

La representación realista del espacio. De *Madame Bovary* a *La Regenta*.

M^a Concepción PÉREZ PÉREZ
Universidad de Sevilla

1. Presentación, estructura y función del espacio

Sabido es que la representación espacial adquiere una función clave en la concepción de la novela realista y naturalista. En base a ello, Zola define la descripción del espacio como “un état du milieu qui détermine et complète l’homme”. Para el novelista y teórico del naturalismo, el admirado Flaubert es en este sentido el gran maestro, a partir de una sobriedad que capta “le trait saillant, la grande ligne, la particularité qui peint, et cela suffit pour que le tableau soit inoubliable” (Zola, *Du roman*: 64). La observación, por otro lado, podría aplicarse al propio Zola. Clarín, por su parte, desde la especificidad de su escritura, logra un impacto visual de una fuerte impronta sobre el lector a través de la selección de materiales y desde el empleo de una técnica más cinematográfica.

Tres son las novelas que nos van a ocupar a lo largo de estas páginas, en íntima relación de parentesco: *Madame Bovary*, de Flaubert, *La conquête de Plassans* de Zola y *La Regenta* del español Leopoldo Alas, gran admirador de Zola y defensor del naturalismo, en cuyos presupuestos (aunque no los comparte todos)¹ y ejemplos vio un modelo para que la novela española decimonónica pudiese alcanzar la madurez. Las tres novelas abordan un mismo tema de fondo: la mujer insatisfecha en su matrimonio y en su vida, adúltera en cuerpo y alma en la primera y última novela y sólo en alma en la segunda. Las tres historias son el estudio de una mujer en su medio, cuya resultante es una relación de inadaptación. En este sentido, el medio es un auténtico actante tanto en *Madame Bovary* como en *La Regenta*. La primera novela, recordemos, se subtitula *Moeurs de province*. No se trata, sin embargo, de ofrecer cuadros costumbristas, sino la interacción entre personaje y medio. En cuanto a *La Regenta*, muy bien hubiera podido titularse *Vetusta*. En la novela el entramado que se construye en torno a los personajes y el medio, y los personajes entre sí por pertenecer a ese medio, es tan estrecho, que pudiéramos sintetizarlo en la imagen de las cerezas, a la que un parroquiano del Casino viene a referirse para aludir al parentesco más o menos lejano que une a todos los vetustenses. Tanto en *Madame Bovary* como en *La Regenta* hay un claro conflicto – sordo conflicto y por ello más profundo- entre las protagonistas y el medio. En el caso de Marthe Mouret, de *La conquête de Plassans*, el conflicto es de otro tipo, centrado en el determinismo biológico, en la herencia de la abuela loca, Adélaïde Fouque, de la que es portadora Marthe. *La Regenta*, obra cumbre de Clarín y del realismo español, debe mucho, entre otras², a las dos novelas francesas. De *Madame Bovary* se inspira para la

¹ Ni Clarín ni los intelectuales españoles que simpatizan con el naturalismo comparten el cientifismo aplicado al hecho literario ni el positivismo materialista.

² Son apreciables asimismo en el texto clariniano huellas de *Mme. Gervaisais* y *Renée Mauperin*, de los hermanos Goncourt, así como de *El primo Basilio* del portugués Eça de Queiroz.

configuración de su heroína, su carácter romántico, su insatisfacción ante la vida, su matrimonio mediocre, de la segunda extrae el conflicto generado por la figura del sacerdote, el poder del confesionario, la pasión sacrílega y otros elementos que configuran la estructura actancial produciendo una serie de trasvases, reverberaciones, asimilación de motivos que se convierten en materiales de construcción que el autor utiliza de acuerdo a su propia personalidad.

En las tres novelas la dimensión espacial es esencial no sólo desde el punto de vista de la recreación “realista” sino en lo que respecta a la propia urdimbre de la estructura narrativa y simbólica que la coordinada espacial sustenta. De este modo, en *Mme. Bovary* el cuerpo de Emma, sus anhelos y frustraciones, se espacializan, lo que hará que los objetos desempeñen una función clave, siendo entonces metonimia de Emma que no puede vivir sin apoyarse en ellos, sea como soporte de su ensoñación, sea como elementos donde se engancha su mirada librándose de caer en la conciencia evanescente (Prado, 1994: 897). Las metáforas espaciales son aplicadas a los personajes para significar estados de ánimo: el padre de Emma, al quedarse solo tras la boda de su hija “se sentit triste comme une maison démeublée”, Emma nota que “sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord”, y para ella “l’avenir était un corridor noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée”. Para la soñadora impenitente la felicidad es inseparable del espacio, comparable a una planta que crece naturalmente si se encuentra en suelo propicio:

Au-delà s’étendait à perte de vue l’immense pays des félicités et des passions. [...] Ne fallait-il pas à l’amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière? (*Mme. Bovary*: 80)

En *La Conquête* la espacialización marca la dinámica misma de la novela, de tal manera que la conquista paulatina de la casa de los Mouret por el padre Faujas es el soporte anecdótico cuyo trasunto es la conquista de la ciudad. El proceso se completa espacialmente con la conquista del salón Rougon por parte del cura. En *La Regenta* el movimiento espacial es esencial como soporte de la acción de la novela. Y no me refiero a los espacios descritos, sino al hecho de que sobre el movimiento espacial se injertan los personajes con todo su paradigma y conflictos asociados. Así, por ejemplo, el Magistral, en un magnífico *travelling* recorriendo la catedral, permite insertar todo el microuniverso del cabildo catedralicio con sus envidias y tensiones, presentarnos a personajes como Obdulia o Bermúdez que visitan la catedral, luego la casa de Páez o la mansión de los Vegallana, lugares donde va recalando el clérigo para felicitar a los Franciscos cuyo día se celebra. Por otra parte, el espacio es metonimia que “cosifica” a los personajes principales, el Magistral y la Regenta. El primero es metonimia de la torre pétreo e inmovible de la catedral, de tal manera que “se parecía un poco a su querida torre de la catedral, también robusta, también proporcionada, esbelta y bizarra, mística; pero de piedra”. Ana, por su parte, es la tercera maravilla de Vetusta, siendo las otras dos la catedral y el Paseo Grande, y es enseñada a los forasteros de la misma manera que se les lleva a visitar los otros dos lugares. Algunos nombres, por otro lado, como muy bien apreciaba Luis López Jiménez (1987) tienen claras connotaciones espaciales: De Pas, apellido del Magistral, en alusión al valle santanderino y origen montaraz del personaje, Paula Raíces, su madre, ambiciosa y apegada a la tierra, a los

bienes materiales, y Petra, la criada ambiciosa que no duda en traicionar a su ama sin conmoverse causando su perdición.

Observaba Amanda Gross-Castilla (1987?) cómo la configuración global de la ciudad de Plassans le sirve a Clarín para esquematizar su Vetusta, de tal manera que las dos ciudades se estructuran en torno a tres barrios, y en las dos un monte –el Corfín en un caso, La Seille en el otro– domina el horizonte de la ciudad. Las dos son ciudades de provincias que esconden un referente real – Aix-en-Provence en un caso, Oviedo en el otro. En Plassans la *ville neuve*, el *vieux quartier* y el *quartier Saint Marc*, con su correspondiente estratificación social, componen la geografía urbana, mientras que en Vetusta lo son La Encimada (barrio aristocrático), la Colonia (barrio de los indios retornados) y el barrio del Sol (barrio obrero, sin presencia actancial en la novela). La distribución urbana está más estructurada en *La Regenta*, pues en la novela de Zola su representación es más difusa. El padre del naturalismo focaliza más sobre la *ville neuve*, donde viven los grandes burgueses con ambiciones de poder y de futuro, como los Rougon, mientras que Clarín se centra en la Encimada, el barrio aristocrático y decadente metonimia de esa “heroica ciudad” que “dormía la siesta”. La Encimada con su rancia sociedad pseudo-aristocrática marca la pauta para los habitantes de la Colonia, indios retornados que sólo aspiran a emparentar con la aristocracia e imitar sus usos. El verdadero dinamismo, la verdadera vida, de la que Clarín nos da sólo unas pinceladas, se halla en la calle del Comercio y en el paseo de los obreros. Pero también estos imitan a la aristocracia, y el paseo no es sino un remedo del de los señoritos: Vetusta decididamente está trabada en su devenir. Si la Yonville de *Mme. Bovary* no ha cambiado un ápice desde el transcurso de los acontecimientos hasta el momento intemporal en que el narrador nos los transmite, como él mismo advierte, los signos de cambio en la expansión urbana de Vetusta son indicios de un dinamismo ficticio.

No sólo en la configuración general del espacio hallamos ecos de *La conquête de Plassans* en *La Regenta*, sino en pequeños detalles espaciales que sin duda se incorporaron a la memoria del Clarín lector de Zola. Así, como puso de manifiesto Amanda Gros-Castilla (1987?: 509 y ss.), un lugar tan crucial como el casino de Vetusta presenta pinceladas que provienen tanto de la descripción del salón de Mme. Rougon como del *Cercle de la Jeunesse* de *La Conquête*.

En las dos novelas, por otra parte, aparece el espacio de recreo del Paseo como lugar de encuentro social. En la novela de Zola se trata del *cours Sauvage*, donde los “rentiers” toman el sol y critican a François Mouret en su proceso de degeneración. Sin embargo de manera preferente tan sólo se alude a este espacio, sin presentarlo visualmente. No es este el caso de *La Regenta*, donde la dimensión física del paseo tiene una mayor relevancia y presencia. En realidad los paseos son dos, el Espolón y el Paseo Grande (invierno y verano respectivamente) donde pasean la alta sociedad y los curas, cuidadosos de su indumentaria como “diamantes negros” incorporados a la actividad mundana. En *Madame Bovary* el paseo no existe, se sustituye por la ventana (desde que empiezan los primeros fríos en Yonville Emma se instala junto a ella) que, como señala Flaubert, en provincias es el sucedáneo del paseo.

Aunque *Madame Bovary* presenta la importante diferencia de transcurrir esencialmente en un pueblo, en la novela aparecen espacios o escenas asociadas a determinados espacios que luego van a ser desarrollados en las otras novelas. Una escena como la de Emma y León cuando se escapan a su isleta para cenar en Rouen

hallará un eco, posiblemente un germen, en la famosa aventura de la Regenta niña con Germán en la barca en la que hacían sus escapadas imaginarias como dos aventureros, y la escena de la catequesis con el cura toscó de Yonville hallará una transfiguración en *La Regenta*. El significado será completamente distinto, sin embargo: la aventura con Germán no es un escape gozoso para Ana, la maledicencia hará de ello una marca indeleble en su vida, como una falta. En cuanto a la escena de la catequesis, en *Madame Bovary* establece un contraste grotesco entre el ensueño místico del personaje y la realidad tosca y grosera de la religión rural vivida desde la contingencia de la cotidianidad. En *La Regenta* la catequesis no se dirige a niños sino a niñas, en una iglesia donde la piedra se transforma en encaje blanco y alegre en una escena cargada de connotaciones eróticas (las niñas son “capullos de rosa” como el que el Magistral acaba mordiendo con deleite) que sucede inmediatamente a la lectura de la carta de Ana por el cura enamorado. Más similar en su fondo en las dos novelas es la escapada en la que Madame Bovary da uno de sus paseos al campo con su perra y la de Ana, después de confesar con el Magistral por vez primera, a la fuente de Mari-Pepa. Emma, sumida en sus reflexiones, acaba identificándose románticamente con el animal y su aspecto melancólico. Del mismo modo, Ana se identifica con el pajarillo que, cansado de la sombra, busca la luz del sol. La escena se termina con la vuelta a la realidad, dura, implacable. Ésta aparece significada en *Madame Bovary* a través de elementos duros (“les troncs pareils des arbres plantés en ligne droite semblaient une colonnade brune se detachant sur un fond d’or; une peur la prenait...” y llegando a su casa Emma “s’affaisait dans un fauteuil, et de toute la soirée ne parlait pas”, *Mme. Bovary*: 64) frente al dibujo evanescente que marca siempre el nivel, positivo para el personaje, del ensueño. En el caso de *La Regenta*, la escena termina con la referencia al frío y a la sombra, el coro de ranas estridentes, la asociación con las carracas de Semana Santa y la presencia del sapo que mira a Ana Ozores provocando su terror³.

Son múltiples las escenas que nos permiten ver reverberaciones de *Madame Bovary* en *La Regenta*. Así, por ejemplo, la escena de la cena y el baile, que desempeña una importante función de revelación para las dos heroínas. Emma en el castillo de Vaubyessard, Ana en el Casino, las dos quedan fascinadas por un mundo desconocido que las seduce. Las dos son envueltas en el vértigo de la danza que trastoca la temporalidad ordinaria hasta el punto de que Ana –en realidad de puro placer– se desvanece. Y en los dos casos la visión distanciada del narrador está cargada de ironía, mostrándonos cómo las dos mujeres ignoran los más elementales usos de la alta sociedad, y son en realidad dos provincianas que se dejan deslumbrar por cosas que en ese entorno falsamente brillante son de uso común (Emma nunca había visto granadas ni comido piña, ni tampoco sabía bailar el vals) o incluso son vulgares, como la mesa que deslumbra a Ana Ozores (o la que deja fascinado a Don Pompeyo Guimarán, otro pobre iluso, ante un “vulgarísimo aparato de restaurant”). Para las dos heroínas, el mundo entrevisto es crucial: en el caso de Emma permite alimentar el sueño romántico de un amor y una existencia por encima de lo vulgar y mediocre, en el de Ana la imagen sensual de Mesía se atrinchera y hace fuerte en sus entrañas ante los sentidos rebelados.

³ La imagen del sapo, asociado a lo viscoso y frío, cubre la misma función que la figura grotesca y horrificosa del ciego en *Madame Bovary*.

Si para las dos todo es nuevo en la cena y el baile, otro tanto sucede en la escena del teatro, aquella que tras la publicación de *La Regenta* Luis Bonafoux reprochaba a Clarín acusándole de plagiarlo. Las dos se identifican con el espectáculo y para las dos es una revelación. Pero para Emma el espectáculo deja de tener interés en cuanto aparece León, mientras que Ana, sentada tan cerca de Mesía que puede sentir su cuerpo, se olvida de éste. Por otro lado, en el teatro se reúne la alta sociedad de Vetusta, es un espacio de relación y de opinión, donde incluso la ausencia de los abonados es significativa (las madres más conservadoras dejan sus palcos vacíos como visible señal de protesta por la representación del Tenorio el día de los difuntos). Por otro lado, en Clarín la descripción de un edificio que se derrumba es completamente grotesca, frente al lujo con que es descrito el teatro de Rouen. Y, por último, Clarín, según él mismo confiesa, concibió esta escena como crucial en la dinámica de su novela, frente al carácter anecdótico de la vivida por Emma Bovary.

Otro tanto sucede con el espacio de la catedral cuya función actancial y simbólica se hipertrofian en *La Regenta*. En *Madame Bovary* la catedral de Rouen es en primer lugar geometría de luz, descrita como espacio imponente, bajo el impacto del juego de luces de las vidrieras y el eco de las rejas.

La nef se mirait dans les bénitiers pleins, avec les commencements des ogives et quelques portions de vitrail. Mais le reflet des peintures, se brisant au bord du marbre, continuait plus loin, sur les dalles, comme un tapis bariolé. Le grand jour du dehors s'allongeait dans l'église en trois rayons énormes, par les trois portails ouverts. De temps à autre, au fond, un sacristain passait en faisant devant l'autel l'oblique genuflection des dévots pressés. Les lustres de cristal pendaient immobiles. Dans le chœur une lampe d'argent brûlait, et, des chapelles latérales, des parties sombres de l'église, il s'échappait quelquefois comme des exhalaisons de soupirs, avec le son d'une grille qui retombait, en répercutant son écho sous les hautes voûtes. (*Mme. Bovary*: 286)

Pero el espacio imponente, que ha sido fijado como lugar de cita entre los amantes, se transforma rápido a través de la mirada de León esperando a Emma en un “boudoir gigantesque” cuyo centro espacial es ella. Y mientras ella se hace esperar él se fija en detalles completamente prosaicos, vaciados de toda connotación, meros soportes para la divagación mental (la vidriera en la que se representan “des bateliers qui portent des corbeilles” le sirve para contar “les écailles des poissons et les boutonnières des pourpoints, tandis que sa pensée vagabondait à la recherche d'Emma” (*Mme. Bovary*: 287). La catedral se convierte además en espacio completamente laico, objeto de arte para turistas, con la presencia del guía suizo para terminar siendo un referente grotesco con la alusión a la flecha que la corona (añadido relativamente reciente para la época de Flaubert y que sin duda el autor detestaba) que aparece como “cette espèce de tuyau tronqué de cage oblongue, de cheminée à jour, qui se hasarde si grotesquement sur la cathédrale, comme la tentative extravagante de quelque chaudronnier fantaisiste” (*Mme. Bovary*: 290).

En *Madame Bovary* el lugar del templo ya fue objeto de descripción en la presentación de la iglesia de Yonville. Si el exterior aparece descrito de manera objetiva, el interior deriva hacia lo grotesco a través del recurso a la comparación aplicado a la estatuilla de la Virgen, “vêtue d'une robe de satin, coiffée d'un voile de tulle semé d'étoiles d'argent, et tout empourprée aux pommettes comme une idole des

îles Sandwich” (p. 94). La nota laica completa la alusión pagana a través de la referencia a la copia de la Sagrada Familia que figura en el Altar Mayor, “envoi du ministre de l’Intérieur”.

En *La Conquête de Plassans* el espacio religioso por excelencia lo constituye la catedral de Saint-Saturnin. Lugar al abrigo del mundo exterior (siempre se alude a la “double porte rembourrée” que elimina cualquier sonido ajeno), en su presentación inicial también es espacio desacralizado, una arquitectura sumida en obras adonde Marthe acude para consultar al arquitecto. Pero en su interior “[il] fait bon” y ella acaba experimentando un “bien-être purement physique”, que la lleva al éxtasis. La capilla de Saint-Michel –el arcángel guerrero– es el lugar conquistado por el padre Faujas, quien echa de la mejor capilla de la catedral al bueno de Bourrette. Pero si la capilla es espacio de luz, el confesonario, sin embargo, siempre está sumido en la sombra.

Sin duda es en *La Regenta* donde la catedral tiene mayor presencia, y en ella se abre y se cierra la acción de la novela. Su función es esencial en el relato, como símbolo del poder religioso que domina enteramente a Vetusta (la torre de la catedral marcando las horas es incluso “autoridad cronométrica” de la ciudad), mientras que en *Madame Bovary* es espacio anecdótico y en *La Conquête de Plassans* secundario. Es sobre todo metonimia del Magistral, asociado a la celeberrima imagen del sacerdote y su catalejo en lo alto de la torre observando su territorio, el conquistado y el por conquistar. En su interior, De Pas circula deslizándose sobre las baldosas en ajedrezado, como si se tratara de un tablero donde él dispone en definitiva las piezas de la partida, y los haces de luz de las vidrieras reflejan sobre él “tornasoles de plumas de faisán” que transforman el manteo en “cola de pavo real”. La pétreo catedral no es pues un lugar inmóvil, sino esencialmente vivo y cambiante, y así va a ser descrita. Si la torre al sol proyecta su sombra sobre el palacio episcopal –símbolo del dominio del Magistral sobre el obispo–, se transforma en grotesca “botella de champaña” cuando le cuelgan farolillos de fiesta, en “mástil sumergido” cuando la lluvia la cubre o en encaje de piedra etéreo a la luz de la luna. También su interior es sometido a metamorfosis, según el estado de ánimo del personaje o la época del año a que corresponda la liturgia. Así, todo es olor, frescor y reflejos de oro ante la mirada del Magistral enamorado o de Ana en la Misa del Gallo, mientras que para el ateo Guimarán, vista de lejos, la catedral es “ruido de colmena”, donde pululan “gusanos negros”, un “fermento humano”, “embutido de carne lasciva”, “piara”.

Si el templo es espacio cambiante ello es así por ser esencialmente un teatro. La iglesia sin culto activo se convierte en un decepcionante “teatro de día” y las imágenes “a la luz del día recordaban vagamente las decoraciones de un teatro vistas al sol y a los cómicos en la calle sin los esplendores del gas de las baterías” (*La Regenta*: II, 401) causando una gran desazón en Ana recorriendo iglesias en busca de la fe. La luz, el ritual y la música transfiguran el espacio, hasta el punto de que escuchando el *Stabat Mater* de Rossini Ana recupera la exaltación “y se arrojó a las olas de la música triste con un arranque de suicida” (*La Regenta*: II, 406).

En la relación que los personajes femeninos establecen con el espacio la casa constituye un paradigma esencial. Tanto Emma como Marthe y Ana viven recluidas en sus casas (como les corresponde por su condición femenina). Sin embargo, en el caso de Marthe la casa es un lugar donde se siente –al menos así lo cree ella– feliz, rodeada de sus hijos, en la alegría bulliciosa de la mesa, sin más mundo alrededor. Emma, sin

embargo, se siente prisionera en la suya, que aparece descrita con términos que connotan elementos negativos: humedad, frío, estrechez, techos bajos, jardín estrecho... Contrariamente a Emma, Ana puede salir a la calle, es libre para acudir a las tertulias de la marquesa, al teatro... hasta su marido le insta constantemente a ello. Pero ella se atrinchera en su casa frente al mundo, como una protesta silenciosa. En la proyección de los personajes sobre el espacio, Emma pretende imprimirle su sello, hace transformaciones, lo llena de objetos, en definitiva, de sí misma. En Ana hay como una dimisión, su relación con el espacio es mínima, y prácticamente se reduce al dormitorio. Mientras que la casa del matrimonio Bovary aparece presentada preferentemente en momentos en que la luz hace de los interiores un ámbito cálido y acogedor, Ana en el destartalado “caserón de los Ozores” siempre está a oscuras, a oscuras recorre la casa, que se convierte en laberinto hostil en medio del cual es una extraña (llega a pillarse en el cepo de caza del marido). En la novela de Clarín se proyectan más los estados de ánimo sobre el espacio, al contrario que en *Madame Bovary*, donde la casa es “feliz”, independientemente de Emma, del mismo modo que el paisaje lo es a pesar de su muerte. En Ana todo es oscuro como su alma, y sólo cuando se sienta mejor, liberada de su misticismo, se verán reformas en la casa (dirigidas, por otro lado, más por Don Víctor que por ella misma). La mejor escena que metonimiza el drama interior del personaje es la focalización del descriptor sobre el puro medio apagado que ha dejado Don Víctor y “cuya ceniza formaba repugnante amasijo impregnado del café frío derramado” (*La Regenta*: II, 63) el día de Todos los Santos.

El reducto femenino por excelencia es el dormitorio. Tanto para Emma como para Ana es un espacio de sensualidad, donde se mezclan sensualidad y misticismo: la disposición del Cristo sobre el lecho de Anita le resulta escandalosa a Obdulia, la piel de tigre a los pies del lecho está cargada de erotismo, etc. Por su parte, Emma instala un reclinatorio gótico en una habitación llena de elementos y aromas sensuales. Sin embargo, a pesar de la aparente reducción espacial, Emma es en realidad la dueña de la casa, y Ana acaba quedándose con el “caserón de los Ozores”, propiedad de Don Víctor, tras la muerte de éste.

En lo que respecta al personaje del clérigo, del que Clarín se inspira en Zola, hay una serie de paralelismos espaciales entre los dos personajes. En uno y otro el espacio es austero, pero si bien en el caso de Faujas no vemos ninguna traza del personaje sobre un ámbito desnudo y siempre impecable, al Magistral, sin embargo, le vemos moverse, trabajar con sus libros tirados de cualquier manera, arrugando mil papeles que arroja al suelo porque no puede concentrarse, vemos a Teresina “levantando” la cama..., en resumen, le vemos sin la máscara impoluta que lleva por el mundo. La figura de la madre, tan relacionada con los dos clérigos, está próxima espacialmente en ambos casos: Doña Paula duerme en la habitación encima de Fermín, marcando su dominio (en un momento la madre oye moverse a su hijo en su habitación en lo que parece responder a lo que ella está pensando, como si pudiera transmitirle sus órdenes a través del suelo), Mme. Faujas, perro fiel, duerme en la habitación al lado de su hijo. Quien duerme justo debajo del cura es Marthe, que le oye moverse sobre ella, pero a quien nunca llegará a poseer. Y si Faujas se apodera de la casa de los Mouret, también hay un momento en que el Magistral lo hace con la de Ana, durante el verano que pasan felices en Vetusta mientras la sociedad se ha ido de vacaciones.

Un elemento que merece unos instantes de atención en las casas que aparecen en las tres novelas es la disposición del jardín que contempla un callejón contiguo. Éste aparece más esbozado en *Madame Bovary*, se trata de una especie de callejón (“ruelle”) por donde accede Rodolphe a sus encuentros amorosos con Emma. El callejón se estructurará mejor tanto en *La Conquête* como en *La Regenta*. De este modo, en la novela de Zola comunica la casa de Mouret con la subprefectura y la casa del presidente Rastoil (la disposición de estos espacios exteriores es tremendamente escénica), donde se reúnen respectivamente los dos bandos políticos enemigos, y acaba convirtiéndose en el auténtico salón donde triunfa el padre Faujas, dominando a los dos bandos. La función amorosa se recupera en *La Regenta*, donde el callejón es el lugar por donde penetra furtivamente Mesía para acceder después al dormitorio de Ana.

2. Percepción, cromatismo y luz

La representación del espacio, pese al pretendido distanciamiento realista, raras veces va a ser neutra. Los juegos en la focalización introducen toda una serie de movimientos y variaciones que hacen que, incluso en lugares donde nada cambia (Yonville, por ejemplo, en la novela de Flaubert.), haya un esencial dinamismo.

En esta continua metamorfosis la luz es un agente esencial, haciendo variar la percepción de objetos y espacios. Si más arriba señalábamos cómo la torre de la catedral de Vetusta era botella de champaña, mástil sumergido o encaje de piedra, el agente que lo propicia no es otro que la luz. El crepúsculo es el momento preferido por Flaubert o Zola para obtener los mejores efectos: a la luz del atardecer en la terraza de los Mouret la cabeza del padre Faujas se convierte en roja e inmediatamente en negra, con todas las connotaciones que ello conlleva (rojo y negro son los colores con los que termina la novela). El sol del atardecer en el comedor de los Mouret “rendait toutes gaies les assiettes de porcelaine, les timbales des enfants, la nappe blanche. La pièce était tiède, recueillie, avec l'enfoncement verdâtre du jardin” (*La Conquête*: 543). Siempre benéfica, la luz del atardecer cayendo hacia la penumbra hace que Marthe experimente una auténtica disolución de su ser en la catedral de Saint-Saturnin:

Le ciel était gris, l'église s'emplissait d'un lent crépuscule. Dans les bas-cotés, déjà noirs, luisaient l'étoile d'une veilleuse, le pied doré d'un chandelier, la robe d'argent d'une Vierge; et, enfilant la grande nef, un rayon pâle se mourait sur le chêne poli des bancs et des stalles. Marthe n'avait point encore éprouvé là un tel abandon d'elle-même; [...] tandis que les derniers reflets du jour, les ombres, montant le long des piliers comme des housses de serge, prenaient pour elle des délicatesses de soie changeante, tout un évanouissement exquis qui la gagnait, au fond duquel elle sentait son être se fondre et mourir. Puis, tout s'éteignit autour d'elle. Elle fut parfaitement heureuse dans quelque chose d'innommé. (*La Conquête*: 585)

Los juegos de luz, por lo demás, están captados en su extrema rapidez, en un segundo todo cambia. Pero es en *Mme. Bovary* (Zola, pese a todo, es bastante esquemático pictóricamente hablando en esta novela) donde estalla un auténtico impresionismo descriptivo *avant la lettre*. Flaubert, con la luz de su Normandía en la retina, procede por pinceladas, dando toques de color que producen efecto de movimiento, como en los cuadros impresionistas (ese “trait saillant, grande ligne, particularité qui peint” de la que hablaba Zola refiriéndose al maestro). Hasta los ojos de Emma están dotados, por efecto de la luz, de reflejos cambiantes, “noirs à l'ombre et

bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleur successives”, y Charles contempla extasiado cómo la luz del sol por la mañana en el lecho pasa “parmi le duvet de ses joues blondes” (*Mme. Bovary*: 50).

Los interiores en la casa de Emma siempre están vistos desde la luz del atardecer con todo el juego de reflejos que ello provoca sobre los objetos. También está llena de reflejos fulgurantes la tibia habitación de los amantes en Rouen, donde “les bâtons se terminant en flèche, les patères de cuivre et les grosses boules des chenêts reluisaient tout à coup, si le soleil entrait” (*Mme. Bovary*: 314). Hasta la cabellera de Emma en su último encuentro con Rodolphe refleja el sol poniente, y en su lisura “miroitait comme une flèche d’or un dernier rayon du soleil”. (*Mme. Bovary*: 366)

En otras ocasiones, Emma aparece vista a través de lo vaporoso, como el velo azul, o transfigurada en movimiento tornasolado, como en la escena de la famosa sombrilla “gorge-de-pigeon”, tejido siempre asociado, según observa J.-P. Richard (1954-1970), a todas sus grandes heroínas:

L’ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de ses reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous a la chaleur tiède; et on entendait les gouttes d’eau, une à une, tomber sur la moire tendue. (*Mme. Bovary*: 32)

Recordemos que vaporosa es también la percepción de Rouen al alba, y en la habitación de Emma muerta flota un vapor azul que se funde con la neblina del amanecer. Las luces vacilantes hacen que el muaré del vestido de novia adquiera reflejos móviles y el cadáver recobre para Charles la poderosa presencia del cuerpo vivo de Emma.

En lo que a Clarín respecta, los juegos de focalización de la lente captadora son complejos y puede ir cambiando de focalización en una misma escena. Así, la focalización puede ser neutra (focalización cero) o llegar a la deformación esperpéntica e irónica (la ironía es un rasgo común en Flaubert y Clarín). La deformación puede tener lugar porque el agente focalizador es la mirada del personaje (así, D. Álvaro ve el paisaje de manera completamente neutra, mientras que D. Víctor y Ana lo deforman a través de un prisma cultural en sus excursiones a las cercanías de Vetusta) o una instancia externa, que puede enfocar también de manera neutra (por ejemplo, la primera descripción del salón de los Vegallana) o personalizada (la descripción del palacio del obispo, donde los muebles “reían a carcajadas” y las butacas estaban “con los brazos en jarras”). Puede incluso ir del detalle más realista a la anulación de la realidad: así, el Magistral pensando en la Regenta dibuja rayitas en un papel que luego cruza con otras. El entramado se convierte entonces en celosía de confesionario y en evocación de Ana Ozores. Pero la focalización puede seguir distintos planos, a partir de la mirada de los distintos personajes. Así, en la catedral, durante la Misa del Gallo, el Magistral ve a Ana y Álvaro “casi juntos, aunque mediaba entre ellos la verja”, Ana ve a Álvaro como recogido en sí mismo y se le figura un Mefistófeles de ópera o un cazador elegante. Álvaro no mira a nadie porque está borracho. Y el focalizador externo los ve a todos.

Como en Zola y en Flaubert, la luz es el elemento que permite transfigurar, de manera realista, espacios. Pero Clarín lo llevará hasta el esperpento. Así, si a la luz de las vidrieras de la catedral el manteo del Magistral (ese magnífico manteo siempre en movimiento) adquiriría tornasoles de pavo real, la chimenea de las tías Ozores “arrojaba a la pared las sombras contrahechas de aquellas señoritas, y los movimientos de la llama y

los gestos de ellas producían en la sombra un embrión de aquelarre” (*La Regenta*: I, 297). Pero la luz puede producir un efecto mucho más cinematográfico, una proyección de “linterna mágica”:

En la pared de la casa de enfrente la luz que salía por los balcones interrumpía con grandes rectángulos la sombra, y por aquella descripción descarada y chillona pasaban figuras negras, como dibujos de linterna mágica. Unas veces, era un talle de mujer, otras una mano enorme, luego un bigote como una manga de riego; esto vio De Pas frente al balcón del gabinete; frente a los del salón las sombras de la pared eran más pequeñas, pero muchas y confusas; y se movían y mezclaban hasta marear al canónigo. (*La Regenta*: I, 626)

Cercano a este efecto de “linterna mágica”, el “cuadro disolvente” permite la superposición de imágenes. La luz, aunque sea a través de la memoria, proyecta una imagen nueva que difumina y borra la precedente, emergiendo hasta dibujarse con total nitidez:

La imagen de D. Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perilla blancos, unas cejas grises muy espesas... (*La Regenta*: I, 228)

Como elemento transfigurador, la luz de gas da especial juego en la presentación de escenas. Puede por un lado transformar lo más realista en fantástico. Así,

al pasar junto al jardín de Páez, la luz de gas que brillaba entre las filigranas de hierro de la verja, en un globo de cristal opaco, le hizo ver [al Magistral] su sombra de cura dibujada fantásticamente. (*La Regenta*: I, 626)

Pero es sobre todo en la calle del Comercio donde la luz de gas, que las tiendas arrojan con la profusión del derroche, transforma gentes y espacios, de tal manera que las chicas “parecen otras” y “los vetustenses gozan la ilusión de creerse en otra parte sin salir de su pueblo” (*La Regenta*: I, 438). La luz de gas produce un efecto particularmente teatral, de tal manera que “D. Alvaro veía a la Regenta envuelta en aquella claridad de batería de teatro y notó en la primer mirada que no era ya la mujer distraída de aquella tarde” (*La Regenta*: I, 435).

Si Flaubert y Zola son dos autores que ofrecen un despliegue cromático inserto en una paleta impresionista (en *Madame Bovary* imágenes como la de Emma en su vestido amarillo desplegado a su alrededor dejan una impronta indeleble en la retina) también Clarín es de una gran fuerza cromática: los efectos de los tornasoles del vino atravesado por la luz, el salón amarillo de los Vegallana, la luz que entra a raudales en casa del obispo, también decorada en amarillo, la falda de Obdulia, rojo cereza, sobre la que se detiene “en brillante montón de tela negra” el manto de Gloucester, por citar algunos ejemplos, son de una indudable fuerza visual. Pero si es innegable que hay un elemento de goce estético, visual, muy claro en los tres autores, el verdadero realismo que los tres nos transmiten está en presentarnos la realidad como un caleidoscopio esencialmente cambiante.

Bibliografía

- ALAS Leopoldo, “Clarín” (1984-2003). *La Regenta*, vol. I y II. Madrid: Cátedra. Col. Letras Hispánicas.
- FLAUBERT Gustave (1961). *Madame Bovary*. París: Librairie Générale Française.
- GROSS-CASTILLA Amanda (1987?). “Lo que *La Regenta* debe a Émile Zola”. *Clarín y la Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- LÓPEZ JIMÉNEZ Luis (1987?). “Personajes de Zola recreados por Clarín”. *Clarín y la Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- PRADO Javier del (1994), “Gustave Flaubert”. *Historia de la literatura francesa*, coord. por Javier del Prado. Madrid: Cátedra.
- RICHARD, Jean-Pierre (1954-1970). “La création de la forme chez Flaubert”. *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*. París. Seuil.
- VARIOS (1987?). *Clarín y La Regenta en su tiempo (Actas del simposio internacional, Oviedo, 1984)*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- ZOLA Émile (1969). *Les Rougon-Macquart 1 (La Conquête de Plassans)*. París: Seuil.Col. L’Intégrale.
- ZOLA Émile (1989). *Du roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*. Bruselas: Complexe.