Magas, niñas, adúlteras y travestis

Cuanto más nos acercamos al término de nuestra ambición, más distante parece el objeto deseado, porque no está en lo porvenir, sino en lo pasado; lo que vemos delante es un espejo que refleja el cuadro soñado que se queda atrás, en el lejano día del sueño.

CLARÍN: *La Regenta*, 1.

En el esquema heroico clásico, el héroe es un varón al que ayudan a triunfar algunas mujeres. Ellas se pueden clasificar en dos categorías: magas y niñas. Maga es la madre del segundo nacimiento, o sea, el nacimiento iniciático o renacimiento, por el cual el héroe es aceptado por sus iguales en un grado más elevado de desarrollo personal. Niña es la mujer que el héroe toma por esposa cuando ha adquirido la capacidad de padre: a ella inculcará la ley y con ella tendrá hijos que asegurarán infinitamente la cadena de mandos de la propia ley, es decir, que esos hijos también deberán entrenarse para desempeñar el rol paterno. La mujer es ocasión, paisaje, medio para que el hombre cumpla su papel heroico. Pero dentro de la épica patriarcalista, ella misma no es nunca heroína. Es Ariadna que facilita el hilo para que Teseo salga del laberinto, pero no la matadora del Minotauro. Es Medea, que conoce las fórmulas para llegar al Vellocino de Oro, pero no es la conquistadora del Vellocino. Es Circe, que facilita a Ulises el ungüento de la juventud, pero no es quien recobra el trono de Itaca.

NOTA SOBRE LA HISTERIA.—Desde Hipócrates se entiende que la histeria es una enfermedad exclusiva de las mujeres *(hytero* es útero en griego, aunque, curiosamente, en latín, *histeris* significa escarabajo), proveniente de un descolocamiento del útero. Como *tota mulier in utero,* era la mujer misma quien quedaba fuera de lugar por una disminución de su funcionamiento uterino. En la Edad Media, las histéricas fueron consideradas posesas por el Demonio, lo cual no está descaminado a la luz de las reformulaciones psiquiátricas postcharcotianas. El inglés Thomas Sydenhan *(Dissertatio epistolaria ad G. Cole... necnon de affectione hysterica,* 1682) la explica con una enfermedad nerviosa de tipo funcional, sin sustrato anatómico. A principios del siglo XIX, la psiquiatría insiste en el carácter sexual de la histeria, identificándola con un estado de insatisfacción agudo, el furor uterino. Así en Philippe Pinel: *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale* (1801) y Jean-Etienne Esquirol: *Des maladies mentales* (1838). Charcot encasilla la histeria entre las enfermedades orgánicas del sistema nervioso (1882-1885, clases en la Salpetrière; *Leçons sur les maladies du système nerveux,* de 1874). Sus alumnos, Babinski *(Hystérie-pithiatisme et troubles nerveux d'ordre réflexe en neurologie de guerre,* 1917), y Dupré, revisan sus tesis en el sentido de no admitir como definitivos los estigmas permanentes del sistema nervioso central y reclasifican la histeria entre las enfermedades psiquiátricas de tipo pitiático (trance, profetismo, etc.) con un fondo de mitomanía reducible por sugestión (eventualmente, por hipnosis). A fines del siglo pasado, la ciencia dominante definía el histerismo *(sic)* como «un padecimiento nervioso de la mujer, caracterizado principalmente por convulsiones y sofocación». Liebermeister *(Enfermedades del sistema nervioso,* traducción castellana de 1890) precisa que es «una suma de trastornos funcionales, que se fundan en una perturbación de las funciones

Esto es así hasta mediados del siglo XIX, en que comienza la actual crisis de la épica occidental y, no casualmente, con dos obras en que la mujer toma un rol preponderante: *El verde Enrique,* de Gottfried Keller (1855), que es la historia de un héroe huérfano de padre (o sea, que sólo tiene madre) y *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, cuya protagonista es una mujer.

El protagonismo de la mujer invierte la perspectiva de la narración. Siempre se contó la historia desde la óptica del héroe, ahora se cuenta desde el punto de vista de la maga. El héroe pasa al fondo, sigue de largo su camino, y la maga intenta, vanamente, ocupar el sitio heroico en una historia donde las mujeres están inhibidas de hacerlo. Emma Bovary tiene varias seguidoras y las veremos aparecer leyendo paralelamente estos textos: *Ana Karenina,* de Leon Tolstoi (1875-76); *El primo Basilio,* de José María Eça de Queiros (1878); *La Regenta,* de Leopoldo Alas (1884-85), y *Effi Briest,* de Theodor Fontane (1895).

El medio siglo que cubren estos libros coincide con la montante de una serie de estudios sobre la histeria, que son, en cierto sentido, una antropología de lo femenino (ver nota). En esos tiempos se creía que sólo la mujer podía ser histérica y la difusa sintomatología de la histeria, en los tratados de la época, coincide, más o menos, con la caracterización de estos personajes novelescos. En definitiva, la enfermedad típica de la mujer consistía en tener iniciativas eróticas, en ejercer la parte de sujeto activo en la relación amorosa y sexual, en «querer ser como los hombres». Profundizando en la ciencia psiquiátrica de esos años, Freud empieza a levantar la falda (nunca

---

psíquicas inferiores, de la sensibilidad, disposición de ánimo o instinto». Ya entonces se ha dejado de lado su entendimiento como enfermedad nerviosa, para considerarla psíquica. Lo nervioso es lo secundario o idiopático, no lo sintomático o principal. Las alteraciones de las funciones sexuales y los trastornos en los órganos son eventuales. Si a veces se atribuye a la abstinencia sexual o al onanismo, se ha desdeñado toda consideración sobre anomalías de conformación de los órganos sexuales, aunque se piensa que las mujeres cloróticas, anémicas y con cierto tipo de obesidad son proclives al histerismo. La sintomatología es vasta: dolores y sensaciones desagradables que no tienen correspondencias con enfermedades locales, perturbaciones del carácter y de los instintos, excitabilidad, caprichos raros, ideas irresistibles que llevan a actos extravagantes o inmorales, apatía y aburrimiento, anestesias, espasmos y parálisis en casos de ataque, tentativas de suicidio, automutilaciones, muerte por espasmo de la glotis, por parálisis cardíaca o por lesión cerebral. Sin éxito, se acudió a la ovarioctomía, hasta advertirse que sólo un tratamiento psíquico hacía remitir los síntomas. Baños fríos, temporadas junto al mar o en la montaña, largos paseos, figuran en el repertorio de medidas corrientes. Los estudios de Sigmund Freud, otro alumno de Charcot, datan de 1893/1895 y pueden considerarse los primeros textos del psicoanálisis, aunque la edición definitiva sea de 1922. Los trabajos fueron escritos en colaboración con Josef Breuer. Estos textos abundan en la importancia del recuerdo y en la reacción afectiva ante ciertas reminiscencias traumáticas, así como extraen de la teoría de la «doble conciencia» del histérico los rudimentos para distinguir la conciencia del subconsciente (luego lo inconsciente) y de la incapacidad de conciencia. La tarea del terapeuta sería restablecer la unidad de la conciencia, pero en esta vía, el psicoanálisis llegará a lo opuesto, o sea, a la investigación de la vida psíquica como una dialéctica entre el sujeto (inconsciente) y la superestructura (lo consciente), entre lo manifiesto y lo latente, lo normal y lo patológico, etc. Las características de la histeria en Freud son: la capacidad de conversión (transformar el malestar mental en físico), la sugestionabilidad y la tendencia a la hipnosis (aun a la autohipnosis). Aunque reconoce la importancia neurológica de la vida sexual, ya no se trata de considerar la histeria como una peculiaridad femenina, no obstante que los casos analizados, como era de esperar, son de pacientes mujeres.

mejor dicho) a esa gran histérica que es la humanidad y a ver que debajo de las enaguas la enferma es, en muchos casos, un travestí.

Resumiendo, antes de entrar en la lectura comparada, como notas constantes de estas fábulas se pueden obtener los siguientes incisos (o los que el lector quiera añadir o quitar):

1.º Predominio de la madre sobre el padre, o sea del deseo sobre la ley, la anarquía sobre el orden, la castración sobre el falo.

2.º Intento de la maga de ocupar el lugar del héroe, pasando a éste al sitio del coadyuvante o el oponente. La maniobra falla.

3.º Cierto travestismo psíquico: la maga es un falo vestido de mujer o una mujer poseída por un psiquismo masculino.

4.º Identificación de la mujer con una moral del lujo y el despilfarro opuesta a la moral masculina y patriarcal del ahorro y la acumulación. Como secuencia necesaria resultan femeninos el arte, la aristocracia y el placer, por contra del plexo de valores tradicionalmente burgueses y masculinos.

5.º La maga es de ambiente burgués y su fantasía es ascender de lugar en la sociedad, queriendo ocupar el puesto de la aristocracia (emparentada con los contravalores femeninos del inciso anterior).

6.º La cultura femenina, vinculada a la imagen bella y parasitaria de la mujer-objeto, intenta compensar la angustia de castración, llenando con elementos decorativos (vestimenta, arreglo de la casa, peinado, maquillaje, accesorios, etcétera) el vacío simbólico dejado por la ausencia del pene y la fantasía de la emasculación.

7.º Identificación de la mujer con la provincia y del hombre con la capital. La mujer es la periferia de un mundo cuyo centro y gobierno está en manos del hombre, que ocupa el lugar capital (correspondiente a la cabeza, que rige y dirige, en contacto directo con la ley). Todas estas historias ocurren en provincias, donde la mujer tiene un sitio que anhela sustituir por otro en la capital. Aun la Luisa de Eça de Queiros, habitante de Lisboa, imagina un mundo centrado en París. Effi Briest viaja a Berlín, pero es allí, justamente, donde no hallará su sitio, pues Berlín es la capital, la ciudad del hombre.

8.º La mujer que intenta ser héroe deja de estar junto al padre, pues le disputa a éste su lugar. Por ello se malogra su rol de madre. Nuestras «heroínas» no tienen hijos o, si los tienen, sienten horror por ellos (la Bovary porque su hijo es una niña y no cumple con su fantasía de adquirir el pene a través de un hijo varón; la Karenina tiene un hijo con su marido, pero éste se lo arrebata y también le arrebata la hija que tiene con su amante, porque no puede llevar el apellido de éste; Effi, que no presta demasiada atención a su hija, es separada de ella por el marido cuando descubre el adulterio y sólo vuelve a ver a Anita, fugazmente, una vez en su vida).

9.º El adulterio opone la ley (el matrimonio, cumplimiento del rol y frustración del deseo) a la transgresión (frustración del rol y cumplimiento del deseo, al menos del deseo de transgresión, de la expectativa de felicidad que promete la transgresión misma).

10. La historia acaba mal, porque la mujer no puede alcanzar el lugar del héroe, ya que la cultura patriarcalista le impide ser padre (administrador de la ley). Hay

suicidio (Bovary, Karenina), muerte tras una enfermedad «femenina» (Luisa, Effi) y un desmayo histérico que corta la historia, tal vez a las puertas de la muerte (Ana Ozores).

Estas novelas replantean la cuestión del «bovarysmo», palabra que divulga Gaultier en su libro homónimo *(Le bovarysme,* 1902). El personaje flaubertiano populariza una imagen de la mujer insatisfecha, casada con un hombre mayor que ella, y que sueña con realizar los modelos de las grandes amantes de la literatura y la leyenda. Pero, si bien se mira, estas notas son comunes a todos los héroes, varones o mujeres o lo que fueren, que la literatura ha ido acuñando en sus fábulas, y que Georg Lukács, en su *Teoría de la novela,* define como «héroes problemáticos».

El héroe problemático es el que encarna unos valores auténticos en medio de una sociedad que los proclama pero no los obedece, rindiendo culto a unos valores degradados. Y la autenticidad de los valores está explicada en los paradigmas de la literatura que el héroe quiere llevar a la práctica. Don Quijote intenta poner en práctica los valores caballerescos de que hablan las novelas de caballerías y que siguen siendo lecturas aceptadas por la sociedad y paradigmas elogiados por ella. Le ocurre lo mismo que a Emma Bovary: las proclamas de la literatura no tienen su réplica en la realidad y la gente no vive las palabras que proclama, al contrario, las proclama para no vivirlas. En definitiva, tanto el bovarysmo como la histeria han terminado siendo unas ilusiones ópticas de nuestros abuelos y todos podemos decir, como Flaubert: *Madame Bovary c'est moi.* Es que, en rigor, Emma Rouault de Bovary no era una mujer insatisfecha (tenía un marido y dos amantes, pudiendo haber conseguido algunos más, entre ellos a un prestamista que hubiera cancelado sus deudas contra pago en especie): Emma era un hombre insatisfecho, porque no podía ocupar el lugar del hombre, dada su peculiaridad sexual.

Estas historias malogran el paradigma clásico, pues la mujer no puede constituirse en héroe y el héroe no ocupa el lugar eminente que le corresponde en la perspectiva del relato. La narración se convierte en episódica y frustrada: frustrada para la heroína que no llega a tal, episódica para el héroe que, en plano subalterno, sigue su camino, rumbo a otra historia donde culminará su ciclo heroico.

Otro efecto de estas fábulas es la inversión del esquema clásico adulterino. En la primera mitad del siglo XIX, la novela (epopeya de la burguesía) acuña la figura de la esposa adúltera que, casada sin amor con un hombre mayor que ella, se enamora de un joven que hace sus pinitos en el mundo. La mujer adúltera inicia al joven en ciertos niveles de la sociedad, lo relaciona con los maestros y protectores que lo ayudarán en su acceso al poder, le enseña buenas maneras, desarrolla su saber amoroso y erótico. Este adulterio es institucional y lo aceptan todos, en primer lugar el marido de la maga. Es el caso de la Sanseverina, en *La cartuja de Parma;* de la señora Renal, en *Lo rojo y lo negro;* de la señora Chasteller, en *Lucien Leuwen;* de la señora Arnoux, en *La educación sentimental;* la condesa en *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* etcétera. A veces, el adulterio es incorpóreo y la educación del héroe pasa por la sujeción de sus deseos a la ley del marido, lo cual no deja de ser pedagógico (es el caso de *El lirio del valle* de Balzac).

La diferencia entre estas adúlteras y las otras está en que las primeras aceptan su relación asimétrica con el hombre, resignándose a su papel de magas, o sea, de

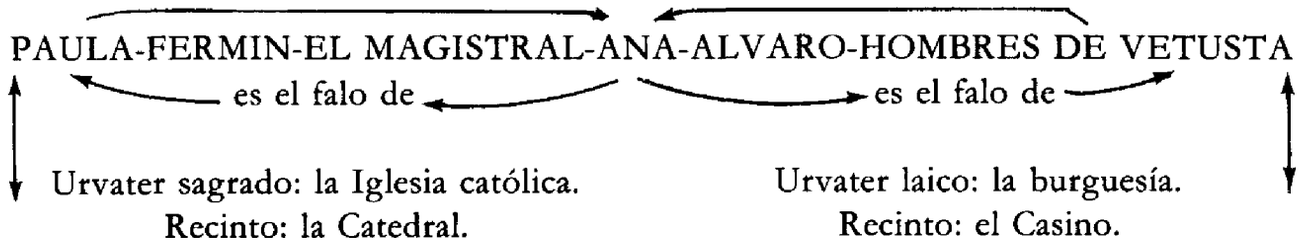
proveedoras de instrumentos que faciliten la llegada del héroe a su falo. En cambio, las segundas, Emma Bovary y seguidoras, disputan el falo al hombre, planteando relaciones de igual a igual y tomando la iniciativa en el vínculo erótico, es decir, asumiendo un rol activo y agresivo, propio de los varones. 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 Germá: «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 cientificista, 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. Bovarysmo, 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

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 histérico 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 paternales) 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 arrobo 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 suculento, acunada por el isócrono campaneo 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 disfraza de personaje calderoniano, héroe del honor castizo. Ana se disfraza 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

