

CAROLYN RICHMOND

LA REGENTA, MIRADA Y VISTA

Mucho se ha insistido sobre el papel importante desempeñado en *La Regenta* por el espacio, ya sea interior —casas, iglesias, el Casino— o exterior —balcones, calles, la naturaleza, lo geográfico en general—, que es el escenario donde actúan y se mueven sus numerosos personajes entre árboles, edificios, muebles y elementos menos estacionarios. En este espacio predomina la sensación de aire, un aire a través del que los cinco sentidos reciben continuos estímulos. En medio de la luz y en la oscuridad, con calor o frío, bajo el sol o la lluvia, se toca, se saborea, se huele y, sobre todo, se oye y se ve. Gran parte de la comunicación entre los personajes de la obra es verbal: en palabras explícitamente reproducidas por el narrador en el texto o sugeridas como dichas en privado, los habitantes de Vetusta hablan. Son oídas por sus interlocutores y *escuchadas*, además, a veces, por otros que van recogiendo de la atmósfera de la ciudad las muchas murmuraciones que se entrecruzan allí formando una compleja y secreta red. Dicha forma de comunicación vetustense se complementa por la actividad de *mirar*. En efecto, los ojos de los personajes que miran y espían, son mirados y espiados, o se miran y se espían entre sí, son como flechas que atraviesan constantemente el aire, animándolo y vivificándolo. Vetusta está llena de testigos y de personas vigiladas: algunos personajes hay también cuyas miradas recíprocas conversan sin necesidad de palabras. A través de las miradas que se entretejen en el espacio crea Leopoldo Alas una multiplicidad de perspectivas que llega a sugerir un mundo más amplio aún, y mucho más complicado, que el que nos presenta descriptivamente en las páginas del libro.

El interés de Clarín por el efecto de las miradas en el espa-

cio puede percibirse ya en algunas narraciones anteriores a su primera novela larga, especialmente en dos que la anticipan de un modo particular: «El diablo en Semana Santa» y «Un documento»¹. El primero de ellos contiene una mirada diagonal descendente y otras horizontales, se mira a través de algo que sirve de barrera física entre individuos o bien sin ella. El diablo mira el interior de la catedral desde fuera y desde arriba, a través de unos vidrios rotos, posición que refleja tanto su enorme poder sobre los seres humanos como su intrínseca separación de ellos. Este espectador se convierte en seguida en autor de un drama que moverá a sus actores, como una especie de titiritero, tras de haber calentado el espacio con su aliento. El magistral mira a la jueza a través de una verja cerrada, símbolo ésta de la imposibilidad de cualquier relación amorosa entre ambos, mientras que la jueza mira al hermoso caballero arrodillado a su lado sin que haya entre ellos ningún obstáculo físico. En el primer capítulo de *La Regenta* el poderoso Magistral (persona sumamente humano pero en el que hay algunos rasgos diabólicos) mira a Vetusta desde lo alto de la torre de la catedral a través de su catalejo, instrumento que volverá a utilizar, desde el mismo sitio, en una escena posterior para espiar a Ana, don Álvaro y Quintanar (capítulos XVIII-XIX). Durante la misa del gallo (XXIII) —capítulo para el cual servirá el cuento de semilla— de Pas ve a Ana y don Álvaro separados entre sí por sólo una verja (Ana ve a los dos hombres, mientras que Mesía, borracho, no ve a nadie).

La larga escena de «Un documento» que tiene lugar en el Circo de Price también contiene miradas diagonales, así como horizontales, que sugieren la distancia social entre la poderosa y rica duquesa del Triunfo, que observa desde su palco y a través de los gemelos al plebeyo Fernando Flores, y este modesto escritor que la adora desde el lugar donde está sentado abajo. Pero cuando, a la salida del teatro, se *besan* los ojos de ambos, cara

¹ Incluyo, y analizo, estos cuentos en mi antología «Treinta relatos», de Leopoldo Alas «Clarín», Madrid, Espasa-Calpe, 1983. Para un estudio detallado del segundo puede verse mi artículo «'Un documento' (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín», *Boletín de Estudios Asturianos*, núms. 105-106 (1982), pp. 367-384; en cuanto al primero, puede consultarse otro artículo mío, «Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín», *Argumentos*, núms. 63-64 (1984), pp. 14-19. Mis citas de *La Regenta* vienen de la edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Noguer, 1976

a cara, esto establece ya la nivelación que efectuará el amor. En este último relato los ojos, además de ser un instrumento de observación unilateral así como de conversación muda y recíproca, sirven de espejo —exterior o interior— donde los protagonistas se ven a sí mismos, algo que ocurrirá también en *La Regenta*, donde lo teatral acabará extendiéndose a gran parte de las escenas de la novela, siendo los personajes principales actores unas veces, espectadores otras, y donde la desigualdad social y el poder tanto como los acercamientos y separaciones son comunicados mediante los ojos en un espacio que acabará vibrando con una multitud de pensamientos secretos no verbalizados.

La innata curiosidad del ser humano por la vida ajena forma en *La Regenta* una especie de telón de fondo. Esta placentera ocupación visual, relacionada con el acto de leer una obra de ficción o asistir al teatro, es una de las obsesiones principales de la novela. Si el narrador, que da la sensación de ser *testigo*, él mismo, de la acción, acaba por escribir esa novela, el público vetustense crea también con lo presenciado —u oído de segunda mano— su propia obra imaginaria cuya difusión, en vez de por escrito, será oral. Sentirán los habitantes una fascinación especial por la bella Ana Ozores y el poderoso Magistral, mas también se fijarán en otros ciudadanos menos prominentes. En efecto, toda Vetusta está constantemente bajo la mirada del lector, del narrador, de la torre de la catedral y del resto de la sociedad de la novela. El tema de la vigilancia se introduce en las primeras páginas, donde, desde la torre, vemos nosotros a Celedonio y Bismarck viendo al Magistral abajo en la calle y luego viéndole inspeccionar a la ciudad con el catalejo desde su «observatorio». También se establecen aquí los dos principales focos de atención en la novela: Fermín de Pas, sobre quien chismorrean los dos pillos, y Ana Ozores, descrita por primera vez no según lo que ve el Magistral, que la ha buscado en vano, sino a través de los ojos del perverso acólito.

Además de estas miradas diagonales, de arriba a abajo, aparecen otras más bien horizontales en los principales espacios interiores (catedral y sacristía, capítulo I; Casino, capítulo VI) e igualmente un tercer espacio interior, la casa de los Vegallana, donde, gracias a la contagiosa tolerancia de la Marquesa, «nadie espiaba a nadie» (VIII), aunque la mirada ajena sí percibe mucho de lo que ahí pasa. En las calles y paseos (como el Boulevard

o el Espolón) los transeúntes se ocupan principalmente de mirarse unos a otros. Entre los personajes secundarios que más practican el *espionaje* en Vetusta sobresalen Glocester, el enemigo mortal del Magistral, y «el Chato», espía empleado por la madre de De Pas para vigilar, entre otros, a su propio hijo. Este es observado, a su vez, en más de una ocasión por Celedonio, mientras que a Pepe Ronzal le divierte espiar a Mesía, y la entremetida Visitación se dedica a observar a todo el mundo, especialmente a Ana, cuyos «encantos velados» le describe minuciosamente a su amigo y ex amante Mesía (VIII). Tampoco hay que olvidarse del importante papel de las criadas Teresina y Petra².

A veces el individuo objeto de la mirada ajena es consciente de ella, a veces no. Ana Ozores no puede saberlo cuando la mira desde lejos el Magistral por su catalejo, y Mesía sólo se entera de que Ana le ha mirado en el teatro a través de los gemelos gracias a lo que le dice Visita (VIII). Muchos de los *espías* mencionados antes suelen desarrollar sus actividades subrepticamente; en numerosas ocasiones, sin embargo, la mirada ajena es para un personaje como un espejo donde se ve reflejado según las circunstancias en que se encuentra, en parte, y según su estado emocional. Al pasearse por el Espolón después de haberse apeado del carruaje de los Vegallana, Fermín de Pas «anduvo... desafiando humildemente las miradas de todos, seguro de que todos o los más hablaban de él» (XIV). El gran temor de este personaje al ridículo está relacionado también con la consciencia que tiene de sí mismo como figura pública. El día de Todos los Santos, Ana, «acostumbrada muchos años hacía a la mirada curiosa, insistente y fría del público», se da cuenta de la admiración general cuando entra en el teatro (XVI). Durante la procesión del Viernes Santo (XXVI), en cambio, lo que siente ella es congoja por el escándalo (describe en su diario la vergüenza que había sentido —cap. XXVII—), mientras que el Magistral, lleno de orgullo, se regodea en su victoria. El juego de niveles de esta escena, donde las miradas ascienden y descienden diagonalmente entre la calle y los balcones, crea una fuerte sensación teatral —hasta operática— en que los dos protagonistas de la novela se convierten en actores vistos por los ojos de un numeroso pú-

² Véase Gonzalo SOBEJANO, «Semblantes de la servidumbre en *La Regenta*», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 519-529.

blico aplicado a comentar lo que está sucediendo abajo. Finalmente, hay que señalar el uso que hace Leopoldo Alas en la novela de espejos cuando cada uno de los protagonistas se contempla en su reflejo. El Magistral, medio desnudo, ve allí su «otro yo», el que fue antes de hacerse cura (XI), en vez de un clérigo, «un hombre» (XXX). Ana Ozores, inclinada a identificar sus propias experiencias con lo que lee en libros o ve en el teatro, también cree que en una ocasión «la Ana de enfrente le pedía cuentas» (XVI), mientras que en otra su propia imagen acaba incitándola a la autoflagelación (XXIII). Es evidente que el yo reflejado por el espejo puede producir hasta miedo.

Hemos señalado algunos casos en que el personaje de la novela es objeto de la mirada ajena; en otros muchos casos se invierte la situación, convirtiéndose el *actor* en *espectador*. Ana Ozores, más dada a la introspección que al escrutinio del público vetustense (a cuya mirada ha tenido que acostumbrarse), contempla desde su balcón —posición de superioridad— al vecindario de la Encimada que pasa por debajo hacia el cementerio el día de los Santos (XVI). La mirada unilateral del soberbio y ambicioso Fermín de Pas sobre los habitantes de Vetusta se introduce en las primeras páginas de la novela cuando contempla abajo, empequeñecida por la distancia, la ciudad. Se fija en todo y en todos. Una de las escenas de más plasticidad e intensidad psicológica en *La Regenta* —el paseo nocturno de don Santos Barinaga, «víctima» suya, hacia su casa— es presentada a través de los ojos del Magistral, quien, desde su balcón, espía al pobre borracho abajo en la calle (XV). Como una *reprise* de dicha escena, sumamente teatral, el comienzo del desfile de gente que irá al entierro de don Santos es espiado por el Magistral desde «detrás de las vidrieras de su despacho» (XXII).

Hasta ahora hemos considerado situaciones en las que la mirada, dada o recibida, se representa desde una perspectiva unilateral sin que se establezca entre los ojos del que mira y el receptor de su mirada ningún contacto importante, lo cual, más que unir a los personajes, los separa, al mismo tiempo que refuerza la soledad y aislamiento de cada cual. En ciertos momentos, sin embargo, los ojos de dos personajes establecen entre sí un contacto tan intenso que vivifica y enciende el espacio. Cuando esto ocurre son los ojos su vehículo de comunicación no verbal. El narrador, que deja a la imaginación de sus lectores los detalles más sabrosos, sugiere mediante el contacto visual entre dos

seres toda una gama de sensaciones. Los ojos de Ana y Fermín pueden comunicarse sin palabras, como en la catedral la mañana después de la misa del gallo (XXIII). Los ojos del sacerdote llegan a desafiar con una «bofetada» a su rival en el Paseo Grande en el capítulo XXV. Pero es sobre todo en las miradas que se cruzan entre Ana y Mesía donde se hace presente la fuerza de los ojos como medio de comunicación: sobre este medio de comunicación —la mirada— insiste Leopoldo Alas a lo largo de la novela para expresar tanto el atractivo sexual como los altibajos de su relación. La primera descripción del encuentro de los ojos de Ana y Mesía ocurre en el capítulo V, cuando éste, desde la berlina que toma para Madrid, saluda a la joven Ana y sus tías: «Se miraron como si hasta aquel momento nunca se hubieran visto bien.» Los ojos de Ana no se turban al encontrarse con los de don Álvaro tras su primera confesión (VIII), sienten la «muda elocuencia» de sus miradas durante el paseo por el Boulevard, y en una escena inmediata sus ojos la «delataron» (IX). Ambos se presienten, luego se ven brevemente, a través de la verja que los separa esa misma noche —ocasión de que no aprovecha Mesía— (X), los ojos de Ana, desde su balcón, le prometen al arrogante jinete ir al teatro en el capítulo XVI y, de nuevo bajo el poder del Magistral, ella mirará al seductor sin miedo en el capítulo XX. Finalmente, la creciente atracción sexual que sienten en el Vivero se subraya mediante numerosas referencias a la muda elocuencia de sus ojos (XXVIII).

Basta con lo dicho. No podríamos desarrollar aquí un estudio exhaustivo del fenómeno que hemos ilustrado con algunos ejemplos y que se extiende a otros personajes en la obra, dándole un peculiar carácter. Este carácter es el de una dimensión de teatralidad que convierte a toda la ciudad en un gran escenario donde se desenvuelve el *drama* de la *primera actriz* y los dos *galanes* con el marido —el *barba*— que, por contraste, será ciego para la realidad de las peripecias que tienen lugar ante sus propios ojos.

[*Insula*, n.º 451 (1985), p. 4.]