



O PRIMO BASILIO - LA REGENTA (LA CUESTION DEL ADULTERIO)

Ana María Donato

INTRODUCCIÓN:

El adulterio como transgresión al statu quo ético-moral impuesto por el varón en las sociedades monogámicas de origen judío - cristiano es un tópico literario que con el afianzamiento de la burguesía como clase dominante se ve necesariamente inserto en el tratamiento de los conflictos sociales derivados del entramado histórico que, en términos de Barthes, producen el texto literario.

Aquí trataremos de desarrollar los alcances que la transgresión erótico-sexual tiene en las novelas de Eça de Queirós, *O PRIMO BASILIO* y de Leopoldo Alas, *LA REGENTA*.

La propuesta en su desarrollo estructural pretende confirmar:

1. Que la focalización del adulterio en Luisa (*O PRIMO BASILIO*) es el resultado de una proyección psicológica que ha sido sublimada por la ausencia del objeto del deseo.
2. Que la focalización del adulterio de Ana Ozores (*LA REGENTA*) apuntala otra variable que tiene como núcleo desencadenante el desarrollo del Poder en el seno de la jerarquía eclesiástica encarnado en la figura del Magistral Fermín de Pas.
3. Que la intertextualidad de acuerdo con Dallambach funciona como trasvasamiento de estructuras secundarias y que señalaremos como:
 - a. La ausencia de la maternidad en la adúlteras.
 - b. Las clases sometidas como elementos de presión extorsiva.
 - c. La función de los personajes - testigos (varones) que se convierten en el axis mundi de las víctimas sobrevivientes del conflicto que genera la transgresión.

1. El problema del adulterio en la crisis de valores de la sociedad burguesa.

Antonio Quintano Ripollés (1) al plantear el tema del adulterio en tres novelas clásicas de la literatura europea - *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *LA REGENTA* - establece un orden de análisis partiendo de la concepción de status juri que la figura del adulterio asume de acuerdo con los legalistas y penalistas de los distintos tiempos históricos que se dan en el marco del positivismo decimonónico.

Su propuesta más interesante quizá no se halla en ese controvertido ámbito de la justicia sino en el de la biología criminalística por las precisiones (o limitaciones) significativas que ese enfoque ofrece al estudio del tema del adulterio "En el biotipo de la adúltera, único posible, al menos en nuestro estado de cultura de hace muchos siglos, hay que reducir al mínimo la trascendencia de los factores fisiológicos (...) No hay ni puede



haber una “adúltera nata” entre otras obvias razones porque el adulterio no nace hasta que se violan vínculos específicos de índole estrictamente psicológico y social.” (147)

Enmarcado, entonces, como resultado de la interacción social el adulterio (dejando de lado el tratamiento que Ripollés hace de los casos que conforman patologías psiquiátricas) aparece en la novela del siglo XIX no como caprichosa casualidad del instinto imaginativo del novelista sino como lúcida observación de la realidad de acuerdo con la estética realista que la produce.

Michel Zeraffa (2) analizando la propuesta de Barthes en *El grado cero de la escritura* desmitifica, en parte, una actitud socio-cultural que tradicionalmente había envuelto a la figura del “padre” de la novela del adulterio: Flaubert. Dice “con Flaubert se inaugura un tipo de escritor que troquela encarnizadamente su estilo por incapacidad para asumir su vocación social, que sería la de expresar (como Balzac) los mecanismos y relaciones sociales y, no (como Flaubert) la de transmitir al lector la fascinación que le produjeron algunos objetos e individuos separados del pertinente contexto (si por contexto entendemos la historia social misma)”. (119)

No me detendré a explicar las consideraciones que a continuación expone Zeraffa para apuntalar su tesis de la perdida función tradicional - la de psicólogo- del escritor. Me interesa rescatar sin embargo este otro concepto que para nuestros intereses es significativo: “En la medida en que se refugia en los poderes del verbo metafórico, el escritor se confiesa impotente para abandonar una realidad burguesa que lo aísla de la realidad sociopolítica objetiva de su época, vista según sus relaciones y conflictos de clases” (119).

El resultado de este análisis lleva a determinar que en el marco de un sistema social cuyos valores entran por propia fricción en crisis, el escritor se convierte en el espejo de sus propias criaturas - impotentes de modificar el entorno que las marca, aísla o aniquila- al mismo tiempo que asume la propia culpabilidad que atribuye a sus personajes.

El materialismo histórico perfila una nítida demarcación entre la estructura social y la superestructura de la cual, la producción literaria, en este caso la novela del adulterio, no tiene mayores márgenes de interpretación más allá de aquellos supuestos derivados de la ruptura entre el ser individual y el ser social en la crisis de la identidad que toda sociedad produce en su mutabilidad natural o forzada.

Encuadrada en estos términos la novela del adulterio tiene entonces rasgos particulares que la producen y que, no obstante, comparte con otro tipo de escrituras cuyo centro neurálgico aunque se proyecte desde un pretendido objetivismo realista se interactúa con los caracteres de otra estética: el romanticismo. El individuo internalizado en un yo que sublima su sexualidad derivándola hacia otras expresiones de la actividad humana ofrece dos alternativas:

1) exalta la sublimación y asume la categoría de “héroe-heroína” o, 2) se fagocita resolviendo sin miramientos su destrucción.



Dadas estas particularidades creo altamente riesgoso poner un límite definido a las propuestas novelísticas que toman como eje estructurante la problemática del adulterio. Observaremos, en consecuencia, como se comportan las variables de la relación individuo - sociedad en el marco teórico de una interpretación del adulterio no como una fuga de la realidad (romanticismo) ni como una separatividad del sistema de producción (materialismo). Apunto más a una interpretación que nos acerque al código textual a partir del Emisor (autor) según Eco (3) y de la decodificación de "la conciencia posible" que según Zeraffa (4) produjo esos textos.

Erich Fromm (5) concibe el estudio del autoritarismo como derivación de la evaluación de la libertad y, en consecuencia, como el no compromiso de asumir e interpretar la realidad del "yo soy".

El autoritarismo y la transgresión del adulterio no son más que una variable que la propia sociedad burguesa ha generado en su descomposición estructural. La realización del "yo soy" establece en esta crisis un juego de relaciones individuales y supraindividuales que enajena el *ROSTRO* y lo suplanta por la *MASCARA*.

Máscara y rostro en agónica dialéctica ponen en peligro - a través del adulterio- la unidad funcional básica de la burguesía: la familia. Las estrategias punitivas entonces, coherentes con el sistema, apuntarán a la destructividad de los transgresores solidificando de esta manera la norma aparencial que le permite sobrevivir como fuerza social.

Eça de Queirós y Leopoldo Alas ordenan este material histórico social en una escritura novelística cuya particularidad compromete dos realidades semejantes: la decadencia de la burguesía metropolitana portuguesa por un lado y el agonizante provincialismo español por el otro.

2. *O PRIMO BASILIO*- El recuperado objeto del deseo.

José María Eça de Queirós publica en 1878 *O PRIMO BASILIO* tras una importante experiencia vital lejos de la capital lisboetana. Este alejamiento del "omphalos" de su país le hace comprender cómo funcionan las máscaras de la hipocresía en la sociedad burguesa de la cual, como hijo ilegítimo, se siente marginado.

Siguiendo el modelo de Flaubert propone una estructura novelística lineal, una historia que no lo llevará a decir como Flaubert "Emma (Luisa) soy yo". Su perspectivismo le facilita el camino de la escritura que acepta el desafío del discurso a través del manejo de una ironía que alcanza su clímax en la clausura de la novela en un cuadro que irrumpe con distante violencia en la estética del realismo entonces en auge en las letras peninsulares.

Alejado de Flaubert y más de Leopoldo Alas quien publica su *REGENTA* seis años más tarde, describe la crisis de valores de la burguesía aportando, en relación con la



novela del adulterio, un tópico derivado de su propia experiencia vital: Luisa la adúltera de *O PRIMO BASILIO* tendrá su propia katábasis sin poder de recuperación entre otros condicionantes, por la ausencia de la maternidad, del HIJO deseado en la culminación de la realización de pareja que, hasta la irrupción del primo Basilio, respondía a los cánones de su horizonte de clase. Ni revancha, ni sublimación. La conciencia de orfandad del propio escritor, objetiva aquello que Fromm ha señalado como desdibujamiento de la estructura del “yo soy”.

El cuadro inicial de la novela ofrece el nítido contorno de un matrimonio burgués en el que el rol del marido se define prematuramente para luego hacerlo desaparecer de la escena para que entre en ella el transgresor. A diferencia de Charles Bovary que seguirá la neurosis de identidad de Emma, incluida su migración urbana, Jorge el marido de Luisa es el representante de la clase burguesa culta que participa del Poder como funcionario y que proyecta desde su status de ingeniero las expectativas sociales inherentes a la condición de tal. La focalización del narrador en Jorge es objetiva. Describe con precisión su condición de hijo orgulloso de un progenitor al que conocerá sólo por un retrato que preside la sala de su casa y que según palabras de su madre al retrato “só lhe faltava falar” (6). Criado en el recuerdo de aquel hombre vivirá bajo la protección materna manifestando ya desde su época de estudiante un desdén por los placeres que lo alejarán de su concepción positiva de la vida:

“Elle, nunca fora sentimental: os seus condiscípulos, que liam Alfred de Musset suspirando e desejaram ter amado Margarite Gautier, havaman-lhe proseirao, burgués; Jorge ria; nao lhe faltava um botao nas camisas, era muito escalorado, admirava Louis Figuiet, Bastiat e Castilho, tinha horror a dívidas, e sentia-se feliz.” (8)

La muerte de la madre lo somete a la primera prueba significativa en la definición de su personalidad. Aferrado al intramundo de la CASA, la soledad lo acosa y detrás de ella el legado más legítimo del esquema burgués: el matrimonio como materialización del poder autoritario. Jorge consume el matrimonio para escapar a lo que Kundera en nuestros tiempos llamará “la insoportable levedad del ser”. El matrimonio es la huida, es la búsqueda del “peso” por incapacidad de asumir la soledad.

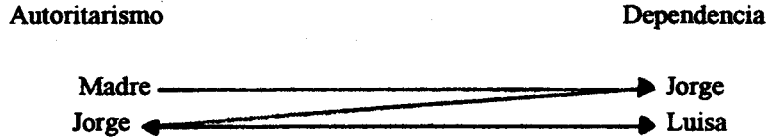
“quando sua mae morreu; pórem, començau a achar-se só
(...) quereria enlaçar uma cinta fina e doce, ouvir na casa o
frufu dum vestido!
Decidiu casar” (9).

A diferencia de otros arquetipos psicológicos que buscan el “yo soy” en la ruptura de los lazos preexistentes, Jorge cae dentro del esquematismo de lo que Fromm llama el “círculo mágico” del amor en el cual el que ama no puede vivir sin la persona amada porque ella representa a alguien “a quien poder manejar como un instrumento pasivo en



sus manos" (170)

El esquema del poder entonces sufre un entrecruzamiento que define la identidad de Jorge.



La relación manifiesta de esta estructura del poder social de la familia es presentada por Eça de Queirós a través de un narrador omnisciente que cierra el ciclo de especulación de la conciencia del personaje con una expresión taxativa:

“Decidiu casar”.

Remitiéndonos nuevamente a Fromm podemos concluir que el comportamiento condicionado por la estructura de la sociedad burguesa en la cual se ha desarrollado, Jorge es el “individuo aterrorizado (que) busca algo o alguien a quien encadenar su yo; no puede soportar más su libre personalidad, se esfuerza frenéticamente para librarse de ella y volver a sentirse seguro una vez más eliminando esa carga: el yo” (176)

El sentimiento del yo del personaje fue entonces apuntalado por una situación de dependencia por la madre y de sublimación por el padre ausente. La agnanóresis paterna se resuelve a través del famoso retrato que “preside” la sala de la Casa. Por otro lado la defensión gesta la misma estructura ya que la CASA como célula de protección y afirmación de la identidad limitan los riesgos potenciales del yo sumido en la deserción, rebelión o abandono. La muerte del axis mundi - MADRE- resuelve por suplantación del sujeto la relación del yo con el mundo. Otra mujer, ahora ESPOSA, reordena el caos del desfondamiento que significa asumir su propia libertad. Luisa en consecuencia, no entrará en la vida de Jorge por cualquiera de las variables posibles del encuentro erótico-amoroso sino por una estricta necesidad de objetivación del sufrimiento que el vacío de la CASA genera en su personalidad dependiente.

Si como propone Lukács el hombre total surge en la novela como resultado de la propia estructura significativa de ésta como género en cuanto tiene materialidad al ser modelada sobre una dialéctica de la verdad mítica en confrontación con la realidad histórica”(7), las novelas del adulterio que estamos trabajando nos revelan la incapacidad total del hombre del capitalismo burgués de establecer la síntesis entre el mito y la historia porque, creemos, tal dialéctica no existe. El mito por su lado y lo social por el suyo, trabajan sobre el sujeto histórico escindiéndolo, negándole la comprensión filosófica de su propia existencia. La mentalidad burguesa afirmó el pseudo mito del trabajo y de la familia; ordenó sus estructuras básicas para constituir células aisladas insertas en lo social por yuxtaposición sin otro objetivo que el de incentivar el individualismo competitivo paradójicamente aislado y dependiente por el hábil manejo de los detentadores del PODER.



Del resultado de este entramado histórico derivará una moral consecuente: absolutamente aparenzial e hipócrita que pronto mostró las debilidades de su forzada inserción entre los llamados "valores" del bien social en el marco de una religiosidad también ficticia que no supo adecuar los principios evangélicos a los nuevos tiempos siendo en consecuencia también responsable la Iglesia de los desajustes éticos derivados del complejo articulado histórico que significó el siglo XIX.

Luisa - la futura adúltera- es presentada narrativamente a partir de su rol en la estructura familiar:

"Mas Luisa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa: tinha cuidados muito simpáticos nos seus aranjós; era seada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das caricias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar sua casa um encanto seio". (9)

Las condicionantes que hacen de Luisa la causa necesaria y suficiente para afirmar el "yo soy" de Jorge es explícita y eficazmente planteada por Eça de Queirós: 1. sumisión "do macho"; 2. casa con "encanto sério".

La presencia del primo Basilio desencadena y desenmascara las articulaciones forzadas o sublimadas de la relación conyugal. El OTRO, respondiendo al arquetipo creado por Flaubert movilizará lo aparenzial de la relación sustentada por carencias psicológicas que tienen su origen en variables diferentes. Mientras Jorge ya hemos visto, opera por suplantación del axis mundi, Luisa actuará bajo los efectos de la sublimación. El primo Basilio es la adolescencia que vuelve arrastrando consigo un amor fijado en el abandono. El perdido objeto del deseo se reintegra a su mundo y opera de acuerdo con las constantes de la transgresión adúltera.

La llegada del primo Basilio actualiza varios tópicos flaubertianos: la voluptuosidad contenida y desatada en soledad con la percepción sensorial y erótica del propio cuerpo; el arte-literatura, música- como tópicos proyectivos de las represiones sublimadas de los personajes. La dama de las Camelias y el aria final de la Traviata "addio, del passato" funcionarán como indicios estructurales del conflicto novelesco. El núcleo del conflicto, el primo Basilio, está nuevamente en Lisboa.

Hemos dicho al principio que lo que diferencia a esta novela de Eça de Queirós de las otras novelas del adulterio es el proceso de sublimación que lleva a Luisa a la transgresión. A diferencia de Emma Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores, Luisa actualiza en la persona de Basilio un sueño no consumado de su juventud quebrado por la partida del ser amado tras una brevísima relación desarrollada no en el entorno agobiante de Lisboa sino en una quinta, en un ámbito bucólico, que genera más tarde la "fijación" de la pérdida.

La memoria evocadora de Luisa le permite reconstruir el pasado a partir de una técnica que el novelista maneja con precisión. El estilo indirecto libre permitirá el



acceso a la conciencia del personaje y en consecuencia a la interpretación de la situación de abandono-sublimación.

Cuando Jorge la elige como esposa ella accede porque, como él, no puede evadirse del peso de su propio "yo soy". La retención de aquella primera experiencia sexual no consumada la priva de actuar libremente. Siguiendo a Fromm, tanto uno como el otro asumen identidades masoquistas; el matrimonio es el peso que se ven obligados a pagar incapaces de asumir su propia libertad.

A fuerza de suplantarse la realidad por la sublimación Luisa llega a convertir a Jorge en su "totem" existencial de tal suerte que el AUSENTE pierde transitoriamente su función vital en la experiencia emocional y sexual de la protagonista. El regreso pondrá la verdad al trasluz y el agón arquetípico de la adúltera burguesa será el cuadro visible de toda la quiebra social que lo genera.

Para ordenar su tesis en función del rol "do macho" Eça de Queirós presenta la contrafigura: el desengañado Juliao Zurzate producto de la ecuación del statu quo burgués: éxito-fracaso. Profesional, pobre, con deudas, odiando la posibilidad del éxito en el interior provinciano "esperava, com a tenacidades do plebeu soffrego uma clientela rica, uma cadeira na Escola, um coupé para as visitas, uma mulher loura com dote"(24).

La sociedad patriarcal lisboetana, como sus pares metropolitanas de otras nacionalidades ha articulado estas reglas de juego que resultan eficaces para el mantenimiento de su poder social. Lisboa conserva para la época de Eça de Queirós, estas pautas pero subliminarmente existía una evidente contradicción en las relaciones de clases derivada del extrañamiento de las ideas liberales adoptadas con el resto de la particularísima configuración socio-racial. De esa fricción surge una élite que pretende acceder a la modernidad en el menor tiempo posible y con las únicas armas factibles de ofrecer resultados a corto plazo. La hipocresía, el arribismo y la confusión de estrategias para hacer de la meta, la modernización, un estado jurídico social sólido.

En *O PRIMO BASILIO* la presencia de Felicidades de Noronha en la casa de Luisa es la figura femenina que marca el contraste entre el flujo histórico y el conservadurismo. Felicidade era "fidalga, dos Noronha de Redondela, bastante aparentada em Lisboa" (25). La tradición arraigada en los lazos de sangre de la nobleza decadente consciente de su pérdida de poder no alcanza a tener en Eça de Queirós los matices lacerantes que Leopoldo Alas atribuye a la familia prototípica de su novela: los marqueses de Vegallana. El autor portugués más que acentuar la decadencia de esta clase en función actancial respecto de la katábasis de su heroína (como lo hace Alas), remite su ideología a la técnica literaria empleada. El naturalismo posibilita la ironía sin profundizar ni en el plano psicológico ni en el social. (Felicidade de Noronha tinha cinquenta años era muito nutrida, e, como sofria de dispepsia e de gases, aquela hora nao se podia espartilhar e a suas formas transbordavam (25).

La economía del relato que el autor se ha impuesto hace que la sociedad que



quiere describir encuentre en la casa de Luisa su proyección. No hay en la novela un extramundo enriquecido por su variedad; todo cuanto acontece afuera se remite a la visión que desde "adentro" manifiestan y perciben los personajes. La casa se constituye, como hemos dicho, en la célula ordenadora del microcosmos individual y receptora de la interacción social. En la *REGENTA*, este rol lo cumplirán alternativamente el palacio de los Ozores, la mansión y la quinta de los Vegallana y fundamentalmente el Casino, epicentro del poder político y social en el cual se destaca el Opositor Alvaro Mesía.

Determinado entonces el papel que cumple el hábitat familiar en la estructura social que pretende describir, la partida de ese hábitat de quien se constituye en su legítimo detentador de poder, desencadena el desmoramiento por la transgresión erótico-sexual que consume la mujer. Jorge al marcharse deja abierto el camino para la manifestación de los deseos latentes de su dominada esposa. Primero aparecerá la "prohibida" Leopoldina, ingreso hasta cierto modo inocente en el marco de la sexualidad y de la imaginación reprimida, para luego dejar el ámbito propicio para el desarrollo propiamente dicho del acto punitivo: el adulterio.

" - A Sra. D. Luisa está em casa?

Voltou-se. Nos ultimos degraus da escada estava um sijeito, que lhe pareceu "estrangeirado" (...) Luisa desceu o veu branco, calçou devagar as luvas de plau de suede(...) e abriu a porta da sala.

Mas quase recuou, fez "Ah", toda escarlate. Tinha-o reconhoecido logo.

Era o primo Basilio".

La seducción que ejerce conscientemente Basilio no puede equipararse ni con el Rudolf de Madame Bovary ni con el Alvaro Mesía de La Regenta. Basilio es sí, el Tercero, la arquetípica figura del triángulo amoroso pero su articulación en la trama novelesca lo distancia de los otros protagonistas de las novelas del adulterio. No desprovisto de la hipocresía de aquellos, ni por el savoir faire "do macho" que establecen las pautas de su exótica vida entre París y Brasil, sabe que Luisa le presenta una carta a su favor: el reencuentro con "el tiempo perdido" de la infancia y de la adolescencia. Colares, el ámbito idílico de la quinta familiar funcionará como la "madelaine" en la Recherche con la diferencia que quien queda atrapada en la búsqueda del tiempo perdido no es Basilio sino Luisa hábilmente manejada por el seductor. A partir de ese eficaz retorno al pasado la relación represión-sublimación del deseo sexual se resquebraja. Luisa queda atrapada porque su totem - el esposo- no está para auxiliarla. El salvador mágico ha desaparecido, con la ausencia física de Jorge la desestructuración del orden interior aparental se derrumba por el profundo peso de la evasión existencial que lo mantenía en pie.

El juego erótico de Basilio es simple y responde al esquematismo sentimental del



romanticismo y al lenguaje irónico del realismo. Seduce a Luisa con la “aventura” de su vida fuera de Portugal, fuera del tedio provinciano de Lisboa. La confrontación aparece entonces espontánea:

“Que vida interessante a do primo Basilio!- pensava (...) E ir a Paris.
Paris sobretudo! (...) Jorge era caseiro. ¡ tao lisboeta!” (48)

El complejo de culpa se manifiesta desde el inicio de la transgresión y perseguirá a Luisa hasta su total destrucción. Basilio irá minando con estrategias propias de la neurosis pavloviana, la salud de su amante. El adulterio, primero vislumbrado como recuperación subconsciente del objeto del deseo, sufre una degradación derivada del accionar del Tercero y del propio contexto social. Ser adúltera no es en este caso, una “compensación” de una pérdida sino de un exotismo: “em Paris aparecia assim um dever aristocrático”. La transgresión se convierte en un desafío de clase; no asumirlo es propio del más pobre espíritu burgués.

Luisa queda librada al juego de sus propias contradicciones y se aferra mientras sus fuerzas emotivas se lo permiten, a los condicionantes del esquema burgués que representan su casa, su marido, su status de mulher casada:

“decento, havia um sentimento, mas era honesto, ideal,
todo platónico!...

Nunca seria outra coisa!. Podia ter lá dentro, no fundo,
uma fraqueza...

Mas seria sempre uma mulher de bem, fiel, só dum.(111).

La katábasis no se hace esperar. Es la propia sociedad la que se encarga de desenmascarar la relación de los primos-amantes y, expresa en la figura de Juliana, la criada, su propio Torquemada.

La caída de Luisa es quizá el desafío más importante en la escritura de *O PRIMO BASILIO*. Eça de Queirós no puede aislar su intertextualidad con la novela de Flaubert pero su discurso tiene el climax en la degradación de la ilusión vista a través de un estilo que apunta a la desacralización irónica por un lado, y ofrece con precisión la polisemia de los símbolos que emplea. El descenso a los infiernos aparece en la escritura a través de un símbolo invertido: la escalera. El ascenso al omphalos erótico-paródicamente llamado el Paraíso - implica el descenso existencial de la protagonista. Su experiencia, ya se sabe, será personal y absolutamente agónica: “A escada era tao esguia, que nao podiam subir juntos.”(137)

La agresión visual que el ámbito infernal ofrece a Luisa- confrontación violenta entre la realidad y el sueño- genera el primer signo de desfondamiento. Basilio ha hablado de lujos exóticos, de encuentros con formalidades aristocráticas, en una palabra de ensueños de élite. La realidad se presenta de otra manera: “ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes e os lençois grossos dum branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente



entreabertos.”(37)

El ultraje ofrece la posibilidad de mayores violencias a través del símbolo de la ventana. Ante lo que se le ofrece como nido de amor, agobiada por el desencanto llega al fondo de su misma frustración cuando levanta la cortina y ve el más desolado paisaje: el barrio bajo de esa Lisboa que a través de Basilio ella había comenzado a odiar.

El descenso, en las hábiles estrategias eróticas de Basilio, es reparado momentáneamente al caer en el éxtasis de la consumación sexual. La repetición del ciclo descenso-éxtasis-degradación-culpa se repetirá mientras dura la ausencia del marido.

La sexualidad experimentada por Basilio “que diría que una burguesinha podia ser tanto chic”, marca a Luisa con el estigma de una culpabilidad morbosa. El entorno social juega su rol y hace funcionar con eficacia su poder:

“Estou perdida- mormurou apertando as manos na cabeça.Tudo descoberto! Es representaram-se-lhe logo no espírito, o con a intensidade de desenhos negros sobre um muro branco, o furor de Jorge, o espanto dos seus amigos, a indignação de uns , o escárnio dos outros; e estas imagenes caindo com ruído na su alma como combustíreis numa fogueira, ateavan - lhe desesperadamente o terror”.

La idea de la huida como una salida ante el aprobio de la sanción social actualiza la figura del marido ausente, del “auxiliador mágico”. Como diría Todorov y en otro contexto, Luisa plantea la “cuestión del otro” - el marido engañado- imaginando su despoblamiento interior ante la pérdida de su dignidad “do macho”. La katábasis de la protagonista se cierra al negarse Basilio a la fuga conjunta. La materialización de una larga sublimación sexual, más la experiencia de la transgresión vivida en el éxtasis del peligro en el marco de la hipócritamente puritana sociedad lisboetana, le hacen descender el último peldaño de su estabilidad emocional. Instalada en la neurosis todos sus actos convergerán en la destructividad. En términos de Fromm su “neurosis debe ser entendida en todos los casos como un intento, no logrado de resolver el conflicto existencial entre su dependencia básica y el anhelo de libertad”.

Luisa pierde con el adulterio y su posterior destrucción la única posibilidad de asumir “su propio yo”. Como integrante de la burguesía dominante no tiene otra respuesta. En consecuencia el proceso de destructividad tiene dos fases:

- A. Impotencia para crear estímulos de supervivencia ante la extorsión social.
- B. Masoquismo y eliminación total del yo.

La autodestrucción no es más que la contracara de la experiencia vivida en la transgresión. Se manifiesta marcadamente en tanto la dinámica de la vida queda bloqueada y su capacidad de expresión reducida a cero. A la expansión de Eros el encumbramiento de Tanatos. Cuando el primero es violentamente cercenado la frustración invierte los términos existenciales y el impulso fanático es el que moviliza el resto de la acción del sujeto de la experiencia vital.

El personaje de Eça de Queirós expresa en términos de la relación sujeto-sociedad



burguesa este desgarramiento en su universo unipersonal. El entramado de la novela se desplaza, después de la huida de Basilio, hacia el agón de la protagonista aislada del entorno que le era natural y sólo sujeta a los altibajos de una conciencia culpable que la acosa hasta destruirla. El desarrollo intenso de la actividad onírica proyectará en su simbología la experiencia transgresora del adulterio. Todo apunta a bosquejar la representatividad del subconsciente en relación con la agresión moral sufrida. El sueño de la representación teatral-máxima expresión de una nueva máscara de la libido reprimida - ofrece las siguientes secuencias:

1. El teatro como espacio sacro (iglesia).
2. Los amantes (Luisa y Basilio) como protagonistas de la escena.
3. La aprobación del público.
4. Ruptura del éxtasis con la aparición del marido engañado portando el arma blanca con la cual reparará su honor.

El recurso del sueño representativo y "representado" ante los "otros" es un recurso que Eça de Queirós utiliza como factor sintetizador del drama de su protagonista. La caída final también se resuelve a través de un tópico emblemático. Luisa incapaz de asumir la presión emocional de la transgresión, enferma. La localización de la afección es cerebral y se prescribe rapar la cabeza. La tonsura cierra el ciclo que une a Luisa con Jorge, el marido, quien en esta circunstancia comienza también su propio descenso iniciado cuando su propio auxiliador mágico - la madre - muere y él desfasado de su propio "yo soy" decide casarse con aquella joven de "louros cabelos" que ahora lo sabe, pierde para siempre.

La tonsura de Luisa ofrece la emblemática de la castración sexual y de la flagelación social. Mutilado el símbolo de su sexualidad queda desasida de sí misma y ya no lucha más:

"- Cortaram-me o cabelo" murmuró tristemente.
- E para ter fazer bem - disse - lhe Jorge quase tao
agonizante como elha-Cresce logo. Até te vem melhor...
Ela nao respondeu; duas lágrimas silenciosas correram-lhe
pelos cantos dos olhos.
Devía ser a última sensação."

La muerte - castigo es planteada por Eça de Queirós a través de la escena que acabamos de analizar y ofrece connotaciones simbólicas de mayor alcance. Si recordamos que Emma de Bovary recurre al arsénico y Ana Karenina a las ruedas de un tren, en una destructividad decidida, rápida y eficaz, la enfermedad de Luisa cobra otros significantes. Es el más lento deterioro de la conciencia culpable que se materializa en la castración - tonsura - de la cual son testigo los "otros", Jorge, Sebastiao, Juliao, el barbero, representantes en su conjunto de la propia sociedad punitiva que marca las



pautas de la interacción legítima y condena aquello que transgrede las mismas. En consecuencia el adulterio femenino, con su profunda carga de condena social no tiene otra alternativa que el escarnio y la destructividad como agente "reparador" del orden violentado.

Luisa ha perdido su "yo" y su "pseudoyo" impuesto desde afuera. Si la sustitución del primero por el segundo según Fromm (230) genera un estado de inseguridad sobre todo frente a los otros, la anulación de ambos sólo tiene una vía de escape: la anulación total, el vacío, la muerte.

Eça de Queirós aporta con *O PRIMO BASILIO* estrategias narrativas que completan el trabajoso ciclo de Flaubert. Su distanciamiento, su objetivación en el tratamiento de los motivos novelescos lo consolida en la escuela del realismo burgués constestatorio que apuntala una escritura que cuestiona no sólo los fetiches de la sexualidad sino también toda una utopía burguesa en torno del matrimonio como bien social y proteccionista.

Dentro de lo que hemos llamado linealidad de la novela, el autor portugués desarrolla un importante potencial estilístico que, también lo hemos dicho, se resuelve magistralmente en la escena final de la obra. El grotesco, ensamblado en dos niveles de lengua que se entrecruzan - el pseudo culto y cursi y el coloquial proletario - prestigia el trabajo desmitificador del autor.

III. - LA REGENTA - El poder "salvacionista" y su represión extorsiva.

La propuesta de focalización de la novela de Leopoldo Alas a partir de la figura del Magistral Fermín De Pas orienta nuestro análisis hacia la búsqueda de la "conciencia posible" que generó la escritura de la novela, en términos de Zeraffa.(9)

Para Frances Weber (10) *LA REGENTA* es una parodia religiosa cuyos símbolos están perfectamente diseñados en el texto. Siendo esto así, no lo es todo. Si la parodia religiosa es estructura significativa lo es en la medida en que está proyectada con un doble objetivo: a) denunciar una ideología ambivalente implantada en España con la Restauración (liberalismo-monarquía) y sus contradicciones inmanentes y, b) desarrollar la función coercitiva que la Iglesia Católica ejerce sobre la mentalidad hispánica de fin de siglo que hace necesario mantener el statu quo de la jerarquía eclesiástica tradicionalmente detentadora del Poder y revelar las reglas del juego que la propia sociedad le proporciona para estos fines.

Allarcos Llorach (11) determina por su parte, una estructura novelística en *LA REGENTA* dividida en dos partes: a) una sección "presentativa" que abarca los primeros quince capítulos y, b) una sección "activa" que articula el resto de la novela.

Interesa destacar que la función apuntada por Llorach como "presentativa" tiene una marcada intencionalidad funcional. El relato se abre con la imponente figura del representante de la Iglesia, el Magistral Fermín De Pas, observando desde la torre de la



catedral "su" coto: la insigne ciudad de VETUSTA.

Esta focalización inicial internaliza, a través de la alternativa de la visión omnisciente con el estilo indirecto libre, la propuesta general de la escritura de Leopoldo Alas:

"La heroica ciudad dormía la siesta (...). Vetusta la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana del coro que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre de la Santa Basílica.

(...) La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo." (7)

Es esa heroica ciudad que agoniza entre los escombros de un orden histórico inmóvil la que ofrecerá al Magistral el instrumento ad-hoc para el desempeño de su propio Objetivo: la "salvación" de Ana Ozores de las "tentaciones de la carne", ardua tarea que le otorgará, de triunfar, su matriculación en el consenso social vetustense. De lograrlo, el acceso al Poder jerárquico eclesiástico ambiciosamente esperado, se le presenta tan límpido como el horizonte de la "leal" ciudad que observa con escrupulosa frialdad desde la torre de la Basílica.

La ironía de Alas entreteje un metalenguaje que obliga al lector a efectuar permanentes planteos de lo que se le está informando o describiendo. Todo apunta a jugar con la conciencia de los personajes y de los lectores en un discurso subliminarmente sagaz y polémico.

"Uno de los recreos solicitarios de don Fermín De Pas consistía en subir a las alturas (...) En la provincia cuya capital era Vetusta abundaban por todas partes montes de los que se pierden entre las nubes; pues a los más arduos y elevados ascendía el Magistral, dejando atrás al más robusto andarín, al más expuesto montanés. Cuanto más subía, más ansiaba subir; en vez de fatigarse sentía fiebre que le daba vigor de acero a las piernas y aliento de fragua a los pulmones.

Llegar a lo más alto era un triunfo voluptuoso para De Pas."(13)

El Magistral irrumpe en la vida de Ana Ozores por desplazamiento de su anciano confesor quien entrega al manipulador espiritual, la mujer cuya historia personal y cuya



conducta social es el centro de atracción de la decadente sociedad provinciana cuyas clases sociales conviven en la misma ciudad por la inercia de la yuxtaposición.

Desde su atalaya simbólica , - la torre de la Basílica- Fermín De Pas observa la diagramación de Vetusta decodificando las áreas de su preferencial campo de acción:

a) La Encimada, sector de raigambre aristocrática y decadente pero con el Poder secularmente en sus manos.

b) El barrio obrero, Campo del Sol, cuyo entramado de conflictos ideológicos y sociales no ocupa el centro de su interés por saberlo fagocitado en la "presión" de los de arriba.

c) El barrio La Colonia de la nueva burguesía comercial y foránea que ofrece algún rédito si se manejan bien sus propias contradicciones estructurales.

La técnica discursiva de Alas posibilita penetrar, transgrediendo la tercera persona irónica, en la conciencia de este personaje que proyecta asimismo el encuadre contextual de la novela: la Restauración en fricción con la dinámica desordenada y caótica de los librepensadores arribistas y transmontanos.

Mientras en la lid política el espectro multiplica la acción de varios personajes, la lucha interna en la jerarquía eclesiástica ofrece un cuadro más circunscripto y en consecuencia más manejable. El Magistral tiene su oponente visible en el Arcediano Gloucester figura a la que el autor ha dado caracteres teatralmente bufonescos para contrarrestar y debilitar su acción frente a "su" verdadero personaje: el Magistral Fermín De Pas candidato si Vetusta y Fortuna lo quieren al capelo cardenalicio y al solio papal. La intriga palaciego-- eclesiástica ocupará parte significativa en la historia narrada teniendo como vehículo de expresión el éxito o el fracaso que De Pas coseche en el desempeño de la delicada misión que se le ha delegado: ser el asesor espiritual de la muy devota y hermosísima mujer de Don Víctor Quintanar.

La intertextualidad en la configuración del personaje de Ana Ozores la acercan com mayor grado de complejidad, a su par adúltera portuguesa, la Luisa de Eça de Queirós y la separa visiblemente de las otras dos grandes heroínas de la transgresión matrimonial: Emma Bovary y Ana Karenina.

Ana Ozores es un engendro tan típicamente español como lo es toda la propuesta que genera la novela de Alas. España vista en su provincialismo ostracista, adhiriendo sin fuerza vital a las nuevas ideas, desfalleciendo en identidades locales que ahondan las centenarias fricciones entre el centralismo madrileño y las periferias marginales de los cuatro puntos cardinales del diversificado estado peninsular. Como gritarán cada uno a su modo Unamuno y Ortega, España se pierde a sí misma por no encontrarse en sí misma y la Iglesia, representada en Fermín De Pas, no queda al margen de esta responsabilidad histórica que tan dramáticamente ocupara a los intelectuales españoles desde las dos últimas décadas del siglo pasado.

Carlos Ozores, el padre de Ana, el librepensador bohemio y aristócrata cuyo



compromiso con las nuevas ideologías es meramente intelectual marcará si no la historia de Vetusta sí la de su propia hija. Su desafío social al casarse con una desclasada bailarina no lo reivindica como agente del cambio. El enfrentamiento que este acontecimiento genera en la clase a la cual pertenece no afecta la estabilidad vetustense, sólo afirma el individualismo agotista y no comprometido. Su retiro al campo donde permanecerá por un tiempo junto a su hija, recrea un cuadro roussoniano ya descalificado para la época en que se desarrollan los sucesos de la novela.

Ana como Luisa (*O PRIMO BASILIO*) quedará marcada por esta primera experiencia vital fuera del entorno urbano y sus represiones. A diferencia de Luisa, Ana gozará de un privilegio: una libertad sin condicionantes que le permite, entre otras cosas, acceder a la lectura de la vasta biblioteca paterna "sin censuras" en abierta actitud herética respecto de la tradición educativa española. En medio de este marco de permisibilidad se esconde sin embargo el representante de la represión hipócrita. La criada que cuida de ella la degradará marcando su psiquis con la mácula de la "culpa" que potenciará todo su desfondamiento existencial ulterior. La orfandad y la trampa -ambas en el encuadre de los roles femeninos madre- aya - focalizan la reparación a través de los actantes masculinos -padre- marido- amante- asesor espiritual.

En la primera secuencia retrospectiva la figura de Doña Camila, la criada sensual agresiva e interesada no sólo inicia y cierra dramáticamente el ciclo vivido en Loreto sino que actualiza hasta el final de la novela el tema de la ausencia de la "madre": "había sentido Ana toda su vida nostalgia del regazo de su madre" (51).

La suplantación madre ausente- criada hipócrita enajena la identidad de la protagonista. El confuso episodio que malintencionadamente es interpretado la define ante los otros" como una animal precoz" estigma que arrastrará toda su vida y que generará una profunda conciencia de culpa que lo hará oscilar alternativamente entre el misticismo salvífico y la pasión transgresora. El inocente juego de niños con su amigo Germán en la ya perdida arcadia de Loreto le hace ingresar en el mundo represivo de la sociedad vetustense a través de las viejas tías Ozores quienes se encargan de su educación y de determinar el destino de quien fuera engendrada por la oveja negra de la familia, el díscolo y "revolucionario" hermano Carlos. La impoluta estirpe de los Ozores ha descendido al mezclar su sangre con los de abajo. Será responsabilidad de las ancianas señoras de la Casa hacer de ese Pecado de Familia una Expiación. Ana Ozores pagará con cada uno de sus actos severamente controlados el hecho de pertenecer a una familia que no la ha querido nunca. El resultado es una represión sistemática de su vida instintiva y una implantación ficticia de una conducta social que "repare" el error paterno. El casamiento con el ya mayor Don Víctor Quintanar será el colofón de este proyecto que movilizó los muros del palacio de los Ozores desde que se tuvo noticia de la existencia de la marginal Ana.

Después de un periplo que como funcionario cumple don Víctor Quintanar, la pareja regresa a Vetusta donde la *REGENTA* por su juventud, belleza, origen y probada



castidad moral será el centro de la comidilla social decadente que la rodea. La parálisis espiritual no tarda en hacerse notar razón por la cual el ingreso del Magistral como protector del alma de Ana Ozores se convierte en una cruzada de importantes réditos para la relación Iglesia - Poder Social: "Vetusta era su cárcel, la necia rutina, un mar de hielo que la tenía sujeta, inmóvil" (99).

Ana (de acuerdo con Fromm)articula una muralla defensiva de su "yo soy" absolutamente artificial. Oscilante entre la ambivalente educación recibida, su espíritu se debate entre la libertad y el miedo a la libertad, entre un misticismo expansivo y una sensoriedad reprimida. La aparición de Alvaro Mesía, el presidente del Partido Liberal cuya tribuna predilecta es el selecto casino de Vetusta hace que el engranaje de la lucha por la posesión de Ana Ozores se haga más abierta y la novela entre en lo que Allarcos Llorach llama parte "activa".

Alvaro como Basilio o Rodolfo Boulanger o el propio conde alejo Wronsky es una caricatura, ésta españolísima, del varón hipócrita, donjuanesco y sexualmente impotente en su propia capacidad de ofrecer amor. Su fijación en la *REGENTA* es un autodesafío que responde a estímulos que van más allá de lo erótico. El virtuosismo de Ana entendido por él como sexualidad reprimida se le ofrece como un buen objetivo para el desarrollo de su propio poder personal en el ámbito de su arribismo social que le ha legalizado en cierta forma su familiaridad con la casa de los Vegallana. Leopoldo Alas con el estilete siempre afilado de su irónica escritura presenta al TERCERO enfrentado a otro TERCERO: el Magistral Fermín de Pas. Alvaro cuenta con la carne, el sexo; el otro, con el alma, con el misticismo, con la castidad. Ambos con el despiadado poder del más fuerte - el macho- caerán sobre el más débil, Ana Ozores para consumir en ella sus propios proyectos de dominación.

Dije que la focalización del adulterio en *LA REGENTA* está dada desde la perspectiva del representante de la Iglesia. Esta focalización no es gratuita, no lo es en la literatura española. Alvaro Mesía no aporta a su arquetipo ningún elemento significativo. Responde a todas las conductas de sus pares intertextuales y su movilidad dentro del texto sólo funciona en realidad para activar la acción del verdadero TERCERO: Fermín de Pas, el Magistral de Vetusta. Es este quien realmente importa a la conciencia posible que produce el texto en tanto representante de un sector de ancestral poder en la sociedad española.

Fermín de Pas hará de Ana Ozores su instrumento para adquirir como hemos dicho consenso en la clase que maneja la jerarquía eclesiástica. Su función salvífica sin embargo se desmoronará en relación no sólo con su ambiciosa proyección profesional sino también con su íntima condición de hombre. Ana, su Ana, caerá a pesar de sus esfuerzos en los brazos del OTRO. Lo mundanal-humano, la sexualidad coartada de una joven mujer de 27 años vejada emocionalmente en la infancia por la calumnia, castrada en su maternidad, ignorada por su caballeresco y teatral marido que la siente más que como esposa como hija, desencadenan la katábasis de esta protagonista de la novela del



adulterio armada sobre una estructura funcional básica que hace del entramado histórico social su núcleo semántico más significativo.

A los efectos de simplificar el Descenso que desarrolla toda la parte "activa" de la novela ordenamos las secuencias de la siguiente forma:

1. Primer indicio de la katábasis:

"- Se trataba - añadió Forja - de las varas que toma o no toma cierta dama, hasta hoy muy respetada , y de los esfuerzos espirituales que su atribulada conciencia busca o no busca en la dirección moral de don Fermín ...; Je, Je!...(122)

2. Murmuración

"Se había dicho allá, con más o menos prudencia, que el señor Magistral iba a ser en adelante el confesor de la señora Ana Ozores de Quintanar, porque esta ilustre y virtuosísima dama, huyendo de las asechanzas de un galán que no era el señor Ronzal.

-Es Mesía -irrumpió Joaquín

-Pues miente quien tal diga -gritó Trabuco muy disgustado por la noticia -Y ese señor don Juan

Tenorio puede llamar a otra puerta, que *LA REGENTA* es una fortaleza inexpugnable."(123)

La contienda entre los TERCEROS como vemos adquiere fuerte connotación en el grupo social. En la conciencia de los protagonistas este juego de apoyo y rechazo de unos y otros marca la variable indicadora de su propio consenso en la comunidad en la cual pretenden sacar provechoso partido. El enfrentamiento de uno con otro revela la macro estructura que representan : la Iglesia -el Poder político.

El tema de la "murmuración" como eje generador del conflicto es desde Cervantes una constante en la novelística española. El rumor provinciano, limitado y mezquino con su pertinaz supervivencia logra hacer prevalecer la apariencia sobre la realidad sin poder llegar nunca a la esencia de las verdades últimas que movilizan las conductas individuales de los protagonistas.

Ana se mueve en el círculo asfixiante -ya lo hemos transcripto - de la clase a la cual pertenece y cuyos valores degradados se materializan a nivel de rol femenino en la figura de la Marquesa de Vegallana. Obdulia y Visitación son sólo el coro caricaturesco de esta estructura que Alas pretende perfectamente dejar demostrada. La marquesa constituye por su contigüidad existencial con Ana Ozores, una fuente de conflictos entrecruzamientos de valores. Si en *O PRIMO BASILIO*, Eça de Queirós señala el *savoir faire* de la nueva aristocracia liberal en boca del propio Basilio para contrarrestarla a la paquetería burguesa de Luisa, Leopoldo Alas usa a la marquesa para hacer operar en activo femenino la misma concepción ideológica:

Ella no había sido ni mala ni buena , sino como todas las que no son completamente malas; pero tenía la virtud de la más amplia tolerancia. Opinaba que lo único bueno que



la aristocracia de ahora podía ofrecer era divertirse
¿No podían imitar las virtudes de la nobleza de otro tiempo?
Pues que imitaran a sus vicios”.(141)

El juego de intereses trabaja en torno de Ana Ozores con despiadada insistencia convirtiéndose en la proyectiva de conflictos personales y sociales insalubres en el ámbito que Alas eligió para desarrollar su historia.

“-¡ Cómetela! - gritó Visita al oído de Alvaro con voz en que asomaba un poco de burla. Y añadió muy seria ¡ Cuidado con el magistral que sabe mucho de teología parda !...(162)

Fermín de Pas entiende perfectamente cuál es el desafío que le ha tendido el pueblo de Vetusta. La murmuración le ha hecho conocer el engranaje que pretende él mismo manejar. A partir de esta conciencia de “situación” instrumenta una estrategia psicológica cuyo objetivo es atraer definitivamente para su causa a *LA REGENTA*. Para ello, el más culto de Vetusta, articula un discurso persuasivo y efectivo desde la limitada óptica de su posición de ser UNO de los dos TERCEROS. El Magistral habla de la Fe, habla de los Padres de la Iglesia, habla de la Moral, habla de la virtud, pero...en su particularísimo estilo. La seducción pseudo mística cobra, en primera instancia, su primera victoria sobre su víctima:

“Sí, la religión verdadera se parecía a sus ensueños de adolescente, a sus visiones del monte de Loreto más que a la estúpida y sosa disciplina que le habían enseñado como piedad seria y verdadera. ¡ Y cuántas lecciones le había prometido el Magistral para otro día! (169)

El doble discurso que emite Fermín de Pas socava sin él mismo percibir el alcance de sus consecuencias, su propia internalización del Poder que tan hábilmente le ha inculcado el autoritarismo de su propia madre, doña Paula, arquetipo femenino del grotesco personaje medrador y amoral. Si por un lado Fermín es consciente del poder que ha ido adquiriendo sobre Ana ese mismo poder se desdobra en su conciencia alterando la identidad del “yo soy”. Este desgajamiento existencial del sí personal lo pone en condiciones desfavorables tanto para el logro de su ambicioso “ascenso” como para enfrentar al Otro: Alvaro Mesía.

La tensión agónica del Magistral tiene su correlato en la que sufre la propia Ana Ozores. Su katábasis proyecta motivos fácticos que ordenadamente Alas introduce hasta generar el clímax del adulterio y el cierre del ciclo novelesco:

1. Orfandad
2. Ultraje moral en la infancia
3. Educación coercitiva



4. Matrimonio sin amor
5. Ausencia de la maternidad
6. Contexto social represivo e hipócrita
7. Presión religiosa
8. Insatisfacción sexual

Los mecanismos psicológicos de supervivencia se expresan como:

1. Obediencia
2. Sumisión
3. Idealización
4. Masoquismo
5. Desinhibición
6. Transgresión

Las consecuencias de las conductas compulsivas desencadenan finalmente

1. Humillación
2. Abandono

Esta sumatoria de estados neuróticos se establece con precisión desde un comienzo: “tenía horror al movimiento, a la variedad de la vida”. A la quietud de alerta mística para la que ha sido genética y culturalmente preparada se le superpone con la violencia de una larga represión, su propia sexualidad: “*LA REGENTA* cayendo, cayendo, era feliz; sentía el mareo de la caída en las entrañas” (606)

El adulterio como consumación de la neurosis femenina no moviliza la escritura de Leopoldo Alas. Flaubert ya lo había hecho con toda eficacia. Su focalización en Fermín de Pas hace que las escenas eróticas pierdan toda dramaticidad e incluso trabaja para que se desenvuelvan en un plano de auténtico grotesco descalificador. Eça de Queirós al respecto ofrece otros matices. Su focalización es la propia protagonista, Luisa, por lo cual la sexualidad consumada en la transgresión en *O PRIMO BASILIO* ofrece otros variables. Ana, en cambio, entre el cielo y el infierno tan temido alcanzará el clímax de su conciencia liberada cuando da la espalda a su “auxiliador mágico”: el Magistral Fermín de Pas:

“(. . .)en brazos de su amante, gozando sin hipocresía, sin timidez, que fue al principio real, grande, molesta para Mesía, pero que al desaparecer no dejó lugar a fingimientos. Ana se entregaba al amor para sentir con toda la vehemencia de su temperamento, y con una especie de furor que groseramente llamaba Mesía, para sí, hambre atrasada”.(615)

Toda la relación Ana -Alvaro Mesía se reduce a esta estructura de goce físico. El



manejo que el narrador genera en los ámbitos narrativos en que la operatividad erótica debiera funcionar como catártica revierte su condición para desarrollar el concepto de CULPA en la protagonista. La técnica discursiva de Leopoldo Alas se convierte entonces en un eficaz instrumento de manejo de las variables sociales y psicológicas que condicionan el adulterio que ha tomado como tema de su controvertida crítica al realismo intelectual de su época.

La propuesta de Eça de Queirós al plantear el lúgubre Paraíso -irónico y a la vez despiadado nombre para el refugio de los amantes -se ofrece como fuente perturbadora de los ensueños de su heroína. Alas opta por la visión distanciadora de Flaubert y logran hacer entrar en el juego de la transgresión hipócrita no sólo a los amantes comprometidos sino también a todos aquellos personajes que de una forma u otra condicionan la quiebra del orden ficticiamente sostenido. El entramado psicológico de los personajes se resuelve en un juego de ocultamientos (llevados hasta el grotesco) del cual participan el propio marido Don Víctor Quintanar, el Magistral y la corrupta criada Petra elegida por el transgresor Mesía como mediadora cómplice y finalmente extorsiva. La alternancia de la focalización Ana - Fermín de Pas dilata el "clímax" de la novela con resultados efectistas. Leopoldo Alas insiste en proponer con minuciosidad una realidad sociológica condicionante que se desenvuelve con altibajos en la tensión dramática hasta el final en el cual la ficción entra dentro del juego de la misma ficción literaria. La muerte en el duelo de honor del marido engañado remite al tópico de la literatura dentro de la literatura de tan vasto tratamiento en la narrativa hispánica. El viejo Regente muere como lo hacían en la ficción teatral que leía, los propios protagonistas que habían perdido su honor. En este recurso Alas apela a toda su agresividad crítica respecto de los valores culturales que en Vetusta han quedado fijados con la perennidad de las mismas piedras que conforman sus derrumbados palacios señoriales. Historia y realidad se fusionan de tal manera que la escritura se convierte en crónica de, como llamaría Gabriel García Márquez años más tarde, "una muerte anunciada".

El Magistral, Fermín de Pas ha recorrido a lo largo de la novela una intensísima lucha consigo mismo y con el contexto que ha querido manejar de acuerdo con su ambicioso proyecto de Poder. Vetusta se personalizó en Ana Ozores y su katábasis lo fue también de este personaje que desde la primera visión "presentativa" se nos ofreció como un ser enajenado por el autoritarismo -primero exterior generado por su madre, luego internalizado por sí mismo - de tal suerte que al culminar su desempeño novelesco aparece la contrapartida de la imagen inicial: es tan sólo un figurón agónico perdido en las contradicciones de sus propias trampas de poder. Pierde a Ana -y lo que ya hemos dicho representa ella para él - porque sus mundos no coincidían en profundidad. Anexados por urgencias externas se pierden el uno al otro, cayendo finalmente ambos en su más patética contradicción: una será la adúltera burlada, el otro perderá la posibilidad tanto del dominio del alma como del cuerpo de su "protegida". En términos de Fromm Fermín de Pas dio a Ana "todo excepto el derecho de ser libre e independiente"(171). Es



esta limitación en la proyección de su acción vital la que desencadenará su propia ruina.

El la ideología del realismo positivista que asume Leopoldo Alas esta resolución narrativa es absolutamente coherente. La transgresión no pudo ser reprimida por más tiempo del que la necesidad fisiológica imponía como "satisfacción". La sublimación evasiva fue catártica y traumática alternativamente y justamente esta alternancia compulsiva desencadena la rebelión de la transgresión adúltera.

Fromm al hablar del Poder expresa que éste tiene un doble sentido:

- a) El Poder sobre alguien y la capacidad de dominarlo.
- b) El Poder de hacer algo, de ser potente. (186)

El Magistral Fermín de Pas ha sido incapaz de asumir estas variables en forma de "valor de acción" con el resultado positivo por él previsto. Ha operado con las estrategias inversas: la simulación, la compulsión, la extorsión culposa. El equívoco produce su propia perdición. A la pérdida del símbolo del Poder -la Castidad de Ana Ozores - le sucede la perversión de la potencia. Articulados estos mecanismos el duelo en el cual muere el marido engañado, el escándalo social le hace asumir el fracaso en forma sádica: Ana Ozores es abandonada por el propio Magistral al oprobio de esa comunidad -la Vatustense- que desbordó con sus propios mecanismos de poder la impostada capacidad de manipulador social asumida por el representante de la Iglesia.

"El Magistral dio un paso de asesino hacia *LA REGENTA* que horrorizada retrocedió hasta tropezar con la tarima.
Ana quiso gritar, pedir socorro y no pudo. (. . .) Cayó sentada en la madera abierta la boca, los ojos espantados, las manos extendidas hacia el enemigo que el terror le decía que iba a asesinarla.
El Magistral se detuvo. Cruzó los brazos sobre el vientre.
No podía hablar, no quería. (. . .) Cuando estuvo en el transcoro sacó fuerzas de flaqueza y avanzó ciego, procuró no tropezar con los pilares y llegó a la sacristía, sin caer ni vacilar siquiera." (676)

Gonzalo Sobejano sostiene que *LA REGENTA* "introduce en España la novela del romanticismo de la desilusión" a través de la cual Alas hace una aguda disección de la sociedad de su tiempo en una actitud intelectual inversa a la asumida por Flaubert. Si éste condena drásticamente a su adúltera "Flaubert había procedido de otra manera: creyéndose en el deber de castigar a Emma Bovary y de castigarse a sí mismo", Alas según el propio Sobejano se solidariza con su adúltera porque aún en la profanación final (el beso del acólito afeminado en los labios de la desmayada Ana tras el abandono del Magistral) "descubre la victoria moral ya que solo se profana "lo que aún no es sagrado".



Sin estar en abierta oposición creo que la situación de Alas al respecto de su heroína no se resuelve por la vía explicativa de Sobejano. Leopoldo Alas no es Flaubert como también ya dijimos, Eça de Queirós tampoco lo es. Pero creo que la distancia que existe entre un escritor y otro es altamente significativa. Leopoldo Alas no se compromete emocionalmente con su personaje como su par portugués ni se distancia tan drásticamente y compulsivamente como Flaubert. Su larga trayectoria como crítico le permite establecer una nueva pauta de conciencia literaria acorde con la ideología que sustenta. Ana Ozores está allí con su problemática existencial enfrentando a toda Vetusta y a su propio creador. Diríamos que más que la novela del romanticismo de la desilusión *LA REGENTA* es la novela moderna de la transgresión y de la soledad. Ana Ozores pudo haber tenido un final igual al de Luisa, Emma o Ana Karenina, la muerte, el suicidio. Pero se le da el Infierno de seguir viva, asumir la más responsable de las coyunturas existenciales: enfrentar la realidad y con ella el abandono a sí misma y a sus propias fuerzas de supervivencia.

“Ana explicó todo a Benitez como pudo, eludiendo referirse a sus remordimientos.

Pero él comprendió lo que decía y lo que callaba y declaró que el principal deber entonces era liberarse del peligro de la muerte.

- ¿Quiere Ud. el suicidio?

- Oh!, no, eso no ! (667)

Desde nuestro punto de vista Ana Ozores anticipa como personaje literario a la figura femenina que décadas más tarde Simone de Beauvoir definiría como LA MUJER ROTA (12) abandonada a su propia intemperie.

IV - O PRIMO BASILIO -LA REGENTA . Niveles de intertextualidad.

De acuerdo con la clasificación que Lucien Dällambach establece para el análisis intertextual (13) tratándose de las novelas del adulterio que hemos seleccionado para el presente trabajo, abordaremos la intertextualidad “genérale” sólo en los aspectos anunciados en la presentación del tema. A los efectos de obviar explicaciones implícitas en los mismos textos señalaremos cómo se comportan los personajes en las situaciones en las cuales se compromete el tema de la intertextualidad.

a) AUSENCIA DE LA MATERNIDAD.

Tanto Luisa (*O PRIMO BASILIO*) como Ana Ozores (*LA REGENTA*) se diferencian de sus pares adúlteras, Emma Bovary y Ana Karenina, por la carencia de su función maternal. Ambas no tienen hijos.

En *O PRIMO BASILIO*, será Jorge el marido, quien remita este tópico ,la sentida



ausencia del hijo, como un desequilibrio del marco conyugal burgués que conforma con Luisa:

“Era uma tristeza secreta de Jorge -nao ter filho !
Desejava-o tanto ! Ainda en solteiro, nas vésperas do
casamento , já sonhava aquela felicidade: o seu filho!
(...)
Todo o casa bem organizado, Sebastiao, deve ter dois
filhos!
Deve ter pelo menos um ! (35)

Esta nostalgia por el hijo no tenido experimentada desde el yo de Jorge actúa como uno de los disparadores del adulterio de Luisa. El otro es la propia actualización del deseo reprimido como ya quedó apuntado, en relación con el tema de la sexualidad.

Luisa expresa en las primeras instancias de objetivación de la soledad por la obligada ausencia del marido, la falta del hijo - complemento.

“Se houvesse um pequerrucho, ja, ja no ficaras tao só !
Ela suspirou. Também o desejava tanto ! Chamarse-ia
Carlos Eduardo. E via-o no seu berço dormindo, ou no
colo, nu, agarrando com a maozinha o dedo do pé,
mamando a ponta rosada do seu peito.
Um estremecimiento dum deleite infinito correu-lhe no corpo.
Passou o braço pela cinta de Jorge. Um dia seria, teria um filho decerto !
(39).

La irrupción en su vida del primo Basilio desarticula este proyecto marital compartido. Leopoldo Alas publica *LA REGENTA* seis años más tarde que Eça de Queirós *O PRIMO BASILIO*. La intertextualidad se establece entonces a partir de que el modelo flaubertiano carece de tópico incorporado por el escritor lisboetano.

En Ana de Ozores la maternidad está vista no como una complementación de la armonía de la pareja en el cuadro social de la ortodoxia burguesa sino como el “auxiliador mágico” (14) que salvaría a la protagonista de su propia neurosis.

Estructura secuencial:

1. Ya impactada por la presencia de Alvaro Mesía, Ana recurre al tópico del hijo:
-Si yo tuviera un hijo!...ahora..., aquí.. besándole, cantándole
Huyó la vaga imagen del rorró y otra vez se le presentó el esbelto
don Alvaro” (56)
2. El diálogo se entabla entre Mesía y Visitación



- “ -Verdad que tiene razón Frigilis?
- Qué dice ese sonámbulo?
- Que *LA REGENTA* se parece mucho a la Virgen de la Silla
- (...)
- Dice que no está enamorado y la compara con la Virgen! . . .
- Creo que la pobre siente mucho no tener un hijo.” (158)

3. Ya en franca lucha con su yo liberador Ana reprime sus instintos amparándose en la imagen del hijo no tenido:

“La necesidad del amor maternal se despertaba en aquella hora de vigilia con su vaguedad tierna, anhelante. Ana vio en su tocador una soledad que la asustaba y daba frío. ¡ Un hijo, un hijo hubiera puesto fin a tanta angustia en todas aquellas luchas del espíritu ocioso, que buscaba fuera del centro natural de la vida, fuera del hogar, pábulo para el afán de amor, objeto para la sed de sacrificio. (501)

Si codificamos esta secuencia en relación con el análisis arriba realizado vemos que el tema del Hijo en *LA REGENTA* articula también dos motivos:

a) La represión de la sexualidad.

b) La sublimación de la libido por la mística del sacrificio canalizada en la mortificación religiosa a la que la somete el Magistral Fermín de Pas.

Luisa y Ana Ozores son las carenciadas filiales sometidas al juego masoquista represivo que la sociedad ha establecido como instrumento reparador de los desenfrenos caóticos de los instintos sexuales. Una y otra perdidas en el tiempo-ocio de la mujer mantenida por el varón y limitada por éste, sin la realización del hijo-objeto sacralizado de la unión conyugal- encuentran su propia katábasis erótica condicionadas por este esquema del poder social que las maneja. La focalización del problema por parte de Eça de Queirós estimula las reservas afectivas que unen a su protagonista con su cónyuge; en el caso de Leopoldo Alas su intencionalidad apunta a otra variable: establecer el correlato no maternidad - virginidad inicial para activar la sublimación que coadyuve al proyecto de poder del Magistral en la ortodoxa y muy “leal” ciudad de Vetusta.

Si la neurosis de Emma de Bovary la hace “desprenderse” de las obligaciones maternas y Ana Karenina se ve mutilada por ese desprendimiento que en su caso se le impone como sanción a la transgresión del adulterio, en *O PRIMO BASILIO* y *LA REGENTA* la propuesta ordena una estructura social que cobra mayores relevancias al erigirse en la estructura punitiva de la conciencia privada de sus personajes.



b) LAS CLASES SOMETIDAS COMO ELEMENTOS DEL PODER EXTORSIVO

Juliana y Petra respectivamente desarrollarán en las novelas estudiadas importantes roles secundarios en relación con el entramado social del cual forman parte desde la perspectiva de la clase dominada. D.H. Lawrence sostenía no sin acierto que la víctima primero pasa por una fase de aprobio, luego por otra de gozo de tal situación para, por último, destruir al victimario. Pareciera ser que esta propuesta derivada de la ecuación hegeliana "amo-esclavo", es trabajada narrativamente en los autores que nos ocupan con una operatividad que apunta al mismo fin: la destrucción por complejo de inferioridad social del "agente" que sufre la agresión del poder del de "arriba". La dialéctica conlleva en estas novelas del adulterio la aniquilación como única forma de realización. Las "señoras" serán sometidas por las "criadas" y ambas quedarán enredadas en su propia destructividad existencial.

Aunque Leopoldo Alas presenta la función de Petra con mayor complejidad, ya que toda *LA REGENTA* es un arduo ensayo narrativo del mundo burgués, Eça de Queirós nos presenta una Juliana que no escapa a este encuadre sociológico. Su Juliana es un hermosísimo personaje esperpéntico que cobra una densidad mayor en cuanto se la relaciona con su oponente, la patrona, esto es la transgresora Luisa.

Juliana ingresa en la vida de Luisa como "herencia" afectiva del marido. Habiendo sido fiel criada de una tía de Jorge pasa la casa de éste para cumplir aparentemente iguales funciones. Sin embargo el instinto autoprotector de Luisa le ofrece desde el comienzo una manifiesta resistencia. No avanzada mucho la intriga novelesca oiremos decir a la protagonista:

"-Estou a tomar ódio a esta criatura Jorge"! (10)

"Esta criatura" es una mujer de cuarenta años que sabe perfectamente quién es y qué quiere conseguir en medio de la existencia chata y gris que su horizonte de clase le dio como estrategia de supervivencia. En el juego de relaciones interpersonales que se establecen en la casa de los patrones su primera victoria se proyecta sobre otro personaje surgido de su misma condición social: Joana, la cocinera. De la complicidad al sometimiento del "otro" hay un importante devenir de acontecimientos que marcan los roles de una y otra. Joana será primero la testigo-oyente que escucha las imprecaciones de la criada contra su patrona:

"E com un resinho margo

-Diz que me nao demorasse no médico. E com quem diz:

cura-te depressa o espicha depressa" (42)

luego se convertirá en función de su propia limitación dentro del "cuadro" de la organización familiar, en cómplice resentida sin poder de acción. La focalización está en Juliana; Joana solo bosquejará el "soporte" representativo del discurso de su clase.



La animosidad de Luisa contra su criada va en aumento a partir de la ausencia de Jorge quien la protege por tener de ella una imagen idealizada de la lealtad de Juliana hacia su tía Victoria y la evidente intención que tenía de cumplir harto eficazmente su trabajo. Así como “la casa” se constituye en el núcleo de protección del yo burgués tanto para los dueños como para el conjunto social, también la casa funciona como mecanismo que interrelaciona su yo existencial con sus propios objetivos de apropiación y superación de la circunstancia de ser “una de las de abajo”. El cuarto que ocupa en la casa, frío y lóbrego la remite a su patrona e incuba en ella un rencor que proyecta sus propias frustraciones. La misma sexualidad aparece como un agente disolvente expresada a través de la ironía:

“-A senhora já se deitou, Sra. Juliana -perguntou a
cozinheira do cuarto pegado de onde saía uma barra de luz
viva cortando a escuridão do corredor.
-Já se deitou, Sra. Joana, já. Está hoje com os azeites.
Falta-lhe o homen!” (50)

Con la entrada de Basilio en la casa la relación ama-criada se agudiza más. Juliana observa, reflexiona en voz alta, comenta con Joana o actúa según sus conveniencias le dicten las conductas a asumir. Se propone fundamentalmente no perder ningún paso de Luisa y esperará para, llegado el momento, manejarla con precisión.

Es a través de Juliana como Eça de Queirós expresa la lucha de clases, en este caso desde el intramundo doméstico burgués:

“Luisa que nunca tomava café, quis nessa tarde “meia chávena
mas forte, muito forte”
-Que café! - veio ela dezir a cozinheira, toda exitada-Tudo
a grande! E do forte! Quer do forte! Ora a diablo!
Estava furiosa.
-Todas o mesmo! Uma récuva de cabras” (61)

La reiteración de los encuentros Luisa-Basilio fortalece la sed de venganza; para consumir su proyecto se vuelve más cauta (cuando le conviene) respecto de Joana y va tramando, en soledad, la destrucción de su patrona. Frente a la cocinera fijará ideas que la solidaricen con su causa, frente a Luisa oscilará mostrando alternativamente una conducta servil o de abierto desafío. El juego se desarrolla paralelo a la transgresión del adulterio hasta que finalmente es la criada la dueña de la situación penetrando en la conciencia atormentada de su “victimaria” ahora convertida en víctima de su destructividad:

“Já outras vezes revelara por palavras vagas a idéia duma
abundancia próxima. Joana até lhe dissera:
- A Sra. Juliana espera alguma herança?”



-Tal vez! -respondeu secamente
E cada dia detestava mais Luisa” (139)

El clímax de la tensión dialéctica entre ambas mujeres se establece cuando Luisa harta de la proximidad de Juliana y sabiéndose juzgada por ésta decide echarla de la casa. Sin embargo no podrá hacerlo. La criada maneja la situación : tiene en su haber las cartas que comprometen a Luisa frente a su marido. La posesión de la prueba de la infamia de “la señora” fortalece su espíritu y hasta siente que recupera su dañada salud:

“Porque desde que apanhara a carta no “sarcófago” vivia
numa febre; mais a alegria era tao aguda, a esperanca tao larga
sustentavam, lhe davam saúde! Deus enfim tinha-se lembrado dela!”(173)

El tópico de la extorsión monetaria podría convertirse en una reiteración intertextual si la maestría de Eça de Queirós no lo volviera un instrumento narrativo de originales alcances. En el marco de la literatura lisboetana la tensión dramática amo-esclavo (patrona-criada) genera un “tiempo” interior del relato eficaz y verosímil:

“e a senhora sao passeios, tipóias, boas de seda, tudo
o que le apetece -e a negra?

A negra a esfalfar-se.

(. . .)Uma criada! A criada é o animal. Trabalha se pose,
senao rua, para o hospital. Mas chegou-me a minha vez -e
dava palmadas no peito, fulgurante de vingança
- Quem manda agora, seu eu!” (189)

Juliana logrará sus objetivos sin percibir que ella misma caerá con su víctima. Logra destruir a Luisa en consecutivas situaciones de control y sumisión que le exigen un sobre esfuerzo desgastante. Se fagocita en su propio agón y muere no sin antes hacer saber a Sebastiao, axis mundi de Luisa, la verdad de la relación de ésta con Basilio. La extorsión tan minuciosamente programada por Juliana tiene su efecto después de su muerte. Luisa descubierta tiene su propia katábasis y acompaña, desde su crisis de conciencia de clase, el agón existencial de “los de abajo”. Ambas mujeres se atomizan ante la mirada atónita del entorno social que ignoraba la feroz lucha entablada entre ambas porque “la casa” protegía el conflicto de destructividad que las acosaba.

En *LA REGENTA*, como hemos dicho. la propuesta es más compleja. Petra se proyecta en dos direcciones: 1) dominar a Ana Ozores en la misma situación extorsiva que Juliana a Luisa; 2) acceder a un mejor status social a través del Magistral Fermín de Pas del cual pretendía ser criada y amante para finalmente salir de la situación con dinero para efectuar un buen casamiento: ser una señora.



El contraste con Juliana se establece en los siguientes términos:

JULIANA	PETRA
40 años.....	25 años
avejentada.....	hermosa
enferma.....	saludable
desilusionada.....	pretenciosa
vengativa.....	hábil
lisboetana.....	provinciana

Petra maneja su juventud como Juliana su madurez, ambas con astucia. Sin embargo las diferencias existenciales y contextuales de ambas generarán situaciones narrativas que tanto Eça de Queirós como Leopoldo Alas trabajan de acuerdo con la focalización que se han propuesto en la proyección de la estructura de clases. A favor de Petra juega su juventud que le permite una mayor movilidad en el plano de la intriga novelesca en relación con los protagonistas que intenta manejar : Ana - Fermín de Pas:

“La doncellas de Ana era amiga de llegar a sus cálculos y fantasías a las últimas consecuencias.” (165)

La etapa mística de Ana Ozores despierta en Petra y en su sensualidad liberada el primer indicio de alerta. Cuenta casi con la misma edad de su señora y por lo tanto percibe con inefable intuición de mujer sus estados anímicos. Petra a igual que Juliana hace de su cuarto de criada su bunker donde se ponen de manifiesto sus proyectos, sus reflexiones y se “ordenan” los planes de venganza que le dictan sus resentimientos. Allí guarda, como Juliana las cartas, el famoso guante de seda morada que compromete al Magistral. Ese guante es su propia salvación. Con él piensa aniquilar a la patrona, desenmascarar su aura de santidad impostada y al mismo tiempo extorsionar al objeto de su propio deseo-Fermín de Pas- para que la admita en su casa.

La juventud de Petra le permite soslayar situaciones que la propia Juliana no podría haber asumido. Logra enredar en su juego al propio Don Víctor Quintanar (sin totalizar su objetivo por las propias limitaciones de edad de su amo), a Alvaro Mesía y al Magistral. Los tres hombres giran en torno simultáneamente de Ana y de Petra siendo hábilmente usados por ésta más allá de todo escrúpulo. El recurso de echar de la casa a la extorsionadora- igual que en *O PRIMO BASILIO*- es manejado en la propuesta de Leopoldo Alas por el propio TERCERO, Alvaro Mesía ya instalado en el caserón de los Ozores a espaldas del marido engañado. La llave que abre la posibilidad de Petra de desempeñar el rol que le otorga el autor es el propio erotismo manifiesto o encubierto que moviliza a los personajes masculinos. Petra ofrece a cada uno lo que sabe puede esperar de éste, pero a Alvaro la fija una idea precisa:

“Pero en Mesía no buscaba ella esto; le quería por buen mozo, por burlarse a su modo del ama a quien aborrecía “por hipócrita”, por guapetón y orgullosa” (617)



Petra sale del caserón de los Ozores. A partir de esta humillación instrumenta un ambicioso proyecto extorsivo que la hace reingresar en la casa de Ana, ahora al servicio de informante del Magistral quien le promete una paga mayor de lo que podría pensar.

“Petra era feliz en aquella vida de intrigas complicadas de que ella sola tenía el cabo.” (618)

La muchacha cumple objetivos comprometiendo cada vez más a sus intrigantes señores: 1) cobra con amor el servicio de celestina a Alvaro Mesía (autogratificación); 2) cobra con fuertes sumas de dinero la información suministrada al Magistral; 3) desprecia a Don Víctor Quintanar a quien maneja a su antojo. La salida definitiva del palacio de los Ozores instrumentada simultáneamente por el marido engañado y lascivo y el amante doble (de ama y criada) favorece a Petra. Llega a la casa de Fermín De Pas y confiesa a éste toda la verdad de la relación Ana-Mesía. El Magistral sabe ahora que ha perdido definitivamente. La carne ha sido más fuerte que el espíritu y ha doblegado a la sublimación compulsiva. Ana, su Ana, ha caído. Todo su trabajoso proyecto de dominación ha sucumbido ante el poder de la sangre. Rebajado, humillado antepone su condición de hombre a la de representante del poder divino. Planea con la misma Petra el ataque frontal a los amantes. El objetivo lo degrada en su doble proyección de hombre y de sacerdote. Sin embargo no repara en ello. Utilizará a Petra para que el marido engañado sea “testigo visual” de la caída de su mujer. La estratagema de atrasar los relojes que cumplidamente lleva a cabo la criada desencadena la tragedia y cierra el ciclo narrativo que exigía la participación de Petra. Usada por los otros y usándolos ella a su vez el contorno psicológico de este personaje permite descubrir las estrategias narrativas que Leopoldo Alas pone al servicio de su propia versión de la novela del adulterio. La lucha de clases en *LA REGENTA* tiene otros canales de expresión al margen de la transgresión adúltera, la estructura amo-criado se vuelve como hemos podido comprobar mucho más rica y compleja que en *O PRIMO BASILIO*. La Iglesia, la Nobleza y la Burguesía aparecen en la historia de Alas descalificadas por la acción corrosiva de sus propios protagonistas y de la función de la Opositora que desenmascara sus hipocresías.

c) FUNCIÓN DE LOS PERSONAJES TESTIGOS - BENEFACTORES

Al proponer este nivel de intertextualidad hemos delimitado el campo del análisis a aquellos testigos que cumplen la función de axis mundi de los sobrevivientes de la situación transgresora del adulterio. En *O PRIMO BASILIO* será Sebastiao; en *LA REGENTA* Tomás Crespo, Frígilis.

Sebastiao y Frígilis tienen una proyección narrativa semejante:

1) Ambos son amigos insobornables de los protagonistas y guardan especial afecto por sus cónyuges.

2) Ambos no tienen compromisos afectivos personales que limiten el cumplimiento



amplio de sus roles.

3) Ambos van siendo testigos de la Katábasis de las adúlteras, pero no pueden evitar la tragedia.

4) Ambos quedarán junto a los desprotegidos (Jorge-Ana Ozores) para generar en ellos estímulos de sobrevivencia que les permitan salir de su propia marginación existencial y social que los paraliza.

A los efectos de objetivar el tratamiento intertextual señalaremos secuencias narrativas en las cuales los presupuestos dados se manifiestan más explícitamente.

1) O PRIMO BASILIO

En la propuesta de Eça de Queirós, Sebastiao será focalizado a partir de su relación de antiguo discípulo y fiel amigo de Jorge, esposo de la adúltera Luisa.

“Era ele, Sebastiao, o gran Sebastiao, o Sebastiao, Sebastiao, tronco-do arvore o intimo, o camarada, o inseparavel de Jorge, desde o latim, na aula de Frei Libório, aos paulistas.” (33)

Confidente de Jorge desde esos primeros años aceptará con resignación desde un primer momento, su desplazamiento a un segundo plano cuando Luisa acepta casarse con Jorge. Desde esa perspectiva su figura va delineando, desde el exterior, el proceso de acercamiento y consolidación de la familia burguesa que su amigo soñaba tener. La ausencia de Jorge por motivo de trabajo lo inserta en un primer plano como ángel custodio de la sacralidad del hogar. Ya el narrador ha determinado este rol al precisar que desde la época de estudiante Sebastiao, por su temperanza era un privilegiado espiritual:

“oferecia a resignação dum mártir” (82)

LA REGENTA

Tomás Crespo aparece en la vida de Ana Ozores a través de la relación que tenía con las viejas tías de la infortunada joven. Es él quien presenta a Don Víctor Quintanar como digno de ingresar, via desposorio con la huérfana, en la secular familia de Vetusta.

“Ana había notado que todas las tardes se encontraban con don Tomás Crespo, el íntimo de la casa y un caballero que la comía con los ojos. Don Tomás era una de las pocas personas a quien ella estimaba de veras, por ver en él prendas morales raras en Vetusta, a saber: la tolerancia, la alegría expansiva y la despreocupación en materias supersticiosas.” (98)



Como vemos ambos personajes están muy cerca del ámbito familiar que genera por su propia estructura de inmovilidad social, la transgresión del adulterio.

Sebastiao asimilará las formas de la modalidad burguesa mientras Frígilis representará desde su focalización de excéntrico solterón vinculado a los Ozores la misma perspectiva pero proyectada desde la formalidad de la vieja y añeja aristocracia vetustense en conflicto de clase con la burguesía que encarna Alvaro Mesia.

2) O PRIMO BASILIO

“A casa condizia con o dono. Sebastiao tinha un genio antiquado. Era solitario e acanhado. Já no la tim lhe chamavam o peludo; punham-lhe eabos, roub avam-lhe impudentemente as meredas Sebastiao, que tinha a força dum ginasta, oferecia a resignação dum mártir” (82)

Sebastiao vive en su casa paterna rodeado de las presencias familiares que gratifican su soledad. Soledad inscripta en su yo más profundo por su propia madre quien marcó de manera indeleble su destino. Ahora adulto, refugia ese estar “só” en la música y en el cultivo de sus rosas:

“Luisa recebeu, na manha seguinte, de parte de Sebastiao um ramo de rosas, magneto escuro, mafnificas. Cultiva-as ele na quinta de Almada e chamavan-se rosas D. Sebastiao” (69)

Frígilis vive en una pensión y comparte con su par portugués casi las mismas coordenadas de existencia. Aislado del contexto conflictivo de Vetusta divide su tiempo entre la casa de los Ozores y su propia quinta donde también cultiva exquisitas variedades florales. Su soledad tiene, a través de la pluma de Leopoldo Alas, otras connotaciones en el entramado satírico-social de la novela:

“A don Tomás le llamaban Frígilis porque si se le referia “un desliz de los que suelen castigar los pueblos con hipócritas aspavientos de moralidad asustadiza, el se encogía de hombros no por indiferencia sino por folosofia y exclamaba riendo:

-¿Qué quieren Ustedes? Somos frígilis; como decía el otro.

Frígilis quería decir frágiles. Tal era la divisa de Don Tomás: la fragilidad Humana” (99)

3) O PRIMO BASILIO

“Sebastiao passou devagar a mao pelos cabelos e como uma voz que o embarção engrossava:



-Também agora tem sempre companhia pela manha...
-Sim, meu primo Basilio tem parecido. Há tanto tempo
que nos nao víamos! Fomos criados de pequenos, quase...
Tenho-o visto quase os días.
Sebastiao fez logo rolar um pouco a poltrona, e
curvandose, baixando a voz:
-Eu mesmo tinha vindo para lhe falar a esse respeito..."

(109)

El rol desempeñado por Sebastiao asimila las modalidades de su propia contingencia existencial y afectiva. Siendo amigo de la pareja en conflicto y en ausencia de Jorge, el marido engañado, asume el desasosiego de éste como si tuviera conocimiento de los sucesos. Por tal razón su acercamiento a Luisa es gradual para generar en ella la necesidad de la confidencia veraz no dada en las primeras instancias de aparición de Basilio. Ya consumado el adulterio recibe el hecho como confirmación de sus propias presunciones y de la murmuración que socava los cimientos de la relación matrimonial sin mácula de Luisa y Jorge. Lisboa es el telón de fondo de esta puesta en escena de la fragilidad humana de una institución humanamente controvertida: el matrimonio.

"Acabou-se! Sentia-se resoluto, ia falar a Sebastiao...No fim
era o que lhe restava: contar ela tudo a Sebastiao, ou que a
outra contasse tudo a seu marido" (191)

LA REGENTA

Frigilis también debe ser testigo de la katábasis de Ana Ozores. Aquí no es la ausencia física del marido el condicionante de la transgresión sino su "ausencia vital" frente a una esposa joven quien no trata de entender porque su distanciamiento generacional y su propia estructura emocional se hallan fuera de la órbita de expectativas que conmueven a su cónyuge. El adulterio en los términos en que fue analizado más arriba obliga a Frigilis a proyectarse simultáneamente sobre Don Víctor Quintanar y sobre la Regenta:

"La única persona con quien ella se atrevía a hablar algo
de lo que le pasaba por dentro era Don Tomás Crespo..."

(99)

"Frigilis tenía prisa, quería dejar a don Víctor cuanto antes
para correr en búsqueda de don Alvaro y advertirle de que
Quintanar sabía su traición, para que se abstuviera de
asaltar el parque aquella noche y acudir a la cita..."

(644)

La tragedia se desencadena a pesar de todos los esfuerzos realizados por el



personaje testigo. Su desfondamiento ante lo inevitable muestra con un grado mayor de realismo su propio universo emocional hasta ahora contenido:

“Frigilis miró a Pepe como si no le conociera; y hablando consigo mismo dijo:

-La vejiga llena. La peritonitis de..., no sé quien...

Eso dicen ello.

- La qué señor?

- Nada..., ¡que se muere de hijo!

Y Frigilis entró en un gabinete que estaba a oscuras para llorar a solas” (664)

4) O PRIMO BASILIO

El último papel desempeñado por los personajes que hemos seleccionado para el análisis se inscribe en el orden de lo que míticamente se señala como el “axis mundi”, el sostén moral, en este caso, que refugiará como entrañable solidaridad al sobreviviente de la transgresión adúltera. Sebastiao tomará bajo su responsabilidad la soledad de Jorge. La enfermedad de Luisa afianza los lazos de amistad y mientras el marido engañado se desmorona tanto como la sociedad se ha encargado de desmoronar vía la murmuración, la reputación de su hogar, Sebastiao se fortalecerá para cumplir acabadamente su rol protector:

“Jorge esteve um momento a olhar Sebastiao, com uma fixidez abstrata.

-Mas que lhe fiz eu, Sebastiao? Que lhe fiz eu? Adorava-a! Que lhe fiz eu para isto? Eu que adorava aquela mulher! Rompe a chorar “ (292)

Depois do enterro de Luisa, Jorge despediu as criadas, foi para casa Sebastiao” (309)

LA REGENTA

Frigilis cumple idéntico papel. A la muerte de don Víctor de Quintanar y tras la grotesca desaparición de Mesía y la más grotesca aún incomprensión del Magistral Fermín de Pas, debe completar su ciclo novelesco protegiendo a la caída Ana Ozores. Habiendo sido testigo del entrecruzamiento dramático de intereses que envolvieron a la Regenta asume lo que considera su responsabilidad moral. A igual que Sebastiao es el axis mundi de la adúltera, en este caso doblemente ultrajada por el amante y el pseudo protector espiritual. Tomás Crespo desarrollando las más profundas reservas de su personalidad decide el paso solidario final:

“Durante la enfermedad de su amiga don Tomás Crespo, desconfiando del celo de Anselmo y de Servanda, y sin pedir permiso se instaló en el caserón de los Ozores.



Trasladó su lecho de la posada en que vivía desde el año sesenta a los bajos del caserón. El tocador y la alcoba de Ana estaban encima del cuarto que escogió Frígilis. Allí con el menor aparato posible, sin molestar a nadie, se instaló para velar a la Regenta y acudir al menor peligro". (671)

El análisis realizado nos ha permitido determinar que la intertextualidad en las dos versiones de la novela del adulterio del siglo XIX (la portuguesa y la española) contienen estructuras semejantes cuyo eje es LA CASA. La casa es la muralla social, la protección mientras no penetre en ella la agresión externa. Cuando este acontecimiento se materializa la casa puede convertirse en el símbolo de lo no deseado (el caso de Jorge en *O PRIMO BASILIO*) o en esta nueva placenta simbólica (el caserón de los Ozores para la Regenta).

CONCLUSIÓN

Eça de Queirós y Leopoldo Alas han señalado a través de sus respectivas escrituras una problemática socio - cultural que pone en tela de juicio no sólo la relación de pareja sino también, el conflicto existencial de una clase, la burguesa, cuyas máscaras quedan al descubierto al visualizarse la frigididad de las compulsivas interacciones que ella misma genera.

Los cuadros finales de *O PRIMO BASILIO* y *LA REGENTA* son un golpe de gracia literario que por su acertado manejo de la secuencia narrativa merecen no olvidarse. Ironía, desacralidad y acre humor para develar el entramado conflictivo de la mayor estructura burguesa: el matrimonio.



NOTAS

1. Antonio Quintana Ripollés. La criminología en la Literatura Universal, Bs. As., Biblioteca Policial, Año XXIX, N° 220
 2. Michel Zeraffa. Novela y Sociedad, Bs.As., Amorrortu. 1983
 3. Umberto Eco. Lector in fabula, Barcelona, Lumen. 1989
 4. Michel Zeraffa. op cit.
 5. Erich Fromm, El miedo a la libertad, Bs. As. , Paidós. 1987
 6. José N. Eça de Queirós. O PRIMO BASILIO, Sao Paulo, Víctor Civita Edit. 1979.
- Todas las notas corresponden a la presente edición.
7. Georg Lukacs. Teoría de la novela, Barcelona, Edhasa . 1985
 8. Leopoldo Alas. LA REGENTA, Madrid, Alianza. Todas las notas corresponden a la presente edición. 1983
 9. Michel Zeraffa. op cit.
 10. Frances Webe. Ideología y Parodia religiosa en La Regenta. En: Clarín y "La Regenta", Barcelona, Ariel. 1982
 11. Emilio Alliarcos . LLorach. La estructura de La Regenta. Archivum, II . 1952
 12. Simone de Beauvoir. La mujer rota. Bs. As. Sudamericana. 1989
 13. A Verjat. Hermenéutica y ciencias humanas. Barcelona. Anthropos. 1992
 14. Paul Ricoeur. Hermenéutica y acción. Bs. As. Edit. Docencia. 1990