

La Regenta: Aproximación a un sistema descriptivo

La descripción, en cuanto instrumento epistemológico, forma parte del aparato técnico de las más variadas disciplinas científicas, entre las que se incluyen desde la Botánica hasta la Arquitectura. Pero, pese a esta extensa difusión en el campo de la ciencia, tan sólo un estudioso, Philippe Hamon, ha expuesto hasta la fecha un modelo de análisis que pueda considerarse como esbozo bien perfilado de la que habrá de ser en el futuro una teoría general de lo descriptivo¹. Dicho modelo resulta de extremada utilidad para el examen de las formas espaciales de la novela, hasta tal punto que la mayor parte de las discusiones contemporáneas sobre el problema del espacio narrativo parten de él o a él remiten. En las obser-

(1) Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, 1981. Respetamos la propuesta terminológica del autor, quien defiende la conveniencia de sustituir la voz "descripción" por "descriptivo", con lo que se subrayan dos nociones clave: a) el estatus lógico-gramatical del concepto considerado cambia de sustantivo a adjetivo; b) al tratarse de una propiedad adjetiva, lo descriptivo puede hallarse adscrito a cualquier género de enunciados, de los cuales se constituye en rasgo pertinente; en función de su mayor o menor densidad circunstancial lo descriptivo será ya una dominante ya un simple atributo secundario de ese enunciado. La descripción, por ende, se desontologiza, al mismo tiempo que multiplica su presencia y su eficacia funcional.

Ello no obstante, no lograremos evitar que el viejo sustantivo se nos cuele de cuando en cuando en nuestra exposición. Entiéndase pues que lo utilizamos con el debido escrúpulo metodológico.

vaciones que siguen se lo tendrá con frecuencia muy en cuenta.

Todo texto de novela construye en su interior una estructura presentativa, un *dispositivo de enunciación* de la amalgama de datos espaciales que tan importante papel desempeñan en los procesos semánticos y en la virtualidad mimética de cada historia narrada. Antes de lanzarse a interpretar los elementos descriptivos de un relato conviene empero cerner su cómo; esto es, el modo en que el componente descriptivo se articula en la obra con los segmentos textuales dialógicos y narrativos —sin que ello suponga, claro está, resucitar la ya fatigada antinomia *forma vs. contenido*, ni considerar al binomio *narración/descripción* como compuesto por dos unidades estancas en oposición irreductible—. La fragua del espacio novelesco exige, en efecto, que se consagre un minucioso cuidado al manejo de las informaciones específicas de las cuales aquél toma sus figuras. No en vano la descripción es, de las distintas variedades de la prosa literaria, la única susceptible de estatismo, riesgo que la amenaza con mantenerla en el exterior del tiempo del relato. A. J. Greimas menciona indirectamente tal peligro cuando califica a lo descriptivo de “*enoncé d'état*”²: ajeno por tanto al momento dinámico, transformador, de los núcleos narrativos. Pero ni la terminología greimasiana muestra la claridad deseable ni todos los narratólogos concuerdan en proclamar el carácter estático de la descripción. La polémica ha versado en especial sobre dos puntos bien concretos: a) la aparente necesidad que la descripción tiene de justificarse, de autorizar su irrupción en lo narrado³; b) la hipotética ligadura de los enunciados descriptivos a una microtemporalidad del relato más sutil que la cro-

(2) A. J. Greimas, *Sémiotique (Dictionnaire raisonné de la théorie du langage)*. París, 1979. Vid. Entrada “*Enoncé*”, p. 123.

(3) Este imperativo de autodefensa ha sido estudiado por Ramonde Debray-Genette, “*La Pierre descriptive*”, *Poétique* 55 (1980), 293-304. La autora distingue al menos tres clases de justificación descriptiva operantes en la narrativa universal: Realista-mimética, estética y semántica.

nología evidente de las transformaciones-acciones que le confieren su estructura básica; de darse dicho lazo no cabría hablar de "marasmo descriptivo", sino de tránsito de una temporalidad genérica a otra específica⁴. Con independencia de esta segunda objeción, parece lícito aducir además que no es cosa fácil el eliminar todo rastro temporal del significante descriptivo, puesto que éste, por ser lingüístico, posee una inherente naturaleza cronológico-lineal; y aunque el tiempo invertido en la lectura no se confunda ni con el de la historia ni con el del relato⁵, revierte por necesidad sobre ellos y los condiciona. Por otra parte, si nos atenemos al nivel temático superior de la narración, descubriremos que un acertado fragmento descriptivo puede cargarse de eficacia temporal al mostrar ya la permanencia, ya la transitoriedad de paisajes, edificios y objetos; es decir, al registrar las modificaciones que el paso del tiempo imprime en un universo de materia mudable. La descripción, así pues, acaso no logre integrarse fácilmente en el transcurso temporal de los actos humanos, pero revela el tiempo mudo de lo inanimado, escenario donde se emplaza el devenir de todo organismo actuante.

Ahora bien, se impone reconocer que los pasajes descriptivos pueden comportar una detención enojosa de lo que llamaremos el "efecto lectura", producido por el ritmo variable de los acontecimientos argumentales. De ahí que su acomodo en el fluir narrativo deba ceñirse a un meditado proyecto estructural: la distribución relativa de las informaciones topológicas representa un indicio elocuente del valor y la funcionalidad que el texto les reserva. Piénsese, por ejemplo, en el rigorismo lineal de la técnica narrativa balzaciana, que tan duradero influjo ejerció sobre la novela europea⁶; el narrador crea un detallado

(4) B. Vouillox, en "Le Tableau, description et peinture", *Poétique* 65 (1986), 3-18, ha sostenido la existencia de dicho dualismo temporal.

(5) Estos términos se emplean aquí en el sentido que les atribuye el estudio casi canónico de Gérard Genette, *Figures III*, París, 1972.

(6) Patrick Imbert, en "La structure de la description réaliste dans la littérature

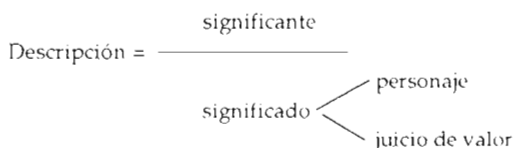
marco topográfico como condición apriorística del personaje, y lo analiza con morosa prolijidad; dicho marco, por su importancia cuantitativa y cualitativa, así como por su privilegiada ubicación en el decurso textual, contiene ya las principales líneas de fuerza del relato, y se combina con los personajes en una suerte de *circuito semántico cerrado*⁷.

En su calidad de funciones narrativas, uno y otros trabajan con total interdependencia. Rasgo propio de la "manera" espacial del discurso realista, esta técnica narratológica se hace notar de igual modo en la obra de B. Pérez Galdós que en la de E. Pardo Bazán. La novelística de Clarín, por el contrario, exhibe unas muchas mayores flexibilidad y soltura en su montaje del sistema descriptivo: la ordenación del espacio totalizador de *Vetusta* se lleva a cabo mediante un conjunto de procedimientos que ya no son los de la narrativa precedente, de cuya *norma implícita de descripción* se alejan una y otra vez⁸:

A) *Fragmentarismo y dispersión*. Leopoldo Alas, a desemejanza de la mayoría de los autores realistas y naturalistas, evita cuanto puede la acumulación enumerativa de informaciones topográficas; jamás describe de una vez por todas ningún escenario de la novela, sino que procura retener datos y detalles filtrados en la textura de la obra a medida que un referente espa-

européenne", *Semiotica* 44-1/2 (1983), 95-122, compara prácticas y llega a afirmar que "el sistema de la descripción realista es propiedad pública y se creería que oscilamos de reminiscencia en reminiscencia entre el bagaje cultural y discursivo esparcido en el corazón de las obras" (p. 105). Esta conclusión parece, con todo, demasiado apresurada, y excesivamente atenta a inquietudes de historia literaria.

(7) P. Imbert, "La structure...", p. 99, lo expresa merced a un sugestivo esquema:



(8) Para el concepto de norma descriptiva. vid. Ph. Hamon, "L'énoncé descriptif et sa construction théorique", *Dispositio* 13-14 (1980), 55-96.

cial preciso reaparece para cumplir una específica función narrativa. De este modo no sólo previene la monotonía que lastra toda descripción minuciosa⁹ y equilibra los componentes narrativos, dialógicos y plásticos de la novela; también modula puntualmente sus vínculos semánticos mutuos, al hallarse capacitado para introducir en ellos toda clase de matizaciones circunstanciales. Semejante técnica de fraccionamiento, que anticipa recursos propios de la novela del siglo XX¹⁰, genera asimismo una cadencia expositiva peculiar, fundamentada en la alternancia, de la que depende el ritmo global de la lectura¹¹. El fraccionamiento opera en un doble nivel:

—*Nivel 1, intracapítular*: el narrador secciona, dentro de los capítulos dedicados a implantar un ambiente inédito, el texto espacial, intercalando en él numerosos pasajes de sumario o diálogo; éstos transmiten informaciones relativas a los personajes que ocupan la escena novelesca, o rememoran acontecimientos previos (sirven por tanto de vehículo a un juego de prolepsis y analepsis de cuya movilidad temporal se contagia la descripción). Es así como se elaboran las pinturas de la Catedral (cap. I), del Casino (cap. VI), y del Palacio del Obispo (cap. XII). Véase un somero análisis de tal método de interpolaciones:

PALACIO DEL OBISPO

Estructura lógica de la descripción:

Descriptor: Fermín de Pas.

Tipo: descripción dinámica.

Dirección del movimiento: exterior>interior.

(9) La misma R. Debray-Genette "La Pierre...", p. 293, insiste sobre tal problema, entendido como causa de la proclividad a autojustificarse de la descripción.

(10) Vid. R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'Univers du Roman*, París, 1975, p. 116.

(11) Vid. M. C. Bobes Naves, *Teoría general de la novela (Semiología de la Regenta)*, Madrid, 1985, p. 203.

Segmentación:

1ª Sección: (pp. 522-523)

Localización del edificio

Descripción de la fachada
del zaguán
del patio cuadrado
de la escalera de piedra
del corredor
de la antesala
de diversas habitaciones y pasadizos
del Salón Claro=meta del 1º bloque espacial.

1ª Interpolación: (pp. 524-548) sumario que sintetiza la biografía y el carácter del Obispo.

2ª Sección: (pp. 548-549) Despacho del Magistral.

2ª Interpolación: (pp. 549-557) escena del enfrentamiento del canónigo con el párroco de Contracaye.

3ª Sección: (pp. 557-560) Oficinas del Obispado.

Así pues, el espacio interno del Palacio se divide en tres zonas, engarzadas por los desplazamientos del personaje-descriptor y a las que separan dos cuñas textuales de distinto tipo: una analepsis que retrotrae hacia el pasado el tiempo del relato y una escena dramática que ocurre en su momento presente. La estructura narrativo-descriptiva del capítulo no podía ofrecer mayor variedad ni intrincamiento espacio-temporal.

—*Nivel 2, intercapitular:* completa y amplía el nivel 1. En ciertas ocasiones una sola unidad espacial es producto de la integración, en el curso de la lectura, de dos series de datos, cuya cuantía respectiva puede variar notablemente, emplazados en capítulos distintos. El Palacio de Vegallana se construye de esta guisa:

<i>Cap. VIII</i>	<i>Cap. XIII</i>
Salón Amarillo	Comedor
Dormitorio Marquesa	Huerta
Cocina	Nuevas precisiones sobre los
Alcoba de la hija difunta	apuestos ya
Despacho del Marqués	descritos.
Salón de Antigüedades	

B) *Pluralidad de agentes descriptivos*. Uno de los más acusados rasgos de la narrativa clariniana es lo inestable del punto de vista desde el que en ella se analizan los hechos o se registran los paisajes novelescos; es decir, la amplia gama de soluciones de focalización que ofrece. Esta cambia sin cesar, saltando de uno a otro agente, desde el narrador hasta los distintos personajes, cuyas diferentes idiosincrasias tiñen con matices peculiares el contenido semántico de lo focalizado. Un somero repaso del catálogo de técnicas aplicadas a este respecto desenmascara tres estrategias recurrentes de focalización descriptiva:

1^a *Descriptor = Narrador + Personaje "in praesentia"* : Clarín acostumbra a preferir las descripciones dinámicas¹², llevadas a cabo al compás de la marcha de alguno de sus personajes. En ellas se funden dos perspectivas, la trasera o panorámica del narrador y la inmediata del personaje, más limitada. Eso es lo que sucede ya en el cap. I, que presenta la torre y el interior de la catedral tanto a través de los comentarios de la voz narrativa como mediante las evoluciones—vehículo de dos personajes—descriptores sucesivos, Fermín de Pas (nave Norte, su propia capilla, vuelta al ábside, sacristía) y Saturnino Bermúdez (panteón de los Reyes, capilla de Santa Clementina). Uno y otro poseen, naturalmente, grados muy distintos de competencia descriptiva¹³, y sus elocuciones espaciales, bien diferenciadas, se complementan o contienden entre sí según una amplia escala de contrastes y oposiciones. A mayor relevancia del personaje corresponde también mayor frecuencia de su actuación como descriptor: el Magistral tendrá a su cargo insertar en el relato otra de sus localizaciones principales, el Palacio Episcopal, y dos de las secundarias, las residencias de Páez y de

(12) Oponer dinamismo y estatismo en materia de técnica descriptiva es ya un criterio clasificatorio clásico. Vid. B. Didier, "Sénancour et la description romanesque", *Poétique* 52 (1982), p. 317.

(13) Por tal debe comprenderse tanto el grado de conocimiento con el que el texto acredita a un personaje como la capacitación léxico-verbal de la que ese mismo personaje hace gala. Cfr. Ph. Hamon, "L'énoncé descriptif...", p. 94.

Carraspique. Del Palacio dará cumplida cuenta analítica; los hogares burgueses, en conformidad con su cometido ambiental, son despachados con unos pocos y sucintos juicios de valor. En este nexo exegético entre el personaje y ciertos sectores espaciales subyace uno de los más poderosos mecanismos de caracterización psicológica y biográfica de *La Regenta*, novela que produce unidades complejas de sentido al trabar en permanente interacción al descriptor y a lo descrito. Una variante de este método la muestra el cap. VI, en el cual figura por vez primera el Casino. La descripción del centro recreativo sigue un algoritmo¹⁴ rigurosamente preciso, el orden que presidiría su recorrido por un personaje cualquiera, siempre que tal recorrido se adaptase a una cierta lógica de la arquitectura, patrimonio de un saber extratextual que el texto asume como suyo: el Casino es una retícula de micro-espacios perfectamente individualizados y sucesivos, cada uno de los cuales ilustra una de las ocupaciones degradantes a las que se entregan sus socios. No hay, en realidad, tal personaje descriptor; pero su casilla vacante aparece ocupada por un principio taxonómico y ordenativo, que se supone uno de los atributos de aquél, y al que con toda exactitud P. Imbert ha denominado "opérateur réaliste"¹⁵.

2ª *Descriptor = Narrador+Personaje "in absentia"* : un segundo modelo de técnica descriptiva consiste no ya en la visión de un personaje presente que contempla determinado marco espacial, sino en la cita literal de frases o pensamientos sobre dicho marco emitidas por el personaje en otro momento del avance novelesco. Este refuerzo de la semántica topológica del texto da lugar a lo que Ph. Hamon llama el "discurso hermenéutico" sobre la descripción, cuyo designio es servirle de escolta interpretativa y precisar "las relaciones de implicación recíproca, de analogía, de correspondencia entre hábitat y habitante (...)

(14) "Por algoritmo se entiende la prescripción de un orden determinado en la ejecución de un conjunto de instrucciones explícitas con el propósito de solucionar un cierto tipo de problema dado" (A. J. Greimas, *Dictionnaire...*, p. 12).

(15) P. Imbert, "La structure...", p. 116.

motores de las principales transformaciones narrativas¹⁶. Tal expediente se aplica en *La Regenta*, por ejemplo, a la pesquisa de la Casa de Ozores: la alcoba y el gabinete son descritos por la voz del narrador, pero se mencionan a la par las sugerencias subjetivas que en términos psicológicos el conjunto de muebles y enseres de Ana Ozores evoca en Obdulia Fandiño.

3ª *Descriptor = Narrador (-Personaje)* : en las descripciones que adoptan el tercer procedimiento empleado por Clarín es el narrador quien asume en exclusiva la labor de representar el espacio. Este retorno al monologuismo descriptivo parece acaecer cuando el contenido crítico del texto vence a su mero propósito de presentación; la voz narrativa compone de forma directa el teatro, interesándose menos por el detalle generador del "efecto de realidad"¹⁷ que por una lectura irónica de lo que los rasgos arquitectónicos descubren. Un cierto género de disertación omnisciente desplaza entonces al despliegue pictórico de paradigmas léxico-descriptivos propio de la textualidad espacial.

Las fronteras entre estos tres modelos son, lógicamente, inestables. Ellos no agotan el repertorio de estructuras enunciativas discernibles bajo las descripciones de *La Regenta*, pero sí trazan algunas de sus líneas maestras, para lo que adoptan como criterio de análisis el grado de compromiso respectivo del narrador y de los personajes con el abastecimiento de las informaciones espaciales contenidas en la novela.

C) *Dinamismo lógico de la descripción*. La arquitectura cerrada de un espacio urbano delimita dos áreas semánticamente contrapuestas, un interior y un exterior, un adentro y un afuera, antítesis topológicas que se trenzan en una tupida malla de ejes semánticos (conocimiento/ignorancia, propio/ajeno, etc) de la que depende buena parte de la tensión narrativa de la obra. La

(16) Ph. Hamon, "L'énoncé descriptif...", p. 96

(17) R. Barthes, "L'effet du Réel", en AAVV, *Littérature et réalité*, Paris, 1982, 81-89.

mirada descriptora puede partir de la exterioridad de un ámbito clausurado y penetrar en él; su movimiento centrípeto equivale a un *acto de posesión y de conocimiento*, al apropiarse agresivo de una realidad oculta: el Casino, el Vivero, la Residencia de Carraspique, otros tantos recintos objeto de un escudriñamiento desvelador, efectuado ya por un personaje-filtro, ya por la misma voz narrativa. Ahora bien, cabe igualmente que lo recóndito se abra hacia afuera, y así se expone la sorprendente *vocación extrovertida* de ciertos lugares privados como la Mansión de los Vegallana o la Casa del Magistral. Cada empeño centrífugo de esta índole dibuja un vector del relato: *libitum dominandi* del canónigo, mundanidad licenciosa de los Marqueses¹⁸.

Las descripciones de exteriores vienen a ser, por lo común, de una veloz concisión, porque al autor le subyugan ante todo los espacios de interior, dotados de más elocuentes trazos humanos y más ricos, en definitiva, de virtualidades antropológicas. No se detecta sobrecarga léxica ninguna en la pintura de fachadas, muros o portales, cuya representación se vale antes de juicios sintéticos y de metáforas que de informaciones objetivas¹⁹. Así pues, si bien no faltan casi nunca (la *norma de exhaustividad* que preside el código descriptivo realista no hubiera tolerado que faltasen), no parecen sino alusiones proyectivas a contenidos posteriores: esto es, signos de sugestión que orientan una cierta expectativa de lectura: la delantera de la Casa Ozores está negra y podrida por las lluvias (cap. IX); el Palacio del Obispo recuerda ora a un viejo verde, ora a un inválido (cap. XII), etc.

(18) El eje semántico interior/exterior que aquí consideramos es paralelo al eje abierto/cerrado, postulado por Lotman como articulación elemental de la forma en que el hombre percibe y refleja el espacio (M. Y. Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, 1978, pp. 280 y ss.).

(19) Por consiguiente no responden al modelo de "Lista" —o paradigma léxico amplificado— propio de la descripción estándar. (Vid. Ph. Hamon, "Décrire le descriptif", *Degrés* 22 (1980), p. 9.

Los cuadros de interior pertenecen, en cambio, a los más brillantes fragmentos de la obra, en consonancia con la preferencia general de la novela realista por la indagación íntima, por la radiografía de lo institucional escondido²⁰. Dos hechos definen el proceder escrutador del texto clariniano: a) una selección estricta del tipo y de la cantidad de datos espaciales "interiores" comunicados al lector; b) el recurso constante al semantismo simbólico y a la connotación antropomórfica de los objetos. La primera característica, de la cual el Salón Claro del Obispo sirve como ejemplo excelente —un solo párrafo basta al narrador para describir uno de los espacios de mayor fuerza plástica en *La Regenta*— nos conduce al punto D de nuestro análisis; en cuanto a la saturación simbólica de los objetos, ésta se evidencia a lo largo de toda la novela, elevándose a rasgo pertinente, que requeriría un estudio monográfico, del sistema descriptivo de L. Alas²¹.

Interior y exterior configuran un núcleo de descripción que como tal posee un puesto determinado dentro de la extensa topografía de Vetusta. Las calles y plazas de la imaginaria ciudad se superponen creando estratos toponímicos de alto poder alusivo, capaces por sí solos de dar consistencia a un paisaje urbano que no es otra cosa que un conjunto de semas repartidos aquí y allá en el texto de *La Regenta*²². Y sin embargo, con frecuencia no es dicho encuadramiento el primer apunte definitorio del lugar descrito. Cediendo también en este aspecto a su estrategia de *dislocación estructural*, el autor puede diferir su noticia durante varios capítulos: el lector conoce que la Casa de Ozores se alza en la Plaza Nueva a partir del cap. X, cuando el hogar de Ana figura

(20) Vid. M. C. Bobes Naves, *Teoría general...*, p. 197.

(21) Matías Montes Huidobro piensa que Clarín proyecta los objetos en dos direcciones: una inmediata, humanizadora y otra trascendente, que los transmuta en "Vehículo de verdades últimas" (M. M. H., "L. Alas: el amor, unidad y pluralidad de estilo", en *Leopoldo Alas Clarín* (El escritor y la crítica) Madrid, 1978, p. 254).

(22) Es bien conocida la virtud plástica que poseen los nombres de lugar, capaces por sí solos de "producir relato". Vid. F. Lestringant, "Rabelais et le récit toponimique", *Poétique* 50 (1982), 207-225; y también R. Barthes, "Proust y los nombres", en *El grado cero de la escritura*, 4ª ed., Méjico, 1973, pp. 171-190.

en la novela ya desde el cap. III. Tal ausencia del orden lógico previsible en el suministro de las informaciones topológicas desautomatiza la percepción lectora de un código descriptivo que así se aleja un poco más de los estereotipos realistas.

D) *Variedad de parámetros descriptivos*: lo sobrio de los enunciados espaciales presentes en *La Regenta* ha de obtener compensación de algún otro elemento que explique el porqué consiguen, pese a su moderada cuantía, animar situaciones topológicas de matizada riqueza, y ello contra la tendencia a la amplificatio paradigmática en la que Ph. Hamon ha señalado un atributo distintivo de la descripción²³. Ese elemento es, con toda probabilidad, el rigor lógico de los parámetros que se ponen en juego al plasmar las distintas localizaciones del relato. La secuencia que introduce el Palacio del Obispo puede tomarse de nuevo como botón de muestra:

Después de cruzar salas y pasadizos llegó al salón claro, como se llamaba en Palacio al que destinaba el Obispo a sus visitas particulares. Era un rectángulo de treinta pies de largo por siete de ancho, de techo muy alto cargado de artesones platerescos de nogal oscuro. Las paredes pintadas de blanco brillante, con medias cañas a cuadros doradas y estrechas, reflejaban los torrentes de luz que entraban por los balcones, abiertos de par en par a toda aquella alegría (cap. XII, p. 523).

El párrafo transcrito forja lo que nombraremos el ESPACIO ENGLOBANTE de la residencia eclesiástica, en el que prima un orden rectilíneo; la medida se enseñoorea del ambiente episcopal. El inventario de criterios descriptivos manejados es el siguiente:

- Definición geométrica del Salón como rectángulo.
- Dimensiones del rectángulo.
- Colorido del conjunto; contraste cromático nogal/blanco.
- Reforzamiento del efecto geométrico en el dibujo cuadrículado que cubre las paredes.
- Iluminación de la estancia.

(23) Vid nota 19

Cierra este primer movimiento de diseño espacial no ya un detalle topológico más —su broche previsible—, sino una ponderación metafórica del efecto causado por el aposento sobre un observador virtual: “(...) torrentes de luz que entraban por los balcones, abiertos de par en par a *toda aquella alegría*” (cursivas nuestras; en lo sucesivo, caso de no indicarse lo contrario, lo serán también en todos los fragmentos transcritos donde aparezcan). El siguiente párrafo tiene como objetivo implantar un sistema de objetos en el interior del espacio englobante, constituyendo así un ESPACIO ENGLOBADO²⁴. La medida, ahora, deja su lugar a la morfología, pues los objetos dan pie a una morosa exploración sensible. Las formas se vuelven sinuosas, la materia de muebles y enseres cobra extraordinaria importancia²⁵:

Los muebles, forrados de damasco amarillo, barnizado de blanco también, de un lujo anticuado, bonachón y simpático, reían a carcajadas, con sus contorsiones de madera retorcida, ora en curvas panzudas, ora en columnas salomónicas. Los brazos de las butacas parecían puestos en jarras, los pies de las consolas hacían piruetas. No había estera ni alfombra, a no contar la que rendía homenaje al sofá; era de moqueta y representaba un canastillo de rosas encarnadas, verdes y azules. Era del gusto de S. I. De las paredes Norte y Sur pendían sendos cuadros de Cenceño, pero retocados con colores chillones que daban gloria; los otros muros los adornaban grandes grabados ingleses con marco de ébano. Allí estaban Judit, Ester, Dalila y Rebeca en los momentos críticos de su respectiva historia. Un cristo crucificado, sobre una consola, delante de un espejo, que lo retrataba por la espalda, miraba sin quitarle ojo a su Santa Madre de mármol, de doble tamaño que él, colocada sobre la consola de enfrente. No había más santos en el salón ni otra cosa que revelase la morada de un mitrado (cap. XII, p. 523).

(24) R. Gullón, en *Espacio y novela*, Barcelona, 1980, p. 100, puso de relieve el modo en que los espacios narrativos suelen encajarse unos en otros, formando estructuras concéntricas de inclusividad jerárquica.

(25) Con gran sagacidad E. Le Calvez ha sabido discernir en la descripción realista de Flaubert un doble lenguaje representativo: Geométrico y lineal en ocasiones, tortuoso y proclive a la curva en otras (E. L. C., “Structurer le topos et sa graphie”, *Poétique* 78 (1989), pp. 154-155).

Una fuerte sugerencia antropomórfica preside el entero pasaje, modelo perfecto de descripción motivada por una transparente ideología burguesa, aquella que trata de establecer entre poseedor y cosa poseída un vínculo de expresiva consustancialidad: el sujeto es lo que sus objetos —o su carencia de objetos— revelan que es²⁶.

Continente y contenido, por tanto, generan dos distintos lenguajes descriptivos que se complementan entre sí. Pero ambos aparecen imbricados de forma más estrecha de lo que el somero análisis precedente apunta: véase cómo en el segundo párrafo se consolida el efecto mimético del texto al mentarse la orientación de los muros respecto de los puntos cardinales, y de qué modo los objetos ocupan varios planos superpuestos, desde el más bajo (alfombra), pasando por la media altura (butacas, consola) hasta la máxima elevación (cuadros). Por último, también el lugar respectivo de enseres y adornos colabora en la semantización de esta unidad espacial, ya que insta un subsistema de relaciones proxémicas objetuales de gran expresividad connotativa.

E) *Doble estatuto del componente espacial*. Clarín no se limita a ubicar cada personaje o cada acontecimiento en un espacio dado, ni a unir ambas funciones por un lazo de afinidad o disimilitud²⁷; tejer una trama espacial compleja precisa que se amplíe mediante la sugerencia y la alusión el territorio de la novela. Un abundante uso de topónimos, ya comentado, facilita el logro del necesario *efecto de profundidad* en su horizonte; algunos lugares se insinúan en distintos momentos del texto, aun cuando no dominen el espacio actual del relato. Ello se debe a que las localizaciones vetustenses no pertenecen tan sólo al

(26) H. Lafon, en "La description dans le roman du XVIII siècle", *Poétique* 51 (1982), 303-314, brinda una curiosa tipología de descripciones permitidas en la literatura neoclásica e ilustrada entre las que descuella la que aquí mencionamos.

(27) Ph. Hamon habla de una "Dominante analógica o irónica" en la relación espacio-personaje. Por una vez, su metalenguaje no nos parece enteramente ajustado al objeto descrito (Ph. H., "L'énoncé...", p. 77).

orden de la percepción sensible; son, además, producto de una profusa labor imaginaria por parte de los personajes, que proyectan sobre tales zonas sus deseos y sus temores. La narración puede así retardar la comparecencia de ciertos lugares, a los que la actividad fantaseadora de los personajes ha conferido un carácter propio, adherido a su concreta forma física, aun antes de que ésta se presente en el relato. De esta suerte, un topónimo cualquiera se carga por anticipado de una intensa potencia semántica, y su referente tendrá por tanto un doble estatuto: su naturaleza topológica, objetiva, y su significado intrapsíquico (en la mente de tal o cual personaje), relativizador y valorativo. El lector, al absorber ambos tipos de informaciones, construye una "imago loci" compleja, a medio camino entre lo objetivo y lo subjetivo. He aquí algunos ejemplos: el Paseo Grande es mencionado ya cuando se describe su espacio complementario, el Paseo del Espolón (cap. XIV); el lector recibe así un primer aviso de su existencia, y retiene el topónimo y la imagen difusa que convoca. Posteriormente, el Paseo Grande será teatro de la apoteosis primaveral del Provisor (cap. XIV); más tarde aún, de su tácito enfrentamiento con don Alvaro (cap. XXI). En ninguna de estas ocasiones, sin embargo, interrumpe el narrador el relato para ofrecer un panorama estático del Paseo. Muy al contrario, el segundo parque en importancia de Vetusta se contempla siempre de acuerdo con la circunstancia anímica del sacerdote, de quien no parece sino un espejo espacial. Otro caso flagrante de anticipación interpretativa —o de demora de la descripción— se halla en los juicios que Ripamilán vierte a propósito del hogar del Magistral antes de que la voz narrativa lo presente de forma circunstanciada:

Pues, ¿y la casa? La casa, todos ustedes lo saben, es una cabaña limpia, es la casa de un verdadero sacerdote de Jesús. Lo mejor es lo que conocemos todos, el salón; ¡y válgate Dios por salón! A la moda del rey que rabió: sólomente pulcro, eso sí; ¡pero qué de trampas tapa aquella oscuridad! ¿Quién nos dice que las sillas de damasco no tienen abiertas las entrañas? ¿Las han visto ustedes alguna vez sin funda? ¿Y la consola panzuda, antiquísima, de un dorado que fue, con su reloj de música sin

música y sin cuerda? Señores, no se me diga: el Magistral es pobre, y cuanto se murmura de cohechos y de simonías es infame calumnia (cap. XII, p. 474).

Asimismo, el estudio de la topología del Vivero se retrasa casi cuatrocientas páginas, pese a pertenecer la finca de recreo desde los inicios de la novela al conjunto de topónimos puestos en el discurso o en la mente de los personajes. Durante tan larga secuencia textual, la propiedad de los Marqueses actúa como espacio de fondo, amplía los confines geográficos del relato y sirve de escenario a ciertos avatares cuya narración se elide. Gracias a esta táctica, que combina anticipación y dilación informativas, se multiplican los ángulos desde los que se examina un mismo espacio: los ambientes de la novela dejan de ser objetos neutros para volverse materia de desciframiento por parte de los personajes y del lector.

F) *Axiología y descripción: redes léxicas*. Un ya viejo axioma de la narratología arguye que no hay lenguaje neutro ni inocente: el principio del encadenamiento sintagmático —de palabras, de proposiciones, de unidades textuales más amplias— viene precedido y presidido por la selección en el seno del paradigma, y en ésta viaja como parásito inerradicable una *figura ideológica*. Sólo un atento análisis comparativo será capaz de desvelar hasta qué punto un idiolecto espacial actúa como vehículo de un universo cerrado de valores, y en qué medida tales valores respetan o conculcan los sistemas axiológicos aglutinados en otros idiolectos descriptivos equiparables a aquél por compartir una filiación común o un origen temporal cercano.

Bajo las descripciones clarinianas subyace una doble estrategia de calificación axiológica: cada término del par euforia/disforia, o lo que es lo mismo, positivo/negativo²⁸, posee en ellas un campo léxico propio, de modo que al primero

(28) La mejor exposición de en qué consisten las categorías tímicas o axiológicas en un relato es la proporcionada por A. J. Greimas, *Dictionnaire...*, p. 346.

le corresponde un paradigma verbal dotado del rasgo sémico (+ abstracto -concreto), en tanto que el segundo aparece ligado a otro definido por el rasgo inverso (+ concreto - abstracto). Nada menos casual que este expresar lo positivo por lo abstracto y lo negativo por lo concreto. Dos ejemplos lo aclararán:

—*Valoración negativa*: la voz del narrador resuelve en unas pocas líneas el bosquejo de la Casa de Páez (cap. XII, p. 561-562), indiano ignorante víctima de las ínfulas exhibicionistas que la tradición atribuye a tan tipificado personaje. No podía esperarse de una obra como *La Regenta* suavidad en su tratamiento; la crítica acerba del autor incluye al personaje y a su ambiente como haz y envés de un mismo signo narrativo, y los subsume en un solo juicio de valor contrario²⁹. Pero este veredicto carecería de eficacia estética si se pronunciase de manera en exceso explícita; para evitar todo maniqueísmo en la superficie textual de la novela, el autor se contenta con transcribir una serie de rasgos espaciales de la mansión del indiano (muros ciclópeos, escudo de jaspe negro, águilas de hierro, etc.), encomendando al lector la tarea de reunirlos y de interpretarlos; esto es, de marcar, en lugar de la voz narrativa, toda la descripción con un trazo de repudio.

—*Valoración positiva*: la Residencia de Carraspique (cap. XII, p. 550) representa una buena muestra del procedimiento contrario; ya no se alude en su pintura ni a objetos ni a detalles materiales, sino que el texto acumula sentencias directas que reemplazan el análisis descriptivo por vastas impresiones de conjunto: el hogar burgués luce un "gusto severo", una "venerable antigüedad", una "limpieza exquisita"; combina "sobriedad y severidad", etc.

Así pues, y aunque no quepa hacer de ello norma inamovible de su estrategia descriptiva, el encomio puede en *La Regenta* mostrar su faz al descubierto, en tanto que la censura

(29) Vid. nota 7.

recurre a más sutiles y desviados medios de manifestación. La novela consigue de este modo rehuir los peligros de la explicitud axiológica, y compromete además al lector en la sabrosa tarea de rastrear los semivelados indicios de la crítica y de la condena.

Observemos ahora un poco más de cerca cómo se lleva a cabo uno de los fragmentos descriptivos más justamente memorables de la novela: la Vetusta con cuya descripción da ésta comienzo se presenta como espacio conjunto contemplado por un único sujeto, Fermín de Pas. El panorama inicial de la urbe, reducido a su estructura de base, muestra un dibujo triangular que tiene por vértices: 1) *un agente focalizador*: el canónigo; 2) *un punto de focalización*: la torre del templo; 3) *un objeto focalizado*: Vetusta y sus alrededores.

En el área de este triángulo se agitan buen número de los motivos de *La Regenta*, que la obertura del relato coloca a modo de piedra angular.

1.— *El agente focalizador*. Fermín de Pas, junto con Ana Ozores, es el protagonista indiscutido de la novela. El que Clarín lo elija como primer analista de la realidad espacial vetustense no hace sino resaltar la importancia del personaje. Pero otras dos razones menos palmarias explican tal elección: su competencia singular en cuanto fuente de informaciones, y la índole de su trato con la ciudad. El sacerdote, en efecto, encarna el conocimiento en la obra de L. Alas; es el único habitante de la ciudad que posee no sólo una amplia cultura, sino también una inteligencia acerada. Icono de la distancia intelectual que lo separa del todo Vetusta, de Pas asciende a la torre, sustrayéndose así a su ambiente acostumbrado, y desde ella reúne, en su valor simultáneo, el espectáculo heterogéneo de la ciudad, que los restantes personajes sólo pueden percibir de forma discontinua en el espacio y en el tiempo. Pero, por tratarse de un personaje aún desconocido para el lector, Clarín ha de valerse de un proceso de simbolización que sugiera la naturale-

za de sus relaciones con el territorio escudriñado; y con ese fin procede a identificar semánticamente torre y personaje focalizador, como veremos más adelante.

A través del catalejo del canónigo —ingenio no menos simbólico, que amplifica su potencia visual, y por lo tanto cognoscitiva—, el lector logra una primera panorámica de la ciudad. Ahora bien, lo que allí se enseña dista mucho de ser una cartografía neutra, puesto que el interés del personaje de Pas organiza el desplazamiento de la mirada por la superficie vetustense, cambiando su registro interpretativo a medida que la divide en tres áreas bien diferenciadas, cada cual provista de un significado específico: la Encimada o reducto del poder religioso y aristocrático; la Colonia, semillero de las nuevas fuerzas socioeconómicas burguesas; y el Campo del Sol, terreno del naciente proletariado industrial.

2.— *Punto de focalización.* La torre vetustense aparece como signo resultado de una doble metonimia: el monumento catedralicio simboliza en el pasaje a la entera institución eclesiástica; y la propia torre representa y resume a su vez al edificio. Pero, además, la torre comparte con el personaje que la ocupa similares atributos descriptivos, que inciden en particular sobre los campos semánticos de la fisiología y de la altura; el despliegue durante todo el capítulo de un léxico intensamente sexualizado, y la presencia de numerosas comparaciones despectivas con objetos y comportamientos femeninos inclinan a interpretar torre y catalejo como símbolos fálicos:

TORRE

No era una de esas torres cuya aguja se quiebra de sutil más flacas que esbeltas, amane-radas, como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza (p. 138)

MAGISTRAL

La cabeza (...) descansaba sobre un robusto cuello, blanco, de recios músculos, un cuello de atleta, proporcionado al tronco y extremidades del fornido canónigo (...)

Como haz de músculos y nervios la torre enrosándose en la piedra trepaba a la altura, haciendo equilibrios de acróbata en el aire (p. 138)

Uno de los recreos solitarios de don Fermín de Pas consistía en subir a las alturas (...) por instinto buscaba las cumbres (p. 151)

(...) aquel índice de piedra que señalaba al cielo (p. 138)

No renunciaba a subir, a llegar cuanto más arriba pudiese (p. 153)

Lo que une a la torre y al Provisor con el tercer vértice del triángulo, *Vetusta*, es un vínculo de poder, connotado por dos procedimientos: a) *una forma espacial*: torre y ciudad se ajustan a una figura topográfica definida por el par arriba/abajo; la torre es el enclave más elevado de la urbe, lo primero y lo último que se ve de *Vetusta* desde cualquier lugar; b) *un recurso metafórico*: puestas en paralelo, torre y ciudad responden a un sistema de ejes semánticos de este tipo:

<i>TORRE</i>		<i>CIUDAD</i>
grande	vs.	pequeño
fuerte	vs.	débil
resistente	vs.	frágil

Y dicho eje articula una sostenida metáfora bélica, la metáfora que da cuerpo y carácter a la torre catedralicia:

(...) subía (la torre) como *fuerte castillo*, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso (...) fantasma gigante que *velaba por la ciudad* pequeña y negruzca que dormía a sus pies (p. 138).

3.— *El objeto focalizado*. *Vetusta* tiene una distribución tripartita. Las informaciones espaciales que modelan y demarcan sus tres áreas sirven también de vehículo a los núcleos ideológicos de la novela.

La Encimada: en el barrio antiguo de *Vetusta* se distinguen una topografía eclesiástica y otra laica (*reparto de poderes*); Clarín explota el contraste entre la racionalidad de la estrategia urbanizadora de la Iglesia, en expansión hacia el Norte y el Oeste, y el desorden con el que los civiles acumulan sus vivien-

das al buen tuntún (*vigor y eficacia de la maquinaria clerical*). La población civil, por su parte, se subdivide en dos estratos, la aristocracia poseedora de grandes mansiones y parques, y las clases populares, que se hacinan en casuchas enjalbegadas (*desigualdad, injusticia social*); pero los palacios aristocráticos se desmoronan y se disgregan por momentos (*retroceso económico de la antigua clase dirigente*). Entre ambos grupos sociales se instala la arquitectura religiosa (*función mediadora de la Iglesia*). El poseer una parcela en la Encimada avala la rancia prosapia de un vetustense (*absurdo de los códigos simbólicos jerárquicos*), aunque la salubridad y comodidades del lugar son cuando menos dudosas (*irracionalidad de la ambición de prestigio*). Por último, conventos, iglesias y viviendas nobiliarias entreverados trazan una suerte de texto urbanístico que recoge la historia social de la ciudad.

La Colonia: zona recientemente edificada, combina una rigurosa geometría arquitectónica con un discordante aderezo exterior. Es el barrio económico por excelencia, depósito de los dineros de Vetusta (*recinto de las fuerzas sociales ascendentes, burguesía comercial e industrial, sostenedora de los principios del orden y enferma de exhibicionismo compulsivo*).

La Encimada y la Colonia se hallan en violento contraste, que cabe esquematizar como sigue:

	ENCIMADA	COLONIA
significado:	político-religioso	económico
arquitectura:	edificios nobiliarios	edificios burgueses y religiosos
conformación:	antigüedad, suciedad oscuridad	modernidad, limpieza luminosidad
disposición:	caos urbanístico	planificación y simetría
color:	tonos ocres y negruzcos	tonos vivos

El primer boceto espacial de la novela refleja, por consiguiente, la decadencia de la aristocracia y el auge correlativo de la pujante burguesía plutocrática. Más de un eslabón, no obs-

tante, las une todavía: la Iglesia, que comienza a edificar en la Colonia, vuelve a ejercer allí funciones homogeneizadoras —y el Magistral se afana por introducirse en las principales residencias del nuevo barrio—; los vecinos de la colonia tratan a su vez de emular servilmente las costumbres sociales y religiosas de la aristocracia.

Campo del sol: medio de las clases proletarias, no desempeñará sino un limitadísimo papel en la novela, puesto que se alude a éstas tan sólo en tres ocasiones; durante la presentación panorámica que comentamos, con motivo del paseo de la Regenta y Petra por el Boulevard (cap. x), y como caja de resonancia de los turbios negocios del Provisor (cap. XX, p. 17). El Campo del sol, en consecuencia, parece un espacio cuya única identidad fuese la ideológica, adquirida mediante su oposición diferencial a la Encimada y a la Colonia; un agujero en el mapa de Vetusta levantado por de Pas, ya que ningún testimonio topográfico contribuye a precisar sus contornos (*relativa insignificancia social del proletariado en cuanto fuerza colectiva*).

En suma, el Provisor focaliza por vez primera a Vetusta, paseando por ella una mirada estratégica, económica y libidinosa; pero las claves profundas para comprender la estructura espacial de la ciudad las filtra poco a poco el incesante discurso de la voz narrativa. Vetusta no volverá a ser objeto de un estudio de conjunto, porque tal cosa hubiera desequilibrado la economía estética del relato. Así, desde su capítulo primero, Vetusta se impone como topos previo al arranque del hecho narrativo. Al disponer de esta forma secuencial y jerárquica los materiales de su novela, Clarín se conduce, por una sola ocasión, en perfecta conformidad con la ortodoxia realista.