

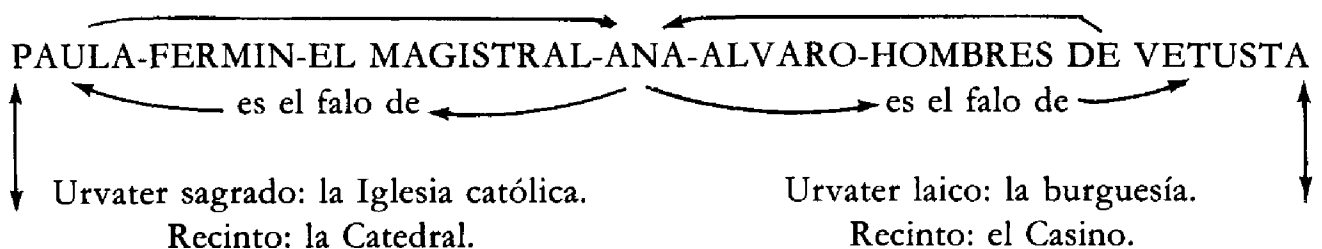
proveedoras de instrumentos que faciliten la llegada del héroe a su falo. En cambio, las segundas, Emma Bovary y seguidoras, disputan el falo al hombre, planteando relaciones de igual a igual y tomando la iniciativa en el vínculo erótico, es decir, asumiendo un rol activo y agresivo, propio de los varones. Esto suele ir acompañado de cierto *virilismo* psíquico, que hace de la adúltera un travestí, como en el caso de la Bovary, casada con un hombre de psiquismo contemplativo y femenino, y que se pasa la novela disfrazándose y haciendo que sus amantes se exciten con sus vestidos, como suele ser el caso del travestismo. O desarrollan cierta erótica lesbiana, como la Luisa de *El primo Basilio*, que sigue enamorada de sus compañeras de adolescencia y desea a su cachonda amiga Leopoldina, maestra de adulterios alegres y despreocupados. Effi Briest, por su afición a los ejercicios físicos, a las excursiones con amigas, al descuido indumentario, es reprendida por su madre por parecer más un grumete o un marinero que una niña casadera de buena familia.

Si algo queda del esquema histérico en estas heroínas, ello no tiene demasiado que ver con problemas ováricos o vaginales. Lo histeroide de estas personalidades cae, más bien, del lado histriónico, teatral, carnavalesco, de sus caracteres: tienen que disimular su vocación de héroes (o sea de varones), para lo cual deben exagerar la puesta en escena de su femineidad. Un poco de hipocondria, la seducción a distancia y el rechazo al hombre cuando éste está cerca (estas señoras se toman, a veces, cientos de páginas antes de acceder al primer acto sexual con el *chevalier servant*), la dificultad para asumir un rol y la facilidad (de nuevo teatral) para dispersarse en varios (desde la cortesana hasta la santa) completan el cuadro histeroide de estas personalidades, que pueden asimilarse a la *vedette* de la revista en la apoteosis final, cuando coquetea con cada uno de los *boys* del cortejo, para luego, semidesnuda y sudorosa, huir hacia su camarín. No olvidemos que camarín es también el lugar donde se guardan, para ser adoradas, las imágenes de las vírgenes católicas.

Estas adúlteras no aceptan, obnubiladas como están por su fantasía heroica, la relación desigual con el hombre. El primer rasgo de esa desigualdad es que ellas están casadas y sus amantes están solteros, lo cual da al hombre una libertad de movimientos suplementaria a la libertad de costumbres que la sociedad le acuerda en su calidad de varón. La excepción es el amante de Effi, un militar casado, pero cuya mujer no vemos aparecer en la novela. Ellas son como magas que no aceptan su rol de tales, queriendo ocupar el del héroe. Como el esquema está montado al revés se estropea por la tentativa fallida de la mujer, y ella queda fuera de lugar. La mujer rechazada por la ley como héroe (la mujer que *no ha lugar*, como dicen los jueces cuando rechazan una demanda) carece de sitio y, por lo mismo, de identidad. Suicidarse o dejarse morir es la actitud necesaria y consiguiente. Nada mejor para definir esta situación que esa espléndida palabra mejicana, el *ninguneo*, tan agudamente explicada por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. Nuestras heroínas terminan siendo, como en el tango, *Ninguna*. La muerte borra, con su elocuencia incomparable, los restos de la aniquilación. Los otros, la sociedad, han decretado que esa señora es *Nadie*, que carece de espacio en la geometría social. Es una muerte civil cuya muerte física no hace más que enfatizar su deceso simbólico precedente. De nuevo, como en el tango: *No habrá ninguna igual, no habrá ninguna*.

*La Regenta* puede definirse como la historia de una trenza amorosa que se anuda por el centro, es decir Ana Ozores. Ana es amada por el Magistral y por Alvaro Mesía. El Magistral es depositario del deseo de Paula, su madre, y Alvaro es depositario del deseo de los hombres de Vetusta. Ana es el falo de Paula y del colectivo masculino de Vetusta. Paula tiene un recinto, la Catedral, y Alvaro, otro recinto, el Casino. Paula representa la legitimidad sagrada de la Iglesia y Alvaro la legitimidad laica de la burguesía. En otras palabras: cada uno invoca a un padre originario (*Urvater*) distinto, simétrico y opuesto, que puede ser, en estos términos, la dinámica de la sociedad española durante el canovismo.

En esta trenza, como veremos, son débiles las figuras paternas, que ligan a los héroes con la ley. Estas figuras hacen que los deseos se superpongan a la ley (Ana, la adúltera) o que la mujer ocupe el lugar del padre (Paula, la madre fálica). A su vez, Ana, falo de dos series de amantes contrapuestos, pretende ser el falo de ella misma y tener deseos propios e iniciativas eróticas. Pero ni el Magistral ni Alvaro (ni, menos, el marido, cuando se entera del asunto) se lo consentirán, por lo que será eliminada de la trenza y ésta se disolverá, dando por terminada la novela. En esquema:



La novela, como ocurre siempre en el realismo, abunda en datos genéticos sobre los personajes para acreditar el desarrollo y conflicto de sus caracteres, lo cual facilita toda explicación. A ello se agrega el uso metonímico de los nombres, que iremos viendo en su lugar.

De Ana Ozores sabemos que es la Regenta, es decir la que rige. ¿Qué rige esta regenta? ¿Qué pone rígido? Lo que rige la regenta es el falo de Vetusta: ella es el falo de Fermín, que es el falo de Paula, y es también el falo de Alvaro, que es el falo de los hombres de Vetusta. Paula comisiona a Fermín para que se apodere de ella y lo mismo hace el Casino con Alvaro. Ana es la mujer que intenta convertirse en sujeto activo de sus deseos, o sea devenir esa histérica que la ciencia de la época considera una enferma sexual o nerviosa. Hay que curarla. Los dos remedios son: someter la mujer a la ley, sublimando el deseo en un amor místico (Fermín) o destruir el deseo, satisfaciéndolo en el coito (Alvaro). He allí las dos curas: la cura del cura (desarrollo del alma a expensas del cuerpo) y la cura del amante (desarrollo del cuerpo a expensas del alma).

En cualquier caso, estas curaciones son pasajeras. El deseo no tiene objetos puntuales, sino que va errando (errabundo y errado) entre ellos, en busca del objeto infinito que lo atrae, histéricamente, sin aceptar nunca el franqueo definitivo de la distancia. Este objeto infinito es identificado por Ana (como por la Bovary, y si no reléase la muerte de ella, besando al Cristo que le ofrece el sacerdote en la

extremaunción) con Dios (capítulo 4.º: la religión se prueba por la belleza, como en Chateaubriand) y Dios, luego, con la muerte (capítulo 25: Dios es el reloj de la muerte, una obsesión en el cerebro de Ana, etcétera). Es decir: Ana es deseada por el deseo de Dios y de la muerte y al asumir estos deseos como sujeto activo es cuando rompe el esquema dominante, es decir, el ser objeto de los deseos ajenos y no agente de los propios. La mujer es falo de los otros, pero no tiene falo propio, pues se la ha castrado simbólicamente desde su nacimiento.

Hacer el amor con el bello Alvaro, huir con él a ciudades más lujosas y divertidas, lucir en el teatro de la ópera, ser deseada por la mirada masculina de la ciudad, son sustitutivos de ese deseo fundamental e insaciable. Otro *Ersatz* es la escritura (capítulo 4): «Siguió el lápiz corriendo sobre el papel, pero siempre el alma iba más de prisa; los versos engendraban los versos, como un beso provoca un ciento...».

Leopoldo Alas también pudo decir: «La Regenta soy yo». En esas pocas palabras hay una teoría de la escritura: el beso es el modelo de la palabra poética, cuyo modelo es, también, el alma. Escribir es tratar de alcanzar el alma inalcanzable (Dios, la muerte, el Magistral) y/o de besar (¿Besar a Alvaro? ¿Besarse en el papel como en un espejo, donde la imagen también es intangible?)

La génesis de Ana es la de una hija sin madre que, tardíamente, sabe que su madre era una modista italiana (vínculo con el mundo del vestido, del disfraz y del teatro, teatralidad de la histeria) y que tuvo amores irregulares con su padre, un señorito de familia patricia. No puede imaginar a su madre y, por lo mismo, no puede serlo ella misma: «Ni madre, ni hijos» (cap. 3). A su vez, esta carencia fundamental convierte al mundo en una gran madre, la busca de un seno blando y caliente, que Ana encuentra (cree encontrar) en un colchón tibio o en su propio cuerpo, con el que tiene una relación onanista que no pasa por el sacramento de la confesión. Ella es su madre muerta, renacida en su cuerpo vivo, madre de sí misma, lo cual significa que quiere asumir, también, el rol de la modista italiana que tiene amores irregulares con un señorito, etc.

La novela nos describe, astutamente, la escena fundamental de la memoria de Ana: de niña se escapó con Germán, otro niño (Herr Mann: «el señor Varón» o Germán: «Hermano», o ambos a la vez) y pasó con él toda la noche en un bote. El le decía que eran marido y mujer y ella, que era una mamá. «Su propósito había sido hacerse dueños de la barca una noche» (cap. 3); fundar una casa, marido y mujer-mamá. En otras palabras: el lugar de la relación con el hombre es algo aislado y flotante, mal visto por los demás, que debe resguardarse para existir, en términos de clandestinidad. La gente considera a Ana una niña precoz y le adjudica la identidad «perversa» de su madre (razonamiento genético: las malas herencias, etc.). Como las histéricas de Freud, Ana sufre al recordar («no veía, le estallaban chispas de brasero en los párpados y en el cerebro, se le enfriaban las manos y de pesadas no le parecían suyas...») y echa de menos a un hijo (que, por otra parte, no parece querer tener): el hijo rectificaría su identificación con la «mala» madre y la ubicaría en un sitio respetable.

Ante la madre ausente, la imagen del padre es deficitaria: tampoco él le señala el camino de la ley. Ana, criada por un aya que es la típica madrastra castigadora y sádica, imagina a su padre matando moros en exóticas tierras, y quiere hacer lo mismo (o sea

que ya toma iniciativas viriles). Pero el padre la trata como un ser sin sexo, objeto bello (otra asimilación arte-mujer) y subalterno. Los valores que él estima no son aplicables a la hembra. Ana adquiere noción de su femineidad, curiosamente, al llorar leyendo las *Confesiones* de San Agustín (la escritura es la madre, pero es la escritura de un hombre que habla con Dios).

El padre de Ana, a pesar de pertenecer a una familia de arraigo en Vetusta, rompe con ella a causa de su *mésalliance*, entregándose a la ideología liberal y científicista, cuyo concepto de la religión no es la de una revelación positiva, sino la de un vínculo íntimo y personal de homenaje del hombre a Dios. La familia hace como si el padre hubiera muerto, por lo que la niña, de hecho, es huérfana total.

Esta orfandad es, tal vez, la causa de que Ana imagine a su partenaire sexual como a un hermano, y no como a un padre, según el esquema convencional del Edipo. Por el contrario, la figura paterna aparece descorporizada en la apariencia de su marido, con quien mantiene una relación de amor, y del Magistral, que es el padre de su alma. No es casual que, cuando empieza a verlo como a un hombre hermoso y atractivo, lo confunda con un hermano mayor y que, cuando quiere alejar de sí el deseo carnal hacia el cura, lo feminice (lo castre) considerándolo «un alma hermana». La madre, cuerpo fantasmático, y el padre, la ley fantasmática, crean en torno a Ana un mundo de vagos contornos donde es difícil encontrar un modelo de deseo. Lo hallará, por fin, en Alvaro. Pero, aparte del atractivo físico del seductor, Ana se enamorará, sobre todo, de su propia imagen de adúltera, reencontrándose con el retrato que su entorno le ofrece de su madre: la sirvienta que enamora al señorito y logra que éste rompa con el mundo de la Ley. Es el mismo truco de Ana Karenina (otra Ana, finalmente): es el amor a la propia imagen como transgresora, es decir, como agente de cargas eróticas que arremeten contra el mandato y la demanda de la sociedad. Lo que no saben estas adúlteras es que, de vuelta, es la sociedad quien demanda el adulterio (y el castigo de la adúltera) para ejemplificar el delito y para confirmar el falo del seductor (Alvaro).

Es interesante consignar la figura del aya («una mujer ilustrada, aunque española; educada en Inglaterra, donde ha aprendido el noble espíritu de la tolerancia»). En principio, sustituye a la madre, pero los métodos que maneja son «masculinos» (represión de lo corporal, ayuno, encierro, etc.), de modo que actúa como madrastra, como madre inaceptable. Ana desvía su relación con la figura materna hacia una sublimación mística (la Madre Celestial, hipóstasis de la madre muerta) y hacia la lectura («El libro, manantial de mentiras hermosas»): libro-madre, madre-mentira, madre-hermosura. Bovarysimo, si se quiere: querer ser como las heroínas de los libros, hija de ellas, hija de las santas y las pecadoras que desfilan por el espejo de papel.

El marido es Víctor, el ex-regente. Es decir, el victorioso que ya no rige. Al empezar la historia, Ana no duerme en la alcoba del marido y es presa de ataques, a los cuales acude el marido como un médico solícito. En toda la novela, como en las demás historias afines, la figura paternal (del grado que sea) aparece como un médico, del cuerpo o del alma. La medicina es lo masculino que rige a lo femenino, que es la enfermedad, es decir, el desequilibrio que debe ser armonizado conforme a la Ley. Ana ha sacrificado su juventud a su vetusto marido, el marido de Vetusta: se ha ajustado a la Ley. Pero el regente ha dejado de regir y se abre la crisis, es decir, la