecían las de antes, que habían dado la vuelta al mundo para desgarrarse en Corfín otra vez. La tierra fungosa se descarnaba con los huesos de Job; sobre la sierra se dejaba anastar por el viento perezoso, la niebla lenta y desmayada, semejante a un penacho de pluma gris; y toda la campiña entumecida, desnuda, se extendía a lo lejos, inmóvil como el cadáver de un naufrago que chorrea el agua de las olas que le arrojaron a la orilla" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 146).

La tristeza resignada, fatal de la piedra que la gota eterna horada, era la expresión muda del valle y del monte; la naturaleza muerta parecía esperar que el agua disolviera su cuerpo inerte, inútil.⁷⁶

El tiempo que delimita la experiencia del dispositivo femenino en los textos de la segunda mitad del XIX⁷⁷, es, por consiguiente, un tiempo medido y, paradójicamente sin medida, es decir, que éste se extiende y se comprime mediante las modernas técnicas de la psicología que en esos momentos comenzaban a ensayarse⁷⁸. Cobran en este sentido una importancia creciente los relojes en el discurso de la novela. Surgen, poderosos, emergentes estas figuras de medida del tiempo burgués; un tiempo que, como nunca antes en el devenir cultural, aparece como juez y, al tiempo, como valor de consumo:

El reloj de la catedral dio la hora con golpes lentos; primero cuatro agudos, después otros graves, roncós, vibrantes.⁷⁹

Un gran reloj de pizarra preside, simbólicamente, el jardín de Emma en Tostes⁸⁰; un jardín alargado y flanqueado por un seto de espino que parece marcar el límite entre la vida anodina de Emma y el espacio abierto del campo:

Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de bauge couverts d'abricots en espalier, jusqu'à une haie d'épines qui le séparait des champs. Il y avait au milieu un cadran solaire en ardoise, sur un piédestal de maçonnerie.⁸¹

76. - *Ibid.*, p. 146.

77. - Especialmente la idea del tiempo como decurso interminable, a lo que contribuyó, sobre todo, la experiencia del ocio que la mujer del XIX hace suyo y que revierte en una situación de pasividad general de lo femenino: "Muchas lo solucionaron sublimando su papel, revistiendo de ideal y de misión las funciones a las que habían sido destinadas. A esta sublimación contribuyó, sin duda, la aparición de un feminismo paternalista que se reveló como la única alternativa a la tradicional misoginia. En estas nuevas teorías la mujer aparece como una criatura llena de encanto, bondad y delicadeza, es tierna, débil, compasiva, tímida y coqueta Galatea" (E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, *op. cit.*, p. 69). Cf. sobre este tema Pierre Darmon, *Mythologie de la femme dans l'Ancienne France*, París, Ed. du Seuil, 1983.

78. - La psicología comenzó en esta época ya a ocuparse de los fenómenos de carácter temporal –principalmente de las técnicas de regresión– que afectaban, sobre todo, al dispositivo femenino. Concretamente Maudsley, citado por Clarín en *La Regenta*, redujo la psicología a una parte de la fisiología, evidenciando, de este modo, la conexión existente entre lo físico y los estados psíquicos. Véanse algunas de sus obras traducidas al español hacia 1880, *Fisiología del espíritu; El crimen y la locura; Patología de la inteligencia; Responsabilidad del hombre en las enfermedades mentales*.

79. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, I, *op. cit.*, p. 620. Esta percepción del tiempo medido, del tiempo marcado por el reloj de la catedral es percibido aquí por el Magistral, precisamente, cuando espera a Ana después de la excursión del Vivero. Clarín establece una conexión directa entre el lento discurrir del tiempo y la sed –símbolo sexual claro– que Mesía siente, es decir, de nuevo la pulsión sexual tiende a compartimentarse mediante la secuencia temporal: "Así como la brisa, que ya empieza a soplar me quitará esta calor, este aturdimiento, esta sed... El agua de las fuentes monumentales murmuraba a lo lejos con melancólica monotonía en medio del silencio en que yacía el pasco triste, solitario" (*ibid.*). Cf. Alison Sinclair, "The Consuming Passion: Appetite and Hunger in *La Regenta*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 (1992), pp. 245-261.

80. - Esto mismo sucede en *La Regenta* (II, *op. cit.*, p. 388) cuando Ana Ozores identifica la idea de Dios en su cerebro con el tic-tac de un reloj figurado, en realidad se trata de la especie más común de la carcoma que se sucede mecánicamente y sin sentido alguno prolongando, de esta manera, el estado de tedio en el que se halla sumida: "Dios, el mismo Dios ya no era para ella más que una idea fija, una manía, algo que se movía en su cerebro royéndolo, como un sonido de tic-tac, como el del insecto que late en las paredes y se llama el *reloj de la muerte*".

81. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 33. Cf. J. Gassin, "Flaubert plagiaire de Flaubert dans *Madame Bovary*", *Australian Journal of French Studies*, 333 (1996), pp. 107-119.

Junto con los relojes, las campanas⁸² definen sustancialmente la presencia temporal en el discurso; éstas, objetos de mayor envergadura, reparten su eco como una maldición e inciden en la dimensión personal que del tiempo y su decurso, construyen los personajes:

Un râle métallique se traîna dans les airs et quatre coups se firent entendre à la cloche du couvent. Quatre heurs! et il lui sembla qu'elle était là, sur ce banc, depuis l'éternité. Mais un infini de passions peut tenir dans une minute, comme une foule dans un petit espace.⁸³

La maldad mecánica del bronce cuenta, también, para Ana Ozores la tristeza de los vivos, la llegada, en suma, de *otro* invierno. En el día de los Santos Clarín efectúa una comparación explícita entre los muertos que están vivos, los vetustenses, y la Regenta que enfrenta su propia concepción del tiempo —marcada por el ritmo pendular de la pulsión amorosa— a la del tedio morosamente indicado por el sonsonete de las campanas:

Las campanas comenzaron a sonar con la terrible promesa de no callarse en toda la tarde ni en toda la noche. Ana se estremeció. Aquellos martillazos estaban destinados a ella; aquella maldad impune, irresponsable, mecánica del bronce repercutiendo con tenacidad irritante, sin por qué ni para qué, sólo por la razón universal de molestar, crefala descargada sobre su cabeza. No eran *fúnebres lamentos* como decía Trifón Cármenes en aquellos versos del *Lábaro* del día que la doncella acababa de poner en el regazo de su ama; no eran *fúnebres lamentos*, no hablaban de los muertos, sino de la tristeza de los vivos, del letargo de todo; *¡tan, tan, tan!* ¡cuántos! ¡cuántos! ¡y los que faltaban! ¡qué contaban aquellos tañidos? Tal vez las gotas de lluvia que iban a caer en aquel otro invierno.⁸⁴

Relojes y campanas definen, estancan y segmentan el tiempo que no progresa linealmente y que, muy al contrario, se expande en ondas, en círculos concéntricos desde un instante pequeño, pero redefinido y descubierto una y mil veces en la necesidad repetitiva del movimiento circular. La existencia de lo femenino se manifiesta, de esta manera, como una fuerza constreñida, encajonada, pero, que desde esa negación de un espacio y un tiempo propios rompe el círculo, que le resulta imprescindible para sentir la fuerza caótica⁸⁵ de la pulsión sexual. De ahí la gran paradoja del movimiento circular: movimiento al fin y al cabo conducente a un estatismo que dará lugar a un verdadero desorden pasional, a una extensión hiperbólica de las pulsiones libidinales, a una presentación en carne viva del interior del pequeño burgués. El tedio, su experiencia, sirven a Emma

82. - Emma Bovary recuerda al ritmo monótono de las campanas del convento la época en la que la pulsión amorosa todavía era un concepto posible articulado en su mente, y que contrasta con el tedio que las campanas le recuerdan: "Un jour qu'ils s'étaient quittés de bonne heure, et qu'elle s'en revenait seule par le boulevard, elle aperçut les murs de son couvent; alors elle s'assit sur un banc, à l'ombre des ormes. Quel calme dans ce temps-là! Comme elle enviait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après des livres, de se figurer! (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 319). Cf. P. A. Tipper, "Madame Bovary and the Bitter-Sweet Taste of Romance", *Orbis Litterarum*, 50 (1995), pp. 848-865.

83. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 290. Cf. Pierre Champion, "La Piège d'ironie dans le système narratif de *Madame Bovary*", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 92 (1992), pp. 863-874.

84. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, op. cit., pp. 64-65. Cf. C. Martínez-Carazo, "La huella del romanticismo en la novelística de Clarín", *Romance Quarterly*, 43 (1996), pp. 176-183.

85. - De esta manera, Ana Ozores vincula la presencia caótica de la pulsión sexual a la circularidad repetida del baile, en que la imagen estructurada del tedio —presente también en los 'remordimientos' que asaltan a la Regenta, una vez disminuida la influencia de la sexualidad de Mesía— y repetida en la imagen del círculo, queda transformados en la explosión desestabilizadora de lo pulsional: "Cuando sentía la presencia de Mesía en el deseo, huía de ella avergonzada, avergonzada también de que no fuera un remordimiento punzante el recuerdo del baile, sobre todo el del contacto de don Álvaro. Pero no lo era, no. Veíalo como un sueño; no se creía responsable, claramente responsable de lo que había sucedido aquella noche. La habían emborrachado con palabras, con luz, con vanidad, con ruido... con champagna..." (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, op. cit., p. 396).

Bovary para sentir con mayor intensidad si cabe, su excepcionalidad⁸⁶, su deseo de experiencias intensas que, en su afanosa busca, confunde con la demasía y la inundación pasional:

Plus les choses, d'ailleurs, étaient voisines, plus sa pensée s'en détournait. Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise, tandis qu'au delà s'étendait à perte de vue l'immense pays des félicités et des passions. Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment.⁸⁷

Donde se genera un mayor estatismo, de ahí surge el mayor desorden, el caos, la entropía máxima⁸⁸ que hace del tiempo circular un elemento contrario a la idea de progreso del tiempo custodio. Y es que éste se ve ayudado por los nuevos medios de producción, por la producción en cadena, y el alienamiento del trabajo recién estrenado como valor social⁸⁹. El tiempo forma parte, en este momento, de la producción y la repetición circular entra en conflicto con la nueva medida a la que el sistema moderno somete la instancia temporal. La necesidad de acomodar esta nueva categoría, es percibida en la novela decimonónica como correspondencia con lo femenino⁹⁰. La mujer se ve situada fuera de las estructuras capitalistas de producción activa; encerrada en el universo asfixiante del hogar siente de manera aguda la circularidad de la representación temporal. Sea en el

86. - De esa excepcionalidad nace, precisamente, la voluntad de lo femenino hacia la consideración de lo pulsional situado en un espacio de representación alejado de los márgenes de la sociedad burguesa, es decir, sólo en el marco de lo excepcional se hace explícita la realidad pulsional: "Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse ne se séparaient donc pas du balcon des grands châteaux qui sont pleins de loisirs, d'un boudoir à stores de soie avec un tapis bien épais, des jardinières remplies, un lit monté sur une estrade, ni du scintillement des pierres précieuses et des aiguillettes de la livrée" (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 61).

87. - *Ibid.*, p. 60.

88. - Cf. sobre este tema Rudolf Arnheim, *Para una psicología da arte. Arte e entropia*, Lisboa, Dinalivro, 1997, pp. 300-301.

89. - La mecanización apareció en Inglaterra en el siglo XVIII y se extendió al resto de Europa occidental y Estados Unidos durante la centuria siguiente. En los nuevos talleres de hilados y tejidos el trabajador perdía de vista el conjunto de la obra, se deshumanizaba y las relaciones personales con los dueños del taller desaparecieron. Se crea, de este modo, una conciencia espacial nueva del tiempo: el círculo marcado por el tiempo que alcanza categoría de valor monetario. Y ello con la incorporación creciente de lo femenino a este nuevo sistema económico, que hizo descender bruscamente a la mujer de la categoría de imagen y la acercó a los modelos sociales del capitalismo. Cf. sobre este tema y especialmente acerca del trabajo de la mujer en la nueva estructura de producción, Helen Balckburn y Nora Vyne, *Women Under the Factory Act*, Londres, Williams and Norgate, 1903; Michèle Barret y Mary McIntosh, "The Family Wage: Some Problems for Socialists and Feminists", *Capital and Class*, 11 (1980), pp. 51-72; Alice Amsden, *The Economics of Women and Work*, Nueva York, Penguin Books, 1980.

90. - Y ello con la inclusión de la mujer en el modelo del capitalismo industrial, lo que provocó un agrio debate acerca de la conveniencia de la socialización de la figura de la mujer trabajadora, o por el contrario el mantenimiento de aquella otra de la mujer inactiva encerrada entre las cuatro paredes de la casa burguesa: "La visibilidad de la mujer trabajadora fue una consecuencia del hecho de que se la percibiera como problema, como un problema que se describía como nuevo y que había que resolver sin dilación. Éste problema implicaba el verdadero significado de la feminidad y la incompatibilidad entre feminidad y trabajo asalariado, y se planteó en términos morales y categoriales" (G. Duby y M. Perrot, eds., op. cit., pp. 405). Véase sobre este tema, Angela John, *Unequal Opportunities*, Oxford, Blackwell, 1986; Margaret Hewitt, *Wives and Mothers in Victorian Industry*, Londres, Rockliff, 1958; Madeleine Guilbet, *Les fonctions des femmes dans l'industrie*, París, Mouton y Co., 1966; Katherine Blunden, *Le travail et la vertu. Femmes au foyer: une mystification de la Révolution Industrielle*, París, Payot, 1982.

interior o en el exterior, como en el caso de Emma Bovary, las vueltas alrededor de un centro⁹¹ cada vez más difuso terminan en una pasividad casi fantasmagórica, anulados los sentidos de la vista y el oído:

Elle se mit à faire des tours de promenade dans le jardin, pas à pas; elle alla dans le sentier le long de la haie, et s'en retourna vivement, espérant que la bonne femme serait rentrée par une autre route. Enfin, lasse d'attendre, assaillie de soupçons qu'elle repoussait, ne sachant plus si elle était là depuis un siècle ou une minute, elle s'assit dans un coin et ferma les yeux, se boucha les oreilles.⁹²

Esto mismo sucede en el interior de la casa de Ana Ozores —precisamente cuando la imagen de Mesía aparece figurada como transgresión del tedio— que realiza día tras día el ritual del paseo circular, endogámico, absorbiendo sus propios pasos, borrando sus propias huellas⁹³:

Ana se ponía en pie, recorría el comedor a grandes pasos, hundida la cabeza en el embozo del chal apretado al cuerpo, daba vueltas alrededor de la mesa oval, y acababa por acercarse a los vidrios del balcón y apretar contra ellos la frente.⁹⁴

Si como hemos visto el círculo y su movimiento entraña una necesidad de cese, de inactividad, lo femenino crece en la producción novelística del siglo XIX como el cadáver centrípeto y a su vez centrífugo de la relación espacio-temporal que el círculo abarca. Lo cadavérico y su máxima expresión, la falta de color, la palidez tenebrosa se instalan en la figura femenina. Las comparaciones e identificaciones entre la mujer y el cadáver, acrecentada su palidez como un mórbido recuerdo de una inactividad latente, son frecuentes:

91. - Veamos lo que G. Poulet ("Circle and Center: Reality and Madame Bovary", en Paul de Man, ed., *Madame Bovary*, Nueva York, Norton, p. 395) dice al respecto: "The circular character of Flaubert's representation of reality is not a mere metaphor, or, if it is one, it is not one invented for the sake of the argument. On the contrary this metaphor occurs so often, and, when it occurs, fits so well and plays such an important part in the context, that we must consider it as the essential image by which Flaubert expresses the interrelation of objective world and subjective being".

92. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op. cit., p. 314. Cf. sobre este tema Ross Chamber, "Répétition et ironie", *Mélancolie et opposition: Les débuts du modernisme en France*, París, Corti, 1987, pp. 187-222.

93. - La imagen de Mesía como transgresor del paseo circular de la Regenta en el interior del caserón de los Ozores, resulta ilustrativo al respecto de la tendencia de la novela del XIX hacia la presentación de lo femenino como el elemento inserto en el entramado social y destinado al movimiento rutinario del círculo; esto es, a una negación del avance lineal: "Estos pensamientos la llevaban a veces tan lejos que la imagen de don Álvaro volvía a presentarse brindando con la protesta, con aquella amable, brillante, dulcísima protesta de los sentidos poetizados, que habían clavado en su corazón con puñales de los ojos el elegante dandy la tarde memorable de Todos los Santos. (...) Salfá, cruzando el estrado triste, pasillos y galerías, llegaba a su gabinete y también allí se apretaba contra los vidrios y miraba con ojos distraídos, muy abiertos y fijos, las ramas desnudas de los castaños de Indias, y los soberbios eucaliptos, cubiertos de hojas largas, metálicas, de un verde mate, temblorosas y resonantes" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, op. cit., p. 159).

94. - *Ibid.* p. 59. Sobre el espacio clausurante en *La Regenta*, cf. María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela*, op. cit., pp. 203-204: "Entendemos que hay un espacio físico general, el conjunto de los lugares por donde se mueven los personajes, que coincide con los límites de Vetusta, ciudad vieja, pequeña, con salidas inmediatas al campo y capital de provincia. Los personajes apenas han salido de su ámbito. Algunos han ido a Madrid y hasta a París, lo que resulta signo de prestigio; durante el verano se alejan los vetustenses unos kilómetros, no muchos, y a esto se reduce el espacio vital de los personajes que pululan por la novela: una capital de provincia con pocos horizontes, cerrada sobre sí misma, mirándose siempre a sí misma, centro y límite".

¡Pero cómo! Por de pronto estaba bastante delgada, y pálida como una muerta. Hermosísima, eso sí... pero a lo romántico.⁹⁵

No son ajenos a este concepto cadavérico de la feminidad los marcos y una percepción profundamente endogámica del hecho vital. En cuanto que centro de un proceso circular, el sujeto receptor llega a identificar su propia conciencia con la náusea del mundo⁹⁶.

Giros y vueltas conforman un espacio cerrado en que lo femenino halla sus raíces; se formula así su necesidad de encontrar un espacio propio que se conjuga imparablemente mediante velocidad, giros y negación circular del movimiento pulsional y del estatismo del tedio que se atraen y repelen hasta formar un nuevo modo de representar la realidad. Es decir, ésta se llega a percibir a través de un tiempo circular. De este modo, el tiempo se representa como un fluir homogéneo⁹⁷: los sucesos se desarrollan con un cierto ánimo de ritmo sosegado, latente, inconsubstancial a los acontecimientos cerrados, concluidos, de sucesión morosa donde sólo en contadas ocasiones y, siempre fruto de una pulsión sexual, estalla el movimiento brusco, la explosión del hecho multiplicado y desmesurado. Así comprobamos cómo Ana Ozores aguarda a Mesía con la angustia de las horas ya vividas sin su presencia⁹⁸, esperando el hecho que cambiaría el decurso de los acontecimientos:

"Veinticuatro horas hacía ya." Otras veces había estado días sin verle, y le parecía más tolerable la ausencia y corta. Pero estas veinticuatro horas eran de otra manera, se contaban por minutos... que es como se cuentan las horas.⁹⁹

El hecho singular termina careciendo de importancia alguna, se agota en su propia existencia particular y se funde en una representación arquetípica que contiene y comprime en forma de

95. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 225. Veamos la descripción de Emma en el momento álgido de su pasión por León: "Emma maigrít, ses joues p'lirent, sa figure s'allongea. Avec ses bandeaux noirs, ses grands yeux, son nez droit, sa démarche d'oiseau, et toujours silencieuse maintenant, ne semblait-elle pas traverser l'existence en y touchant à peine, et porter au front la vague empreinte de quelque prédestination sublime? Elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial, comme l'on frissonne dans les églises sous le parfum des fleurs mêlé au froid des marbres. Les autres même n'échappaient point à cette séduction" (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 141).

96. - En este sentido, el sueño -o más bien, la pesadilla- de la Regenta resulta ciertamente ilustrativo. La recurrencia de los elementos decadentes referidos, sobre todo, a la imagen del infierno, son, efectivamente una buena muestra de la sensación de 'náusea' que el dispositivo femenino mantiene hacia el mundo: "¿Iría a morir? ¿Eran aquellos sueños repugnantes emanaciones de la sepultura, el sabor anticipado de la tierra? ¿Y aquellos subterráneos y sus larvas eran imitación del infierno?" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, pág. 191). Cf. sobre este tema, Noël M. Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas*, *op. cit.*, pp. 91-93.

97. - Así lo define, refiriéndose en este caso a *Madame Bovary*, Vargas Llosa (*op. cit.*, p. 191): "Hay otros momentos de la realidad ficticia en que el tiempo no es ni lineal y rápido, ni lento y circular, sino que parece haberse volatilizado. La acción desaparece, hombres, cosas, lugares quedan inmóviles y como sustraídos a la pesadilla de la cronología, viven un instante eterno. La realidad ficticia mostrada en este plano es exterioridad, forma, perspectiva, textura, color: una presencia plástica, un cuerpo que sólo existe para ser contemplado".

98. - Ana Ozores lo manifiesta de esta manera: "Y bien, lo normal, lo constante, lo que debía ser ya siempre, era aquello... el no verle... Veinticuatro horas y después de otras tantas... y así... toda la vida" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, pp. 287-288). Esta sensación temporal de opresión se acentúa con la descripción que Clarín efectúa del escenario donde se desarrolla la escena. De nuevo la naturaleza -en este caso, es el calor el que 'derriete' la conciencia de Ana, que una vez más tiende a la desestructuración- cobra una especial relevancia: "Hacía mucho calor. Ni debajo del toldo espeso de los castaños de Indias, ahora cargados de anchas hojas y penachos blancos, podía Ana respirar una ráfaga de aire fresco. Su pensamiento, quería elevarse, volar al cielo, pero el calor, de unos 30 grados, que en Vetusta es mucho, le derretía las alas del pensamiento y caía en la tierra, que ardía, en concepto de Ana" (*ibid.*, p. 288).

99. - *Ibid.*, p. 287.

punto receptor todos los hechos a los que no pertenece, pero de los que es símbolo indiscutible¹⁰⁰. Es éste, también, el modo de percepción de Emma que otea el panorama desolador, símbolo del hecho repetido, hasta perder los matices que lo distinguen de otros hechos y busca un rescate, encontrando sólo el arquetipo de un único día cada vez más triste que la conduce a un estado de desdén absoluto. Y es en este estado de ánimo, precisamente, donde sólo lo extraordinario –especialmente después del episodio de La Vaubyessard– tiene cabida:

D'ailleurs, elle ne cachait plus son mépris pour rien, ni pour personne; et elle se mettait quelquefois à exprimer des opinions singulières, blâmant ce que l'on approuvait, et approuvant des choses perverses ou immorales: ce qui faisait ouvrir de grands yeux à son mari.

Est-ce que cette misère durerait toujours? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses! Elle avait vu des duchesses à la Vaubyessard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu; elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer; elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperdements qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner.¹⁰¹

La presentación temporal así concebida es el tiempo de la reflexión y, por tanto, de los estados de ánimo¹⁰². Contra el fondo de este tiempo tendrán lugar con carácter de extraordinaria excepcionalidad los estallidos pasionales, los hechos singulares, individuales y desordenados de la percepción unívoca. A él corresponde fraguar la conciencia femenina, y de él se nutre en adelante ésta en forma de recuerdo, sueño o visión. Con él tiene lo sucesivo y repetitivo para convertirlo y crearlo. El tiempo circular y el sentimiento de ensimismamiento, ajenidad y recolección morosa que lleva aparejado permite al sujeto femenino crear y participar activamente en el mundo de la producción de sus propias manifestaciones¹⁰³. Gracias a él concibe de forma análoga al paisaje interior, a su vivencia íntima y su personal aperebimiento de la realidad el paisaje exterior que la circunda¹⁰⁴. La inactividad y el sentido monótono de lo que lo femenino es metá-

100. - El episodio de *Madame Bovary* en el que Emma contempla a su perrita dando vueltas continuamente, constituye según Poulet (*op. cit.*, pp. 396-397) un claro ejemplo del proceso de constreñimiento de la realidad a través de la experiencia del tiempo circular a un mero punto –a un círculo inserto en una serie de círculos concéntricos– que la modernidad inaugura: "However this one central thought is closely connected with the previous multiplicity. It is out of this multiplicity that it was issued. It was this very multiplicity which, by fusion, contraction and inward motion, produced finally the central thought, as the result and dunning up. Thus the center contains the circumference. And this center is represented once more, symbolically, by a single dimensionless object, which has replaced in the picture the whole landscape: the pointed tip of a sunshade, digging the ground. The circular horizon has shrunk to a mere point".

101. - Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, pp. 68-69. Cf. Peter Caws, "Choosing Emotions: The Late Sartre and the Early Flaubert", *Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française*, 48, (1992), pp. 209-217.

102. - "Este tiempo circular o repetido es el de la reflexión, el de los estados de ánimo, el que modela las psicologías de los personajes, las motivaciones que van luego a precipitar los hechos bruscos, el de los minuciosos procesos de la vida rutinaria, social o familiar, en contraste con los cuales tendrán un carácter todavía más llamativo los hechos excepcionales, únicos y efímeros del plano singular" (M. Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 189).

103. - La escena del teatro es, en este sentido, paradigmática. Ana Ozores superpone la realidad de la representación teatral a la producción de imágenes que la propia Regenta elabora a través de la conciencia aguzada por el tedio que emana de los vetusteses: "Doña Ana sí; clavados los ojos en la hija del Comendador, olvidada de todo lo que estaba fuera de la escena, bebió con ansiedad toda la poesía de aquella celda casta en que se estaba filtrando el amor por las paredes" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 106).

104. - De este modo, la lluvia aparece casi siempre ligada a los estados de tedio. Y así se vincula en *La Regenta* precisamente el escenario libre de los límites impuestos por la sociedad burguesa, con estados de ánimo más proclives al movimiento pulsional generado por la presencia de Mesía: "Llueve, son las cinco de la tarde y ha llovido todo el día. In illo tempore, me tendría yo por desgraciada sin más que esto. Pensaría en la pequeñez –y la humedad– de las cosas humanas, en el gran aburrimiento universal, etc., etc... Y ahora encuentro natural y hasta muy divertido que llueva. ¿Qué es el agua que cae sobre estas colinas, esos prados y esos bosques? El tocado de la naturaleza. Mañana el sol sacará lustre a toda esa verdura mojada. Y además, aquí en el campo, la lluvia es música" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 448).

fora encuentra su manifestación paralela en el paisaje rural, urbano y doméstico dotado de una permeabilidad mudable según los estados de ánimo del sujeto femenino. El mundo atiende a su condición de comunión íntima con el espíritu hastiado, se tiñe de color plomizo, nace espectralmente representado en un fondo de ruidos ajenos, alterados, monótonos:

Y el mundo era plomizo, amarillento o negro según las horas, según los días; el mundo era un rumor triste, lejano, apagado, donde había canciones de niñas, monótonas, sin sentido; estrépito de ruedas que hacen temblar los cristales rechinar las piedras y que se pierde lo lejos como el gemir de las olas rumorosas; el mundo era una contradanza del sol dando vueltas muy rápido alrededor de la tierra, y esto eran los días; nada.¹⁰⁵

Esto permite una situación de penetración mutua. El sujeto femenino incluye en su percepción anímica la realidad circundante, es decir, ésta internaliza una construcción de la naturaleza corporeizada¹⁰⁶. El objeto entra en la percepción anímica y dicha percepción, a su vez, invade el mundo real. En estos estados circulares de aprehensión desaparece la frontera entre lo interior y lo exterior: uno forma parte del otro. Al integrarse mutuamente, lo femenino raya lo eterno, la perfección inherente a la figura circular. Objeto y sujeto se reconocen e integran en una figuración espacio-temporal. No sólo el paisaje es símbolo del estado anímico, sino que el estado mental se objetiviza; uno y otro se funden y confunden¹⁰⁷.

Las descripciones de los estados de ánimo enlazan con las descripciones del paisaje; unas y otras rescatan el retrato del sujeto femenino funcionan como indicio de un estado general de atonía con el decurso productivo. Se podría establecer con estas dos perspectivas un juego móvil y pendular; del interior al exterior del personaje, de éste al paisaje exterior y, nuevamente, de vuelta al conflicto personal¹⁰⁸. Desempeñan, por tanto, las descripciones pormenorizadas un papel pri-

105. - *Ibid.*, p. 189. Cf. N. M. Valis, *The Decadent Vision*, op. cit., p. 52.

106. - Esta es la manera en que Ana Ozores (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, op. cit., p. 189) identifica una tarde oscura y plomiza de primavera con su sentimiento de soledad, es decir, efectúa un recorrido del exterior al interior que culmina en una experiencia ya vivida de hastío: "Una tarde de color plomo, más triste por ser de primavera y parecer de invierno, la Regenta, incorporada en el lecho, entre murallas de almohadas, sola, oscuro ya el fondo de la alcoba, donde tomaban posturas trágicas abrigos de ella y unos pantalones que don Víctor dejara allí; sin fe en el médico, creyendo en no sabía qué mal incurable que no comprendían los doctores de Vetusta, tuvo de repente, como un amargor del cerebro esta idea: 'Estoy sola en el mundo'".

107. - Veamos, en este sentido, la configuración espacio-temporal del estado de tedio -sentido como un aparte del 'escenario' del teatro de los vetustenses- que Ana Ozores experimenta 'una tarde de color de plomo', cuando lo exterior -el paisaje que invita a la Regenta a la soledad incentivada por la ausencia de toda pulsión amorosa- entra a formar parte, precisamente, del apercibimiento que lo femenino construye del objeto, de aquello que se extiende más allá de su límite corporal, y que termina convirtiendo el cuerpo de Ana Ozores en tierra. Es decir, es ella misma la que se auna con el paisaje del que se siente parte: "Las gentes entraban y salían en su alcoba como en el escenario de un teatro, hablaban allí con afectado interés y pensaban en lo de fuera: 'Nadie amaba a nadie. Así era el mundo y ella estaba sola'. Miró a su cuerpo y le pareció tierra. 'Era cómplice de los otros, también se escapaba en cuanto podía; se parecía más al mundo que a ella, era más del mundo que de ella'. 'Yo soy mi alma', dijo entre dientes, y soltando las sábanas que sus manos oprimían, resbaló en el lecho, y quedó supina mientras el muro de almohadas se desmoronaba. Lloró con los ojos cerrados. La vida volvía entre aquellas olas de lágrimas" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, op. cit., p. 189).

108. - Uno de los ejemplos más significativos de este tipo de movimiento pendular es el que sucede en el paisaje en que Emma se entrega a Rodolphe, y así lo ve también Vargas Llosa (op. cit., p. 148): "Otro ejemplo de cristalización del sentimiento en un paisaje visible es la descripción de la intimidad de Emma, luego de haberse entregado a Rodolphe, como una geografía de cumbres y gargantas majestuosas desplegadas bajo el cielo azul: "Elle entraît dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire: une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs". Se trata de algo más que una comparación destinada a precisar una idea: los sentimientos de Emma son esas crestas magníficas que desafían al cielo, la vida común es esa orografía rastrera y humillada por aquellas alturas".

mordial al funcionar como resortes no ya tanto descriptivos, sino identificativos entre el movimiento interior circular que experimenta el sujeto femenino y el movimiento espacial de una naturaleza deshumanizada, abrupta a veces como el paisaje interior, y, en cierto modo, monstruosa.

No alcanza la presencia del mundo exterior la relación causal propia del determinismo naturalista sino que es, más bien, un desarrollo de identificación de tono lírico llegando al límite de la representación fantástica. En este sentido, la nieve o la lluvia, especialmente significativas en la construcción del tedio que delimita el dispositivo femenino, cesan su función de fenómenos puramente meteorológicos para entrar a formar parte de la sensación general de monotonía, de atonía circular con el resto del mundo.

Para la construcción de la estructura del tedio que Clarín efectúa tomando como eje central del mismo el dispositivo femenino, la lluvia resulta en *La Regenta* un elemento esencial. Por ello, y especialmente en el ámbito del *ennui*, llega a constituir materia principal en las representaciones que organizan el centro configurador del entramado del tedio¹⁰⁹. Con el mal tiempo y con la llegada del agua retornan a Vetusta las aprensiones y la rutina. El ritmo machacón anuncia, al igual que el tañir de las campanas, la llegada del dominio del *ennui*, de la estación húmeda:

El mal tiempo se llevó la resignación tranquila, perezosa de Anita Ozores. Con la lluvia pertinaz, machacóna, volvieron antiguas aprensiones repentinas, protestas de la voluntad, y aquellos cardos que le pinchaban el alma.¹¹⁰

Ciertamente, si la lluvia y la humedad¹¹¹ se presentan en *La Regenta* como los indicios vertebradores del estado de tedio que atenaza a Ana Ozores y que, en suma, definen su naturaleza, es también la lluvia la que se transforma en el elemento definitorio del resto de los vetustenses. De

109. - Y ello de tal modo que la oposición entre poesía y prosa cobra aquí la apariencia de un contraste permanente entre el tedio y, consecuentemente, la lluvia y la humedad, y la pulsión que Ana Ozores identifica consecutivamente con la sexualidad de Mesía y con la espiritualidad voluptuosa del Magistral: "Pero ¡cuánto mejor se hubiera abierto su espíritu a estas grandezas religiosas en un escenario más digno de tan sublime poesía! ¡Cuán difícil era admirar la creación para elevarse a la idea del Creador, en aquella Encimada taciturna, calada de humedad hasta los huesos de piedra y madera carcomida; de calles estrechas, cubiertas de hierba -hierba alegre en el campo, allí símbolo de abandono-, lamidas sin cesar por las goteras de los tejados, de monótono y eterno ruido acompañado al salpicar los guijarros puntiagudos..." (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 151).

110. - *Ibid.*, p. 400. Este párrafo de *La Regenta* acude a la configuración de un universo decadente en proceso de disolución, casi de descomposición que precede al momento álgido de la novela cuando Ana Ozores desfila en la procesión de Semana Santa, y que originará la caída final, en un movimiento pendular, en brazos de Mesía. La lluvia, pues, y el ambiente de humedad persistente son los elementos conformadores del tedio que conducirán a la Regenta al estado opuesto, es decir, al espacio del dispositivo de sexualidad. Veamos de qué manera nos presenta Clarín la topografía de la lluvia y la naturaleza "encogida", mínima de Vetusta: "Ello era que Vetusta estaba metida en un puño. Entre el agua y los jesuitas la tenían triste, aprensiva, cabizbaja. El aspecto general de la naturaleza, parda, disuelta en charcos y lodazales, más que pensar en la brevedad de la existencia convidaba a reconocer lo poco que vale el mundo. Todo parecía que iba a disolverse. El Universo, a juzgar por Vetusta y sus contornos, más que un sueño efímero, parecía una pesadilla larga, llena de imágenes sucias y pegajosas. El Padre Goberna, que sabía dar color local a sus oraciones, no decía en Vetusta que no somos más que un poco de polvo, sino un poco de barro. ¿Polvo en Vetusta? Dios lo diera" (*ibid.*). Cf. Noël M. Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas, op. cit.*, p. 53.

111. - Veamos, en efecto, la diferencia que en *La Regenta* existe entre la identificación de la humedad con los vetustenses, y también con la sexualidad pervertida, y la repugnancia que Ana Ozores siente ante la lluvia: "El temporal retrasó no poco el cumplimiento de aquel plan de higiene moral, impuesto por don Fermín a su querida amiga. Ana aborrecía el lodo y la humedad, le crispaban los nervios la frialdad de la calle húmeda y sucia, y apenas salía del sombrío caserón de los Ozores" (Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 156). Muy al contrario, Visitación parece encontrarse adaptada como el resto de los vetustenses a la vida subterránea de "anfíbio": "No se explicaba la Regenta cómo Visitación iba y venía de casa en casa, alegre como siempre, risueña, sin miedo al agua ni menos al fango del arroyo... sin pensar siquiera en que llovía, sin acordarse de que el cielo era un sudario en vez de un manto azul, como debiera" (*ibid.*, p. 151). Cf. Noël M. Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas, op. cit.*, p. 60.

este modo, la Regenta acentúa aún más si cabe su excepcionalidad dentro del espacio de Vetusta que, a punto de hundirse anegada en la lluvia del invierno, clausura el dispositivo femenino en una suerte de naufragio colectivo:

Notaba Ana con tristeza y casi envidia que en general los vetustenses se resignaban sin gran esfuerzo con aquella vida submarina, que duraba gran parte del otoño, lo más del invierno y casi toda la primavera. Cada cual buscaba su rincón y padecían no menos contentos que Frígilis huyendo a las llanuras vecinas del mar a mojarse a sus anchas.¹¹²

La lluvia y la nieve se muestran cadencialmente en el texto literario con la insistencia propia de la secuencia temporal circular, desgranándose en el proceso de configuración del tedio descrito como un elemento conformador de lo femenino; y con ellas también la voluntad del personaje se constriñe, contraída hasta el límite de la gota de agua, del copo de nieve que, sin embargo, logra expandirse al llegar al suelo, al formar un mundo alternativo, acuático y alejado del resto de las conciencias personales¹¹³.

Creado en un espacio propio completo en sí mismo, necesario por ser parte de un estado de aburrimiento expansivo y contenido en una cartografía de esferas individuales repetidas, el dispositivo femenino termina identificándose con la realidad monótona. Una realidad que se desgana morosamente a través de la repetición inserta en el mecanismo del hábito y que acude, en este proceso destinador del *ennui*, a la configuración de lo femenino en un estadio de comunión entre lo exterior, circundante y ajeno, y lo interior, esto es, las entrañas anímicas del sentido de lo femenino. De este modo, el dispositivo de feminización articulado en el siglo XIX, abstraído e igualmente destinador de un tiempo moroso y, en definitiva, circular, se muestra, ciertamente, desconocido de los mecanismos modernos de aceleración temporal¹¹⁴.

112. - Leopoldo Alas, *La Regenta*, II, *op. cit.*, p. 153. Especialmente significativo resulta el caso de la Marquesa que, atrincherada en su casa, disfruta con una voluptuosidad extrema del contraste que la lluvia ofrece en el exterior: "La Marquesa de Vegallana se levantaba más tarde si llovía más; en su lecho blindado contra los más recios ataques del frío, disfrutaba deleites que ella no sabía explicar, leyendo, bien arropada, novelas del viaje al polo, de cazas de osos, y otras que tenían su acción en Rusia o en la Alemania del Norte por lo menos" (*ibid.*).

113. - Veamos cómo lo describe N. Valis (*The Decadent Vision in Leopoldo Alas, op. cit.*, p. 92): "I do not mean to suggest that the Vetustan universe is stable—it is not—but it is stagnant because in its decay it revolves constantly around the same things, the same attitudes, the same behaviour. The only end which is offered to such a conception of existence is death. And death, both physical and metaphysical, oppresses the actual and mental landscape of the Vetustan world. It oozes into the stagnating mud of the land, infiltrates the desperate and wavering spirits of its characters, and finally invades the body proper".

114. - Es en este sentido, que N. Valis (*The Decadent Vision in Leopoldo Alas, op. cit.*, p. 82) afirma refiriéndose a *La Regenta* que Ana Ozores, y más concretamente la falta de unidad de su carácter, y la fragmentación que destila la construcción circular de lo femenino son un símbolo claro de la situación de la España de la Restauración: "It is this question of the wholeness of personality which is paramount in an analysis of the principal feminine character, Ana Ozores. Through her crisis in personality we also see the depths of degeneration to which the Spanish society as a whole has sunk". Esto es, la modernidad resultante de los avances científicos del XIX no es contraria a un proceso continuo de deceleración temporal, de inmovilismo persistente que Clarín sitúa en Vetusta: "The lack of future also characterizes Vetustan society as a whole. Very little change occurs because most behaviour reverts to past manners and fashions; and the most contemporary attitudes are notable only for their crass imitativeness of Parisian *moeurs*. The impression that life scarcely evolves in Vetusta is not contradicted by the implications of social and industrial change visible in the altered physical structure of the city" (*ibid.*, p. 91).