

anuario
1985

INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO



ANUARIO 1985

INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
«FLORIAN DE OCAMPO»

**anuario
1985**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO**



CONSEJO DE REDACCION

Miguel Angel Mateos Rodríguez, Enrique Fernández-Prieto, Miguel de Unamuno, Juan Carlos Alba López, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Luciano García Lorenzo, Jorge Juan Fernández, José Luis González Vallvé, Eusebio González.

Diseño Portada: Angel Luis Esteban Ramirez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
«FLORIAN DE OCAMPO»
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
DIPUTACION PROVINCIAL DE ZAMORA

ISBN: 84-505-4497-1

Depósito legal: ZA - 258 - 1986

Imprime: Gráficas Heraldo de Zamora. Santa Clara, 25. ZAMORA

INDICE

ARTICULOS

ARQUEOLOGIA	11
Alberto Campano Lorenzo, J. Antonio Rodríguez Marcos y Carlos Sanz Mínguez: <i>Apuntes para una primera valoración de la explotación y comercio de la variscita en la Meseta Norte</i>	13
Jesús del Val Recio: « <i>Campaña de excavación en el entorno de la Iglesia de Santo Tomé</i> » (Zamora)	23
Fernando Regueras Grande: <i>Restos y noticias de Mosáicos Romanos en la provincia de Zamora</i>	37
ARTE	61
José Angel Rivera de las Heras: <i>La iglesia zamorana de San Isidoro</i>	63
BIOLOGIA	99
M. ^a Teresa Lucas Castro: <i>Insectos en las Lagunas de Villafáfila</i>	101
Ignacio Regueras: <i>Denominaciones locales de diferentes especies zoológicas en la provincia de Zamora</i>	107
ECONOMIA	115
M. ^a Lourdes García López-Casero y Emilia Martínez Pereda: <i>Sayago, una comarca desfavorecida</i>	117
M. ^a Elisa González Moro Zincke: <i>Evolución y estado actual de la ganadería bovina en Tierra de Alba</i>	139
Antonio Maya Frades: <i>Estructura agraria de Zamora y las diferencias económicas y espaciales entre sus comarcas</i>	157
ETNOLOGIA	217
Joaquín Miguel Alonso: <i>El cultivo y el tratamiento tradicional del lino en Sanabria</i>	219
M. ^a Lena Mateu Prats: <i>Simientes representadas en la joyería popular zamorana</i>	237
FILOLOGIA	263
Juan Carlos González Ferrero: <i>Vocabulario tradicional de la vid y el vino en el habla de Toro. Su carácter dialectal</i>	265
Carlos Cabañas: <i>Aproximación al dialecto leonés de Zamora, ciudad Manuel Villar Junquera: «Estudio y clasificación de la toponimia de Melgar de Tera y Pumarejo de Tera (Zamora)</i>	283
	293
GEOLOGIA	313
M. ^a Candelas Moro Benito: <i>Los yacimientos e indicios minerales de la provincia de Zamora</i>	315
HERALDICA	329
José Tomás Ramírez Barberó: <i>Apuntes para un estudio de la Heráldica de los linajes toresanos</i>	331

HISTORIA	371
Juan C. Alba López: <i>Origen y desarrollo del Regimiento Perpetuo en la ciudad de Toro (1480-1523)</i>	373
Angel Infantes Gil: <i>Las primeras huelgas del campo castellano: Los conflictos sociales de Tierra de Campos en 1904</i>	419
Pilar Martín Cabreros y Javier E. Sánchez Ruiz: <i>Aproximación a la estructura socio-profesional de la provincia de Zamora en el siglo XVIII a través de las respuestas generales del Catastro del Marqués de la Ensenada</i>	443
Manuel Samaniego: <i>Análisis de una hacienda rural: Acumulación, donación y explotación. Los Zazo-Guadalupe Ramírez y el convento de San Ildefonso el Real de Toro en Villabuena del Puente (Zamora)</i>	515
Leoncio Vega Gil: <i>Absolutismo y educación: La Real Junta de Inspección de escuelas de la capital y provincia de Zamora (1825-1833)</i>	561
Alfredo Prieto Altamira: <i>Dos ejemplos sobre el papel de la propiedad comunal a mediados del siglo XVIII en Sayago (Zamora)</i>	579
 TEXTOS Y DOCUMENTOS	
Francisco Rosdríguez Pascual: <i>Políticas y prácticas de ayuntamiento en Carbajales y Tierra de Alva. Carbajales (Zamora) 1758</i>	613
Ramón M. Carnero Felipe: <i>La privatización de la tierra en Almeida de Sayago durante el siglo XIX</i>	637
Enrique Fernández-Prieto: <i>Las Ordenanzas de la cofradía de N.ª Sra. del Rosario y Purificación del año 1544</i>	657
 Bibliografía de Zamora, 1985	669
 ACTIVIDADES Y CONFERENCIAS, 1985	
Memoria de actividades, 1985	675
Memoria del Curso 1984-85	677
J. Lamo de Espinosa: « <i>La agricultura zamorana y el Mercado Común</i> » ..	687
Ciclo « <i>España siglo XX</i> »	699
— Vicente Palacio Atard: « <i>El fin de un poder personal: Primo de Rivera, 1930</i> »	703
— Javier Tussell: <i>El Primer Franquismo, 1939-1957</i>	721
— Julio Aróstegui: <i>La Guerra Civil Española</i>	737
Día de la Provincia 1985: « <i>Perspectivas socio-económicas de la provincia de Zamora</i> »	761
Alejandro Nieto: « <i>La experiencia autonómica</i> »	783
Ciclo « <i>Leopoldo Alas Clarín</i> »	803
— J. M.ª Martínez Cachero: « <i>La crítica literaria de Clarín</i> »	805
— Carmen Bobes: <i>Tiempo y espacio en «La Regenta»</i>	810
— Víctor García de la Concha: « <i>Clarín y la modernidad</i> »	820
— Victoriano Rivas: « <i>Me nacieron en Zamora</i> »	825
— José Girón Garrote: <i>La política española en la época de «Clarín»</i> ..	839

ACTIVIDADES
Y
CONFERENCIAS
1985

TIEMPO Y ESPACIO EN «LA REGENTA»

CARMEN BOBES
Catedrática Literatura

La novela se construye con acciones (funciones) y personajes (actantes), que se realizan en un tiempo y se mueven en un espacio determinados. La teoría literaria consideró durante mucho tiempo que los elementos arquitectónicos de la novela eran las *acciones* que el narrador distribuía según su voluntad y que podían ser funcionales o de simple relleno, y los *personajes*, de construcción autónoma, que se vinculaban en forma inmediata con las acciones funcionales, en cuyo caso tienen el papel de protagonistas, o bien intervenían de modo incidental en las acciones con un papel poco relevante y no pasaban de ser personajes secundarios.

El tiempo y el espacio parecían categorías del relato en cuanto estaban implicadas en la acción o eran exigidas por la situación de los personajes, pero sin alcanzar autonomía de unidades sintácticas con las que se organiza la materia narrativa y se distribuye en unas relaciones cerradas y estructurales. No es así.

El novelista puede destacar en su relato las acciones; puede crear caracteres fuertes y originales, pero puede manipular y organizar el tiempo y el espacio como unidades a las que dota de una forma y unas relaciones estructurales y semánticas propias. Podemos comprobarlo en «La Regenta» y podemos ver que las acciones que se cuentan y los personajes que se crean tienen un sentido que se hace coherente con los espacios y los tiempos en que se sitúan. Y también, procediendo a la inversa, podemos decir que el novelista ha partido del diseño de unos espacios y unos tiempos en los que ha colocado unos personajes y unas acciones que resultan coherentes en ese específico marco.

Clarín, como profesor que era, tiene una visión deformada del tiempo cronológico: no vive por años, sino por cursos, que es una forma de acelerar el paso del tiempo, y con ellos organiza su obra: «La Regenta» dura tres cursos, desde los primeros días de un octubre hasta los primeros días de otro octubre tres años más tarde. La temporada de invierno, de curso de (octubre a junio) está llena de acontecimientos que hacen avanzar la acción remitiendo no a fechas del calendario, sino a las fiestas del año litúrgico, es decir, a los días no lectivos en la Universidad (San Francisco, Todos los Santos, San Blas, el primer invierno; la Navidad del tercer invierno termina con las fiestas de la novela). Por el contrario, el verano, tiempo de vacaciones, transcurre como una tregua en la que se remansa la acción y se afirman las situaciones alcanzadas.

Centradas en los tres inviernos, hay en la novela tres acciones principales o núcleos narrativos: la *Confesión*, la *Procesión*, el *Adulterio*, en torno a los cuales se organizan las entradas y salidas, las tertulias de los personajes secundarios, las reflexiones de los protagonistas, los intereses de todos. En esos tres momentos se producen cambios de relación entre los personajes y transformación de sus posiciones físicas e ideológicas: la *Confesión* es el motivo que abre el relato y sitúa no sólo a don Fermín, el confesor, sino también a don Alvaro, el seductor, el acecho de Ana Ozores y enfrentados entre sí; la *procesión* señala el triunfo de don Fermín y el

momento de mayor desánimo de don Alvaro; el *adulterio* es el momento de la victoria de don Alvaro. En todos los casos Ana es la víctima y sus enfermedades (una tras la confesión, una tras la procesión, una tras el adulterio) dan testimonio icónico de ello.

El tiempo de la novela empieza a contar un dos de octubre, a la hora de la siesta y sigue toda la tarde hasta las altas horas de la noche; todo gira en torno a la confesión que no se realiza, el lector está alternadamente con Ana o con don Fermín; queda en blanco la mañana del día tres, y de nuevo el lecto acompaña alternativamente a los dos personajes durante toda la tarde y hasta altas horas de la madrugada; el día cuatro, festividad de San Francisco, el foco del relato es continuamente don Fermín, desde el crepúsculo matutino en que se levanta para preparar sus sermones hasta las doce de la noche en que cierra su balcón. El narrador del relato es el de toda la novela, pero el conductor de la narración, es decir, el focalizador en los cinco capítulos que se dedican al día cuatro, es el Magistral y únicamente cuando él llega a un espacio donde hay otros personajes, los vemos: el hilo narrativo es semejante a un *travelling* con un personaje a lo largo del día (temporal) y a través de Vetusta (espacial). El lector ve por los ojos de don Fermín, se mueve con él, discurre con su mente y se distancia muy poco de él, sólo lo necesario para ver el garbo con que lleva su ropa talar.

En lo que podemos considerar pre-historia de la novela (unos veintisiete años, lo que tiene Ana Ozores), apenas hay relación entre los personajes principales: «pocas veces habían cruzado la palabra la hermosa dama y el Provisor» (pág. 59); don Alvaro Mesía y Ana «se habían visto muy pocas veces y siempre entre mucha gente» (346).

Los tres días de la historia y su prehistoria constituyen el tiempo de la primera parte de la novela, quince capítulos cada una, y tienen un solo motivo central como acción: la Confesión (se prepara, se realiza, se comenta). narrativamente la Confesión no es independiente sino que desempeña la función de abrir el proceso narrativo. Esta circunstancia nos permite verificar la autonomía del tiempo respecto a las funciones del relato. La historia propiamente dicho no empieza hasta la segunda parte: en la primera se presenta el panorama del argumento: informes sobre el pasado familiar de la heroína, su espacio físico, sus relaciones con criados, amigos, médicos, religiosos, etc.; se sitúa también en su espacio familiar, social y profesional a don Fermín, con su prehistoria, su entorno inmediato; y se dejan ver los personajes secundarios, que no tienen historia, se limitan a estar, como personajes planos, incluido don Alvaro y Visitación, que tienen un mayor relieve funcional, pero tratamiento de personajes secundarios.

La primera parte de «La Regenta» tiene, pues, carácter *presentativo* es decir, es un relato *espacial*, pero a la vez es un relato diegético porque ofrece al lector el resumen de la historia pasada de los protagonistas. Espacio y tiempo están tratados de un modo característico en esta primera parte de la novela que se sitúa en contrapunto de la segunda, como veremos.

La espacialización, es decir, la situación del conflicto en un espacio, se hace por dos caminos principales: por la *descripción de los lugares* que ocupan los personajes

físicamente, y mediante visiones panorámicas que los sitúan en *lugares relativos* en el conjunto. Precisamente todo el capítulo decimotercero está dedicado, aprovechando el banquete de San Francisco en casa de los marqueses de Vegallana, a visualizar en un cuadro completo, todos los personajes que participarán en el relato. La escena del banquete está concebida como un tapiz cuyos personajes ocupan un lugar y se pondrán en movimiento para dar vida a una historia que comenzará en el capítulo diecisiete y durará tres años.

El tiempo cronológico mostrado en la primera parte se puede precisar de un modo objetivo: tres días (dos tardes y un día completo), a los que hay que añadir, en forma de recuerdos o mediante informaciones de un narrador omnisciente, un panorama de veintisiete años, pero con una particularidad: no se trata de un *flash-back* que nos haga retroceder en el tiempo hasta un punto determinado para recoger el hilo de la narración y avanzar hasta el presente textual, sino que, por el contrario, es una *narración selectiva* de tiempos y de espacios, que tienen una relación inmediata con el presente, bien porque siguen vivos en la memoria de Ana y mueven aún su animo (se indignaba con el recuerdo las injusticias que habría sufrido en su infancia), o bien porque el narrador crea necesario dar antecedentes de alguna costumbre, o alguna situación actual, desde el pasado.

En resumen, podemos decir que el tiempo se organiza en esta primera parte de la narración de modo que a través de las horas de dos tardes y las de un día completo, el lector sigue el presente punto por punto y ve aquellas partes del pasado que resultan explicativas del presente. El narrador pone ante los ojos de su lector un tiempo rigurosamente presente en el transcurso del cual se toma lo vivo del pasado: el presente es el tema, el pasado lo es por relación al presente.

También los espacios son precisos y se describen por relación a los personajes, a sus acciones y relaciones, pero adquieren una autonomía que deriva de la semantización simbólica de sus partes y de su conjunto: la *Catedral*, el edificio más alto de la ciudad, la domina visualmente desde su torre, que se erige como símbolo de las apetencias de don Fermín de dominar la ciudad, sobre todo el barrio de la Encimada, sus moradores y, entre ellos, a la Regenta. Es un símbolo de fe y de espiritualidad que se ha degradado por las ambiciones terrenales. El *Caserón* de los Ozores, húmedo y pesado, cargado de piedra y de historia, frío para vivir y aparatoso, se erige en símbolo de la situación de Ana y de sus relaciones con la familia, con exigencias y sin compensaciones que le hagan la vida menos ajena, menos extraña, a ella que es, en la casa de sus mayores, una *desclasada*. El *Casino*, espacio lúdico, es el reino de don Alvaro Mesía, donde todos se divierten, excepto don Fermín que tiene vedado ese espacio: es símbolo de la irresponsabilidad con que actuará el tenorio provinciano, al margen de todo principio moral y social; es el casino, además, la caja de resonancia de todos los chismes, maledicencias, comentarios, juicios ligeros y calumniosos, y, en una palabra, de toda la sabiduría popular de una ciudad provinciana, degradada y decadente. El *palacio* de los Vegallana, con su sucursal en el campo, el Vivero, tiene apariencia noble, pero es casa llana a todos los efectos, y allí se prepara con malicia, regocijo y expectación la seducción de la víctima.

Todos estos espacios, que podemos considerar medios se identifican simbólicamente con los personajes, como el decorado simbolista de una obra dramática, y componen el espacio general o macroespacio, como un escenario de una ciudad provinciana en a que los mismos personajes se encuentran en los mismos sitios comunes (catedral, casino, paseos, palacio) cuando salen de su espacio propio, aquel con el que se identifican incluso icónicamente.

Advertimos también la tendencia de Clarín a extremar la división de los espacios medios en microespacios de carácter también simbólico: el salón amarillo de la marquesa donde ella observa el comportamiento amoroso de sus invitados; la alcoba de don Fermín con los muebles cubiertos para que no se deterioren, austerios y ricos, ordenados y fríos; la alcoba de Anita, impersonal, limpia y con un único lujo, la piel de tigre.

La semantización de los espacios se hace por relación a los personajes que los habitan por medio de rasgos físicos que reproducen modos de ser, de vivir, estar, de convivir. La narración va afianzando de este modo las acciones, los personajes, la historia que cuenta, dándoles una densidad que se apoya en las recurrencias de sentido que aportan todos los elementos incluidos en el texto.

La segunda parte de «La Regenta», otros quince capítulos, desarrolla el argumento propiamente dicho, y tiene un tratamiento del tiempo y del espacio bastante diferente de la primera.

Destacamos en primer término que si en la primera parte el capítulo décimotercero era una especie de *especialización de la historia* (rivalidad de don Alvaro y don Fermín en la escena del columpio que Ana observa con complacencia y, hasta cierto punto con complejidad), la segunda parte dedica el primer capítulo a una *temporalización de la historia*, y para ello se sirve el autor, no de un cuadro, que fija en una pintura o en un tapiz, las posiciones de las figuras, sino de un proceso de intertextualidad, que tiene un efecto vivo: el lector lee un texto sobre otro texto fijado cuyo desarrollo y desenlace conoce. Los principales personajes de la novela van al teatro el día de Todos los Santos para ver el Don Juan Tenorio de Zorrilla. Ana, que por raro que por entonces fuese, no conocía la obra, se siente sugestionada, vivamente interesado, por la representación dramática. El valor simbólico que indica ese *desconocimiento*, inexplicable en una época en que cualquier menestral recista de memoria tiradas de versos de la obra más popular, se prolonga con la *identificación* del mundo que se vive en la novela con el mundo del escenario: Ana es doña Inés (hasta se parece a la actriz que la representa), don Alvaro es el Tenorio y don Víctor el Comendador, que morirá sobre el charco de su sangre derramada (creo que Clarín extrema la crueldad con el pobre marido al relacionar la sangre de don Víctor hipotéticamente derramada en esa visión de su mujer, con la del astado que muere en la plaza para regocijo de los espectadores).

El tiempo que consumirá la segunda parte de la novela se condensa en el tiempo de la representación dramática y lo que serán tres largos años de inquietudes, dudas, altos y bajos en la fortaleza y en la tentación, se prefiguran en las dos horas que Ana vive en el teatro. Cuando empieza a transcurrir el tiempo de la novela, la protago-

nista ha sido situada en un cuadro en el que ocupa su propio espacio y ha sido enfrentada a una historia que resume su propio tiempo.

Pero veamos cómo el tiempo cronológico, los tres años, y el tiempo dramático, las dos horas de la representación, se organiza en el tiempo literario de la narración en «La Regenta».

Los capítulos 16 y 17 transcurren seguidos en torno a la fiesta de Todos los Santos, con un corte de quince días respecto al cap. 15, que cerraba la primera parte. La acción transcurre en presente el día uno, dos y tres de noviembre y se resume la de los quince días en blanco.

El tratamiento del tiempo en el cap. 18 es muy especial: se advierte que «desde la noche de Todos los Santos... Mesía no había adelantado un paso», pero no se señalan los límites, ni se sitúa la acción que parece discurrir en forma intertemporal. La razón creo que es sencilla: el tema es el aburrimiento de Ana, que parece no tener fin, como el agua que cae incansablemente sobre la ciudad. La interpretación puede confirmarse con el dato que se encuentra en el cap. siguiente, el 19: el sol «ya calentaba la mañana con tibias caricias de un *abril...*» (529). Ana ha estado enferma, en un pasado inmediato a ese abril que es presente en la narración. Hay una duplicación del tiempo de Ana que se cuenta desde dos visiones: la panorámica que ha seguido el narrador en el capítulo 18 y la panorámica que traza el recuerdo de Anita convalesciente. Y no parece que esta duplicación temporal sea fortuita, ya que se cuenta dos veces la misma escena, en la página 512 y 541, precisamente aquello con la que se inicia el dominio del Magistral, me refiero al consentimiento de Ana para ir a casa de doña Petronila.

En el cap. 20 el discurso vuelve atrás, no para repetir acciones, sino para recoger el pasado de otros personajes y traerlos al presente y sobrepasarlo, ya que llega hasta «una mañana de junio alegre, tibia y sonrosada...» (578) y se prolonga con la despedida de don Alvaro, a mediados de julio, cuando marcha de veraneo. La acción ha avanzado unos meses mediante sucesividades paralelas de los personajes principales. Podemos afirmar que el autor no da dos pasos adelante y uno atrás, como ha dicho algún crítico, sino que avanza hasta puntos que varían según los focalizadores del relato y vuelve atrás a recoger a los que no han seguido ese ritmo.

Es una técnica compleja formalmente y muy rentable narrativamente porque permite recorrer siempre en presente los puntos más interesantes para los personajes centrales y además con perspectivas variadas los pasajes funcionalmente más destacados, por ejemplo, la despedida de don Alvaro y Ana, que señala la lucha entre religión y pasión en la protagonista se relata dos veces, una el narrador: «La Regenta sacó del seno un Crucifijo y sobre el marfil caliente y amarillo puso los labios, mientras los ojos rebosando lágrimas, buscaban el cielo azul entre las nubes pardas» (582). El cap. 21 recoge el relato desde mucho antes de esa escena y, cuando pasa por ella, esta vez desde el recuerdo de Anita, repite los detalles: «la carne flaca tropezó con el Cristo amarillento de marfil que el Magistral había regalado a su amiga para que lo llevase sobre el pecho. Ana besó la imagen y volvió los ojos al cielo» (609).

Esta distribución del tiempo es la que se mantendrá en toda la segunda parte: algunos capítulos seguidos, incluso confundidos de una escena a otra o con cortes que dejan en el pasado los tiempos menos novelescos. la relación de capítulos y tiempos no responde, como en la primera parte, a un esquema uniforme y exacto: el tiempo dura más y se repite cuando conviene a la tensión dramática del relato, o se precipita con acontecimientos que se acumulan. El esquema general nos permite comprobarlo:

Primera parte:	cinco capítulo: una tarde	
	cinco capítulos: una tarde	
	cinco capítulos: un día	<i>Total, tres días</i>
Segunda parte:	dos capítulos: tres días	
	cinco capítulos: un año	<i>Primer año: cap. 22</i>
	seis capítulos: un año	<i>Segundo año: cap. 28</i>
	dos capítulos: un año	<i>Tercer año: cap. 30.</i>

No podemos afirmar que la distribución del tiempo cronológico sirva de pauta del tiempo literario en «La Regenta». La semantización del tiempo se consigue por relación a las acciones, a los personajes y no constituye una estructura formal independiente, aunque sí una categoría sintáctica, como puede ser la acción, o los personajes, o los espacios. Ninguna de estas categorías son autónomas, pero sí son iguales en sus posibilidades sintácticas: se puede estudiar la novela desde la acción, desde los personajes, desde el tiempo y desde el espacio, y en cualquiera de los enfoques se organizarán todas las categorías con relaciones sintácticas.

En la novela podemos decir que nada es neutro: todo tiene un significado. Barthes ha afirmado que en el arte no hay *ruidos*, todo son sonidos, es decir, todo puede significar porque pertenece a un código preparado por el autor para decir algo, sea lo que él advierte conscientemente, sea lo que a través de él pueden ser sistemas de ideas presentes en la sociedad que lo rodea, bien por que *está* en el relato y cubra sentido desde el horizontes de expectativas del lector situado en otro tiempo, en otro espacio, con otros valores sociales, éticos, religiosos, etc.

Cesare SEGRE, en polémica interesante con Barthes, diferencia las *señales*, dirigidas por un emisor a un receptor dentro de unas convenciones aceptadas por ambos, y los *síntomas*, o signos detectados e interpretados por un receptor sin que hayan sido emitidos con fines comunicativos. Las señales forman códigos cerrados y sirven para el intercambio comunicativo en la sociedad que los acepta. Los *síntomas*, por el contrario, son infinitos y siempre diferentes, no tienen unos límites precisos y, más que comunicar mensajes codificados, señalan la misma realidad para quien los observe con ojos críticos y pueda interpretarlos.

Se nos plantea a propósito del tiempo y del espacio en la novela y más concretamente en una novela, *La Regenta*, la cuestión de si las unidades que podemos identificar son *señales*, es decir, signos que el autor ha elegido conscientemente en un repertorio admitido por la sociedad para comunicar un determinado contenido, o son simplemente *síntomas*, es decir, realidades que están en la obra y que un lector, un crítico, pone en relación semántica con unos contenidos quizá no previstos por el

autor para esas formas, aunque sí fijados en el conjunto de la obra, ya que no son extraños a ella, ni entran en colisión, con otros significados directos del texto.

El tiempo es el marco limitado en el que se sitúan los hechos y el desenlace a que llevan; es el ámbito en el que el novelista quiere hacer inteligible la vida. Mientras el historiador muestra los hechos, sobre los que no tiene ninguna competencia, el novelista elige las acciones, señala unos límites para explicarlas, impone, por tanto, un principio y un final, y pretende dar sentido a un devenir que en sí mismo aparece caótico. Dentro de ese marco elegido todo se vuelve coherente y lógico, en una lógica narrativa, no casual o social, o moral, o de cualquier otro tipo, que son irrelevantes en la novela.

El novelista puede libremente elegir las acciones, diseñar los personajes a su gusto y puede seguir el tiempo en el orden y con las reiteraciones y blancos que crea más adecuados a sus fines, y una vez que ha elegido, el lector puede interpretar todas las señales y síntomas que le permita su propia competencia.

Clarín ha elegido una narración en presente progresivo y ha seguido un sistema de lógica causal en el que ese presente se explica por el pasado. ¿Qué sentido tiene esta forma temporal de «La Regenta»?

La crítica ha señalado algunos de los aspectos y sentidos del presente narrativo: permite un enfoque próximo de los hechos narrados, comunica a la expresión mayor viveza e inmediatez, da a la acción mayor dramatismo al presentarla escénicamente, etc. Sin excluir todas estas posibilidades, creemos que el uso del presente en esta novela tiene además otro sentido, que le da una gran modernidad: expone las acciones de los personajes, de los más destacados y en los momentos más decisivos, desde una perspectiva previa de posibilidad. Los hechos realizados son, como en la historia, irreversibles, no vuelven atrás; antes de realizarlos, y si dependen de la voluntad del hombre, presentan varias alternativas, una de las cuales, sólo una, pasará a la realidad, y todas las demás quedarán desechadas. La acción realizada, producto de una elección, elimina las opciones simultáneas y abre nuevas posibilidades.

La novela contada en presente puede considerar las acciones antes de realizarlas, puede contrastar posibilidades antes de realizarlas y puede hacer reflexionar a los personajes sobre el presente y el futuro. La novela es *siempre pedagógica* en este sentido. No entendemos por ello que «La Regenta» sea una Bildroman, es decir, una novela de aprendizaje para el héroe, como tantas otras novelas, en las que la propia experiencia va modelando el carácter del protagonista: Ana es tan incauta al principio como al final de su historia, y toda la experiencia de tres años, no le evita esa terrible escena final. Sin embargo, «La Regenta» es una novela de aprendizaje para el lector: la conducta de Ana no es un ejemplo que deba seguir, ni desde una moral ascética (que rechaza el adulterio), ni desde una moral epicureísta o cínica (no merece la pena un adulterio que lleva a ese final). A esta conclusión contribuye de modo eficaz el discurso en tiempo presente.

Si el narrador de «La Regenta» se hubiera situado en un tiempo posterior al desenlace, es decir, si hubiese proyectado el tiempo literario hacia el pasado para

hacer una crónica de sucesos ya desenlazados, el texto no le daría oportunidad de considerar las alternativas anteriores a la acción y tendría que limitarse a la secuencia temporal de los hechos.

El dramatismo que procede de una secuencia en presente se basa en la posibilidad de que algo suceda o no suceda o que pase de un modo o de otro. La tensión es originada por la existencia de varias alternativas para el desenlace. Por ejemplo, los últimos días de la vida de don Víctor, desde que descubre el adulterio de su mujer hasta que el duelo se lleva a cabo, no resultan trágicos porque vaya a morir —que parece inevitable— sino por la posibilidad de que esto no ocurra. La tensión deriva de la existencia de varias alternativas para el desenlace: si prevalece el plan de Frígilis y no hay duelo, es posible un final de perdón de la adúltera y de huida del Tenorio; sin don Víctor se deja llevar por los consejos maquiavélicos de don Fermín y de su modelo de marido calderiano, el duelo es inevitable y el desenlace trágico. Entre varias posibilidades, sólo una se realizará y dará desenlace a la historia: cuando se realice, sea lo que sea, se acabará la tensión, porque yano se puede retroceder. La tragedia no lo es por lo que sucede, sino porque pudo no haber sucedido. Y para conseguir el clima de tragedia lo más eficaz es la presentación de las acciones como posibles, es decir, antes de que se realicen, es decir, en una secuencia temporal presente.

Si el narrador se sitúa en tiempo simultáneo con el de la historia y progresa a la vez, el adulterio puede ser una conducta alternativa con la fidelidad. Y efectivamente, durante mucho tiempo, dos años, y muchos capítulos, veintiocho, las dos conductas son posibles como desenlace de la historia de Ana Ozores. Toda la novela se ha hecho con una finalidad: explicar una conducta que parecía inexplicable desde el contrapunto de la escena que abre la novela y la escena que la cierra. Siguiendo paso a paso todo lo que ha ido sucediéndose en la vida de la Regenta, se puede explicar el desenlace como una larga cadena de posibilidades, unas realizadas, otras rechazadas.

La vida de Ana Ozores no se presenta como un «destino» que se vive con un sentido determinista, como lo viven los personajes de Balzac, y algunos de Galdós (por ejemplo, Fortunata), sino como una vida que avanza entre ofertas diversas que se van superando como posibilidades para rechazarlas, o bien asumirlas con realidades. El adulterio se presenta en esta novela como algo contingente, no según ha querido ver algunos críticos, como inevitable. Clarín llega al final de su relato con la misma libertad de elección de que ha partido: se presentan varias posibilidades y se llega a la última por elecciones sucesivas y condicionadas, pero nunca determinadas.

La presentación en un tiempo presente (bajo formas diferentes en la primera y en la segunda parte de la novela) permite al lector seguir dramática y vivamente las posibilidades de elección que en cada momento tuvo Ana, y que cobran su sentido precisamente por su temporalidad.

Esta lectura de «La Regenta» que propongo desde la consideración del tiempo como signo, parte de un presupuesto más amplio: el reconocimiento de la libertad humana, aun de la libertad de la mujer, incluso en esa clase social, en ese siglo, en esa

ciudad provinciana con tantas limitaciones y tanta formalización en sus costumbres, en sus relaciones. A pesar de todos los atenuantes que aduce el texto, Ana Ozores es un personaje libre y, por tanto, un personaje en el sentido genuino del término, y no el simple objeto-víctima sobre la que todos puedan actuar, o una marioneta movida caprichosamente por un narrador omnisciente y omnipotente.

Un gran conocedor de Clarín y de su obra, el profesor M. Baquero Goyanes, desde una perspectiva crítica muy alejada a la que sigo, llega a una conclusión semejante, y afirma textualmente que «el ambiente de Vetusta condiciona efectivamente el mundo moral de los protagonistas, que, sin embargo, siempre tienen un aire de seres dotados de libre albedrío, a despecho de todos los determinismos imaginables».

Esta impresión que producen los personajes de seres unos seres libres y dueños en último término, de su propia voluntad, procede de la presentación en presente, de la presentación de las acciones como posibles.

El tema de la libertad podía haberse tratado de otro modo: históricamente, con los datos sociales procedentes de las formas de conducta estudiadas en el siglo XIX. También pudo analizarse la libertad desde una perspectiva teórica, que trasciende el tiempo y anula la sucesividad como arco de las acciones. Pero si se quiere tratar el tema de la libertad en un *relato*, entendido éste como forma de conocimiento, es necesario revestirlo de acciones, encarnarlo en personajes y situarlo en un tiempo y en un espacio. Y el tiempo puede seguir la secuencia cronológica de las acciones o puede ser manipulado a gusto del autor, dentro de las convenciones del género narrativo.

La anécdota vivida por Ana Ozores en los límites textuales (30 cap.) de «La Regenta» se presenta como un *ejercicio de libertad* y, por tanto, se cuenta *en presente* que avanza a medida que ella *elige* su vida dentro de los condicionamientos personales, familiares y sociales que tiene y que están figurados icónicamente en el Caserón de los Ozores que la oprime con su historia y sus dimensiones, con el Palacio de Vegallana, que conspira contra su fidelidad, y con la Catedral que simboliza la ambición y el amor de don Fermín.

«La Regenta», para afirmar más el cuadro de posibilidades y alternativas en el uso de la libertad así entendida, presenta un retablo de mujeres que rodean a la protagonista y constituyen un abanico de realizaciones diversas. Es cierto que la única opción que se explica y se sigue minuciosamente es la de Ana, porque es la protagonista y es la única que dispone de «tiempo» propio, las otras sólo entran en el texto si se cruzan con la Regenta. El lector puede pensar que la marquesa, desde su privilegiada situación social y económica pudo haber elegido marido y, sin embargo, el marqués es bastante más mentecato que don Víctor; puede pensar el lector que Visitación de Olías está conforme con su vida, y no es así; las tías de Ana, que están solteras tampoco parecen muy felices. El tiempo sólo se mueve para Ana, que va transformándose a medida que pasa, las demás figuras están fijadas y sirven de contrapunto a la protagonista.

Aún nos falta señalar algunos matices de la oposición «pasado/presente» que se han explotado sistemáticamente en *La Regenta* para dar mayor dramatismo a las elecciones de Ana Ozorea. El situarse en tiempo narrativo presente significa estar a resultas de lo que pase; el relato en pasado permite seleccionar los hechos según el relieve que adquieren en el tiempo; el enfoque en presente impone una distancia invariable ante los hechos cuya importancia relativa aún se desconoce. El relato en pasado permite distanciar la acción, y lo que es más interesante, permite distanciarla por partes y establecer superposiciones cuando se crean necesarias.

En resumen, cualquier aspecto temporal que se analice en el relato adquiere el valor de *síntoma* o incluso de *señal* en cualquier caso *signos* que ponemos o están en relación con otros sentidos del texto procedentes de unidades convencionales y reconocidas como signos socialmente, literariamente.

M.^a C. Bobes

Universidad Complutense

**DIPUTACION
de ZAMORA** 

instituto de estudios zamoranos
florián de ocampo
(C.S.I.C.)

