

novela, pues novelesco es el modelo materno que Ana acepta en defecto del modelo legal paterno, incompetente.

En la trenza amorosa antes descrita, el marido participa del lado de Alvaro. Inconscientemente, acepta el adulterio porque Ana es su falo: ella es la bella mujer que le pertenece y la prueba del valor erótico de su esposa es la codicia sexual del seductor. En la escena del baile que precede al adulterio consumado, el marido echa a la mujer en brazos del amante. Luego, Alvaro decide mantener sus relaciones clandestinas en la alcoba misma de Ana, en casa del marido, que considera el lugar más seguro, al abrigo de miradas malévolas. En el sueño del marido (cap. 24), éste es un clérigo que casa, en un escenario de ópera, a su mujer con el amante, que también es un clérigo de teatro. Es decir, que el marido consagra el adulterio, que es, a la vez, sacrilegio (amor de una profana con un cura), de manera que la figura del amante reúna los caracteres laicos de Alvaro y la vestimenta sacerdotal de Fermín. La misma fantasía onírica en que el adulterio ocurre en un teatro (lugar público e histórico por excelencia, ámbito social que institucionaliza al adulterio mismo) se da en una secuencia de *El primo Basilio*.

La trenza se completa, por este lado, con Alvaro. Como queda dicho, él no es sujeto de su deseo, sino que está sujetado por el deseo de la comunidad fálica de Vetusta. El es una institución, lo mismo que la Regenta: «El presidente del Casino de Vetusta no tuvo inconveniente en engañar a la Regenta» (cap. 29). Y más, es una institución mecánica que se compara con «una máquina eléctrica de amor» (cap. 9). Esta máquina considera a la Regenta como un objeto que es pasible de apropiación y cuya conquista vale por un triunfo (juego, guerra): la victoria fálica que obtuvo don Víctor cuando era Regente, o sea, cuando regía a Ana. Es el inconsecuente y acomodaticio liberalismo canovista el que se anota el adulterio de Ana como un triunfo sobre la Iglesia, representada por el Magistral y el bloqueo histórico que ha montado en torno al cuerpo de Ana.

La otra mitad de la trenza se inicia con Paula, la madre del Magistral. Paula es un anticipo, si se quiere, inferior y grosero de Ana. También en su juventud fue cortejada por un cura y un laico, y tuvo de éste un niño (Fermín), de quien todos decían que era hijo del cura. En cualquier caso, ella dominaba sobre el sacerdote y montó un negocio como si fuera un hombre, en lugar del marido, que sólo le dejó deudas y pobreza. Como en Ana, la figura paterna es débil e inconsecuente. Sólo que el Magistral tiene en la madre las cargas mentales de la virilidad: Paula es una madre fálica. Simbióticamente, él es un varón feminizado, vestido con faldas y sedas de colores, de oficial castidad y sometido a la otra madre, la Santa Madre Iglesia.

El aspecto de Paula es el de una muerta. Está muerta como mujer y su vida ha sido transferida a su hijo, que debe conquistar el falo para ella. El falo es el poder sacerdotal y la privanza sobre el obispo de Vetusta. Como ella, se apodera de un sacerdote (de mayor nivel que un cura de aldea, por cierto) y ejerce, a su vez, poder sobre la sociedad. En la fantasía de Paula, Fermín es un niño poderoso, despreciado por ella, que nunca crece y siempre obedece. Su poder estriba en el control de las conciencias y los cuerpos de las mujeres vetustenses, cuyo sexo maneja desde el confesionario, después de haberlo enardecido desde el púlpito.

Paula ha disputado con su marido sobre el destino del hijo. El lo quería vaquero; ella, cura, y se impuso ella, encerrando el atlético cuerpo del muchacho en el corsé eclesiástico de la sotana y los manteos. Lo llama Fermo (firme, quieto, dominable). Tiene con él una relación casi matrimonial, en que el disfraz hace de Paula el marido, y de Fermín, la esposa. Ella fuma como un hombre y se cree, como los hombres, omnipotente. El hijo conquista Vetusta por ella. Es como su falo ortopédico. Fermín la ve masculina, la llama «su tirano», la considera de acero, la siente como una cadena, más valiosa que él mismo, que se considera lo más valioso de la ciudad. Ha sido hecho por ella, que lo convirtió de pastor en sacerdote (de pastor de animales a pastor de almas). Como un varón, Paula tiene la moral del ahorro, la acumulación, la capitalización: es fundadora de negocios y decide de profesiones. El hijo, como una hembra, se siente pene-trado por ella: «... por la espiga de acero de su voluntad iba resbalando la voluntad, para ella de cera, de su hijo; la espiga entraba en la tuerca, era lo natural» (cap. 11).

La fantasía de omnipotencia masculina de Paula consiste en señorear sobre el sexo de las mujeres vetustenses a través de su hijo, a la vez que señorear sobre el sexo de su hijo. No se trata de bloquear su vida genital (de hecho, Fermín tiene una barragana), sino de evitar que el Magistral tenga relaciones de igual a igual con una mujer, que restarían poder a la madre. De ahí que hostigue las relaciones de Fermín y Ana, porque intuye que se trata de una historia de amor disfrazada de historia devota. Su doble simétrico es Alvaro, quien también señorea sobre el sexo de las vetustenses, a fuerza de querer acostarse con todas ellas y de conocer sus secretos de alcoba, como un confesor, así como las deficiencias y excelencias de sus maridos.

La verdadera lucha de la novela es entre Alvaro y Paula, las dos funciones simbólicas extremas, el Casino y la Catedral, la burguesía liberal y la Iglesia. El campo de batalla es Ana y, cuando el Magistral declina su poder sobre la Regenta y ésta se acerca a Alvaro, dispuesta al adulterio, Paula lo siente como una pérdida de su propio poder: «Si antes la maldecía, porque la creía la querida de su Fermo, ahora la aborrecía porque el desprecio, la burla, el engaño, la herían a ella también» (cap. 30).

Fermín, el Magistral y Provisor (ser maestro y proveer son funciones paternas) ha sido adiestrado para ser el falo de su madre y de la Santa Madre Iglesia, pero él mismo siente que el ofertorio de su falo personal lo ha castrado (cap. 29: se define a sí mismo como «un eunuco enamorado, un objeto digno de risa, una cosa repugnante de puro ridícula»). En cierto momento, se quita los hábitos de sacerdote y se viste de cazador, como su padre, pero el niño grande que de él han hecho sus madres lo derrota. Sube a las torres y a las montañas, pero para ver la ciudad como un alimento hecho por los otros, que él debe devorar obedeciendo a Paula, como los niños devoran la comida ganada por los demás. Nunca será cazador, es decir, quien consiga su propio alimento. Atleta vestido de mujer, su barragana satisface sus ardores genitales en tanto él se mira, con místico arrobamiento sin cuerpo, en los ojos embelesados de la Regenta. Su fantasía corporal se detiene allí, en el orgasmo de miradas y palabras del confesionario, en la imagen de su boca besando el primoroso zapatito de Ana, siempre a los pies de una mujer (madre o penitente) que, según él cree, nunca le serán infieles con otro hombre. «Ana era suya, ésta era la ley suprema de justicia. Ella misma lo había jurado;

no sabía para qué, era suya, pero lo era... El era allí el dueño, el esposo, el esposo espiritual. Don Víctor no era más que un idiota incapaz de mirar por el honor propio ni el ajeno. Aquello era la mujer» (cap. 25).

Curiosamente, nunca Fermín se plantea como pecaminoso su vínculo con Teresina, la sirvienta que se acuesta con él y le prepara la comida. En cambio, ve como una amenaza terrible su cuerpo semidesnudo en el espejo, porque lo ve con los ojos de la Regenta y de su madre, con los ojos del incesto, y teme perder su situación de primacía aceptando que su amor por Ana es un amor profano, carnal y cordial. Domina a Ana sin acostarse con ella, manejando sus criterios morales, como domina a la sirvienta, porque es eso, una sirvienta. Pero en un amor de igual a igual con una mujer, perdería poder como hombre y como cura. Aceptaría que Ana es también sujeto de deseos, y no mero exutorio de las bajas pasiones masculinas anidadas en el Casino.

Cuando Fermín se reconoce enamorado de Ana, se ve como disfrazado, personaje de ópera (igual que el marido en el sueño y Alvaro en su fantasía teatral de *Don Juan Tenorio*: máscaras teatrales). La caída del disfraz, la desnudez, sería la identidad impúdica del deseo, pero supondría también la muerte, es decir, la liquidación de sus roles prestigiosos. Tal vez ésta sea la raíz del terror que siente Fermín al verse semidesnudo en el espejo, hombre vulgar y anónimo que recupera su aplomo y su fuerza al vestirse (disfrazarse para ser reconocido por los demás) como el ilustre predicador catedralicio.

El Magistral es para la Regenta una figura paterna, es el que ordena, señalando, el lugar de la Ley. Lo que Fermín ignora (y Ana también) es que la figura paterna es, para ella, de escaso prestigio, como queda visto en la historia personal de la Regenta. La virtud («el equilibrio estable del alma») es como la salud llevada al plano espiritual, pero no la salud (suerte de equilibrio estable del cuerpo) de la carne. De ella se ocupará Alvaro Mesía, sustituyendo al Magistral en la vida de la Regenta. El límite entre ambos cuerpos, el espiritual y el carnal, es muy sutil, y la sensible Regenta los confunde a menudo, en sus ataques de malestar indefinible, que entonces definirían los médicos como histeria: «... los dolores inefables que ella sentía en lo más suyo, en algo que sería cuerpo, pero que parecía alma, según era íntimo» (cap. 19).

La Regenta y Vetusta se alegorizan mutuamente. La vieja ciudad está como dormida en su sopor de siesta, secuencia de un almuerzo succulento, acunada por el isócrono campaneó de la catedral. Es la Bella Durmiente durante el invierno, a la espera del beso primaveral que el Príncipe Encantador dará a sus labios, devolviéndola a la vida en un segundo nacimiento. Será el regenerador, o sea, quien vuelve a generar, quien vuelve a engendrar: el nuevo padre. Y para ser nuevo padre hará falta que invoque a otro *Urvater*: el Casino sustituirá a la Catedral en el lecho de la Regenta.

Este regeneracionismo latente en la fábula es la tensión que sostiene la novela, eje fálico que le sirve de estructura portante y que se quiebra cuando el regenerador (Alvaro) mata al marido en duelo y huye de la ciudad. Hasta entonces, tienen vigencia las máscaras que insisten en el teatralismo de ese mundo donde todos se disfrazan para vivir, como el deseo en la sociedad. El marido se disfrazaba de personaje calderoniano, héroe del honor castizo. Ana se disfrazaba de Magdalena y luce sus blancos pies

ensangrentados (el pie fue un fetiche sexual durante todo el siglo XIX) sobre los guijarros de la calle. El Magistral se disfraza de Magistral, sintiendo su sotana como una máscara. Su madre se disfraza de hombre como él se disfraza de mujer. Alvaro se disfraza de liberal y de Tenorio. Al saber del adulterio, el marido ve a la mujer como si fuera la Traviata, en peinador blanco, a punto de morir cantando. El sueño mismo del Regente ocurre en un escenario de ópera.

La caída de las máscaras, el entierro de la sardina que da fin al carnaval, hace imposible la consecución de la historia, que acaba abruptamente. La trenza amorosa se rompe: el Magistral no desea a la Regenta porque la considera irredimible y rehúye su presencia en la catedral. La madre ya no puede seguir su combate fálico porque le falla su instrumento, o sea, Fermín. El marido ha muerto. El amante ha desaparecido, tal vez en la anónima capital. La Regenta, encerrada en su caserón, convalece, se cura, va a misa y la historia acaba con un desmayo tal vez histérico. La heroína se desvanece, se borra, pues ella es objeto de los deseos ajenos y ya no hay deseos que se dirijan a ella y la sostengan. Ni siquiera le da vida la maledicencia de Vetusta. Los vecinos han decidido ignorarla, anular el lugar de la Regenta y considerarla una insignificante «hija de la bailarina italiana». Nadie. Pues la historia de nadie es imposible de ser contada; el beso del acólito, como un sapo en la boca de la Regenta, sella el discurso. No hay más que decir.

BLAS MATAMORO
Cuadernos Hispanoamericanos

