
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Garriga Sánchez, Carolina Clara; Amores, Montserrat, dir. Cuando la mujer se hizo espacio : "La Regenta y Mariona Rebull". 2020. 35 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/231085>

under the terms of the  license



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
GRAU DE LLENGUA I LITERATURA ESPANYOLES

CUANDO LA MUJER SE HIZO ESPACIO

LA REGENTA Y MARIONA REBULL

CAROLINA CLARA GARRIGA SÁNCHEZ

Trabajo Final de Grado (TFG)

Tutora: Montserrat Amores

Barcelona

Junio de 2020

CUANDO LA MUJER SE HIZO ESPACIO: *LA REGENTA Y MARIONA REBULL*

A mi madre, por su aliento y apoyo.
Por presentarme a Mariona Rebull y descubrirme,
desde la tierna infancia, el placer de la literatura
que te hace vibrar el alma.

CUANDO LA MUJER SE HIZO ESPACIO: *LA REGENTA* Y *MARIONA REBULL*

“Cada libro, cada volumen que ves aquí, tiene un alma.

El alma de la persona que lo escribió y de aquellos que lo leyeron, vivieron y soñaron con él.

Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien baja sus ojos a las páginas,

su espíritu crece y se fortalece”.

Carlos Ruiz Zafón

Agradecimientos

A Montserrat Amores, por haberme conducido por las sendas de este trabajo con la luz y entrega que la caracteriza, con ese amor que profesa por la literatura y por su profesión. No tengo palabras suficientes ni adecuadas para agradecerle su guía y dedicación durante todo el proceso de gestación de este trabajo. Por estar siempre disponible y facilitarme todo lo que estuvo en su mano, por su comprensión y su sensibilidad: ¡Gracias!

Índice

Introducción.....	1
Acerca del cronotopo.....	8-9
Vetusta y Barcelona: encuentro y camino.....	9-15
El teatro como espacio de intersección.....	15-21
El espacio de la casa o el umbral.....	22-25
Conclusiones.....	26-27
Bibliografía.....	28-29

NOTA BENE:

A causa de la situación distópica, acaecida durante los últimos meses, ha resultado imposible consultar toda la bibliografía deseada, como por ejemplo *Mariona Rebull o la burguesía inútil* de José Alberich (1970) entre otros estudios.

Introducción

La primera vez que tuve *La Regenta* en mis manos ocurrió algo que en aquel momento no comprendí: de pronto y por vez primera, aquella ciudad llamada Vetusta, escenario general de la trama, me hablaba como si de un personaje más se tratase, porque Vetusta no era un simple escenario geográfico. La ciudad de *La Regenta* resultó ser un elemento fundamental en la estructura de la novela, con ese característico dinamismo encargado de hablarnos sin palabras sobre sus habitantes, sobre el porqué de sus actos, de sus esperanzas, sueños, miedos y anhelos, en definitiva, de definirlos metonímicamente, como señaló Zubiaurre (2000:22).

Algo similar sucedió cuando me adentré en la Barcelona de *Mariona Rebull*, esa Barcelona tan mía, tan conocida. Tal vez fue por ello por lo que no me resultó tan sencillo dejarme llevar por lo que la ciudad condal de Ignacio Agustí me quería contar. Porque sí, de nuevo ese espacio silencioso cumplía con la magna labor que deben hacer todos: se convertía en el esqueleto de la trama, haciendo tangible el tiempo que por él pasa (Bajtin, 1981:02). ¿Pues de qué otro modo puede evidenciarse el pasar de los años, el cambio de las generaciones, la respuesta del tiempo, las revueltas y las guerras, si no es en las calles, en las ciudades, en los lugares de ocio o en los hogares? El objetivo del espacio, como señaló Zubiaurre (2000), tiene una función puramente enfática; cuando el espacio ha alcanzado la cumbre del significado simbólico, se evapora revistiéndose de un metalenguaje superior, y ahí es donde se gesta el propósito de este trabajo.

Su ambición es poder comparar y discernir hasta qué punto ciertos espacios de ambas obras se comportan de una manera muy similar en relación con los personajes femeninos protagonistas, aún y a sabiendas de que la novela de Clarín y la de Agustí no comparten nada más allá de tiempo y tema: el adulterio femenino. No obstante, Barcelona y Vetusta se manifiestan de forma paralela pese a tratarse la primera de una gran ciudad cosmopolita (pionera en industrias y fábricas textiles) y la segunda de “corte en lejano siglo”, proclive a las maledicencias, los dimes y diretes, y la ociosidad como modo de vida contra el hastío general.

Mientras que la obra de Ignacio Agustí, primer volumen de su trilogía *La ceniza fue árbol* (algunos críticos han considerado incorporar dos obras posteriores: *19 de julio* y *Guerra Civil*) se recreará en esas descripciones ambientales de la magna ciudad de la opulencia y el oropel: la gran Barcelona, capital de una revolución industrial transformadora de la sociedad del s.XX (Sánchez, 2017:369) la de Clarín lo hará en esa vieja ciudad, trasunto de Oviedo, de habitantes que, como ratas en busca de alimento, corren hacia el escándalo (Bobes, 1984: en línea). Las costumbres y la tradición social de Vetusta chocarán radicalmente con la nueva Barcelona, evolucionada y abierta, que se estrenará con esa Exposición Universal (culminación de la nueva modernidad, como señala Sánchez, 2017:369), del mismo modo que lo harían Ana y Mariona de haberse conocido en un mundo paralelo. No obstante, del mismo modo que ambas mujeres no logran escapar de la caída, tampoco podrán dejar de ser ambas ciudades auténticas cárceles para sus *donnas angelicatas*.

El teatro será otro de esos cronotopos en el cual podremos disfrutar de esa “atemporalidad de la novela moderna” como la denominó Frank en 1945 (Bajtin, 1989:11) donde no casualmente tendrán lugar los momentos claves de ambas obras. Y es que, además, como señaló Zubiaurre (2000:16), tendremos ocasión de experimentar cómo se descomponen de forma idéntica esos tres planos espaciales del teatro, casi simultáneamente, evidenciando que, con toda probabilidad, la obra de Agustí recibió influencias de Clarín o Flaubert. El teatro se convertirá en ese espacio de intersección donde el metalenguaje hará su aparición estelar de forma casi idéntica en la vida de Ana Ozores y Mariona Rebull, y que además hará las veces de salón-recibidor (Bajtin, 1989:13) donde se conectan los nudos de las tramas.

Por último, pero no menos importante, nos adentraremos en el espacio privado, comparando la casa de veraneo de los Rebull con el vivero que visita “el clan” de Vetusta, pues será en ese espacio del umbral (término acuñado por Bajtin, 1989) donde ambas muchachas terminen sucumbiendo a sus más terribles deseos, condenándolas a un desenlace fatal ya presagiado en ambos casos. El umbral trae siempre consigo la carga de acontecer en él los momentos decisivos para los personajes, marcando un antes y un después.

La inexistencia de estudios comparativos entre *La Regenta* y *Mariona Rebull* resulta un tanto sorprendente. Es más, la obra de Agustí, pese al éxito que tuvo, ha sido escasamente abordada por la crítica, de modo que este trabajo tiene intención de abrir puertas que nunca antes habían sido exploradas, concediendo cierto protagonismo a esta novela frente a la otra, acercando dos obras distintas pero similares, en donde el espacio de la historia que describió Álvarez Méndez (2002:552) cobrará valor y sentido para las tramas conectadas pese a las distancias. Eugenio de Nora (1973:87) en su estudio sobre *La novela española contemporánea*, nos describe la obra de Agustí como una de las creaciones más culminantes de la época por ese “espíritu rico, flexible, complejo y matizado”. Una obra donde el autor no tan solo hizo un documentado viaje al pasado, un regreso a la *belle époque* de la industria catalana (Nora, 1973:91) al más puro estilo “*roman-fleuve*” (Martínez Cachero, 1997:137), sino que ejerció como psicólogo anímico de las dos familias protagonistas, los Rebull y los Rius (De Nora, 1973:88). A De Nora no deja de sorprenderle el hecho de que, tras el evidente entusiasmo por la ciudad natal del escritor y su “arraigo vivificador”, sus ideas conservadoras le permitiesen crear personajes que evolucionasen hasta un punto tan desolado como es la trágica lección que recibe Joaquín Rius sobre lo que implica y comporta el ascenso social. Y es que, finalmente, el más dichoso de la saga de los Rius iba a ser precisamente el primero de ellos y, por ende, el más pobre. Rius hijo, el mismo que se casará con Mariona Rebull con el ferviente deseo de medrar en la alta sociedad (a la que tan solo se accedía por medio de un prestigioso apellido), está “ridículamente minado por su complejo de inferioridad ante Mariona y Ernesto” lo cual le conducirá a la desgracia eterna (De Nora, 1973:88-89). En la Barcelona de los Rius, también tendremos ocasión de observar cómo la ciudad se desdoblará en dos espacios sumamente diferenciados: urbe y periferia (Sánchez, 2017:370) mediante esa evocación nostálgica muy alejada de la típica novela social (Moya, 2006:30) en la que el regreso a los tiempos del Antiguo Régimen nos hará rememorar el estilo galdosiano (Soldevila Durante, 2001:253) y “el realismo de la fórmula estendhaliana” mediante el devenir de ambas familias (Martínez Cachero, 1997:123).

La Regenta, por su parte, nos ofrece esa frustración característica de sus personajes, los cuales se sienten incapaces de realizarse en un entorno socio-cultural “represivo y

castrante como el de la burguesía decimonónica” (Karanovic, 2015:13). Además, Clarín trazará sobre el lienzo de Vetusta la “rigurosa distribución por barrios y zonas residenciales” (Zubiaurre, 2000:252) donde a su vez el paisaje se irá dibujando en función de la percepción de Ana Ozores a lo largo de la novela. Sergio Beser (2006:19) nos habla de una ciudad catapultada en “el marasmo mental”, monótona y vulgar, que duerme la siesta entre los escombros: los escombros de sus almas, siempre predispuestas a la maldad, a las estratagemas y a la crítica, como antídoto contra el hastío: un hastío que también siente en lo más profundo de su ser la protagonista de la obra, pero por causas distintas. Ana, en su caso, vive la insatisfacción de una vida matrimonial sumamente alejada de la plenitud (donde le ha sido negado el privilegio de la maternidad), sin hacer mención de la desdicha de convivir en una ciudad asfixiante donde no encaja y jamás será comprendida.

Como Álvarez Méndez (2002) indicó en su estudio, la ciudad (metáfora de alma y vida), la casa (como ambiente opresor) y el camino (reflejo del subconsciente de las protagonistas) tendrán un peso crucial en las historias. *La Regenta y Marionna Rebull* han sido catalogadas dentro del marco del adulterio femenino en la novela de la segunda mitad del siglo XXI, estudiada desde la tematología por Naupert (2012). Además, en su estudio, Naupert presenta la faceta macrotextual con ese triángulo amoroso de una joven enfrentada a dos “amores” y la microtextual que englobará a todos los integrantes del triángulo. Resulta evidente, para cualquiera que haya tenido ocasión de leer las obras de Clarín y Agustí, que las tramas de ambas obras difieren pese a seguir los patrones que señala a lo largo de su estudio Cristina Naupert (2012): insinuación, condensación, tensión y trágico desenlace, como veremos más adelante. Y es que, ciertamente, la mujer no podía encontrar mejor realización en aquella sociedad que casándose, ejerciendo el papel de la perfecta casada, en palabras de Marionna Rebull: “¡Es maravilloso ser mujer casada! ¡Cuán sencillo todo!” (Agustí, 2006:217). Pero aquello, en ocasiones, suscitaba cierta rebeldía en el alma de aquellas jóvenes, prisioneras de un matrimonio amañado y costeado por sus padres, y el resultado de tal frustración podía desencadenar más tarde en el adulterio femenino, mucho peor visto que el masculino (al hombre se le concedía mayor libertad para moverse entre la vida macrocósmica y la microcósmica) algo que jamás se podía contemplar en una mujer (Naupert, 2012:189).

La transgresión de este rol femenino producía un doble conflicto “uno personal e intrafamiliar y otro más general con las normas sociales dominantes de la época”, el deseo de eludir la realidad a la que se veían sujetas resultó altamente tentador para los escritores del momento que encontraron en estas tramas gran potencial de suspense e “intriga narrativa” (Naupert, 2012:199).

Aunque a simple vista nos pudiese parecer que ambas “heroínas” románticas no guardan más relación entre sí que la estrictamente necesaria por compartir una trama de adulterio situada en épocas similares, lo cierto es que podemos vislumbrar ciertos rasgos entre una y otra, sin hacer mención de ciertas escenas, donde este hecho resulta evidente. La Regenta y Mariona Rebull comparten algo más que el honor de dar título a sus novelas, hecho que no deja de llamar la atención en el caso de Mariona por no ser la auténtica protagonista de la historia. En ambas el concepto de amor encierra una necesidad de certeza, es decir, de seguridad. Por ello consideran preferible errar en una decisión, como la de casarse (en contra de sus verdaderos deseos), pero sentirse seguras, antes que una selección afín a sus sentimientos que pueda provocar cuestionarse su validez toda la vida (Fromm, 1975:55). La joven Ana Ozores es dada en matrimonio por conveniencia, sin poder decidir más sobre el asunto (en ese sentido Mariona sí tiene la última palabra), al casi anciano Quintanar, quien pone el dinero y la estabilidad, pero también se lleva a la muchacha más bella del lugar. Mariona, por su parte, decide finalmente casarse con Joaquín Rius, pese a estar enamorada de otro hombre, porque sabe que por mucho que ame a Ernesto Villar él jamás le dará lo que ella desea: un matrimonio. Por lo tanto, el interés del enlace entre la pareja Rius, es mutuo, pues él con esa unión también está aspirando a una posición en la burguesía que el dinero de nuevo rico no le puede conceder. Con estos precedentes, ambos matrimonios están abocados al fracaso incluso antes de comenzar, pues no son más que un formalismo social, pese a que las causas del adulterio difieran estructuralmente: en el caso de Ana Ozores su adulterio puede justificarse por la opresión social, pero el de Mariona Rebull (como el de Emma Bovary o Anna Karenina) es de libre elección y aunque el final sea el mismo, indudablemente cambia “el sentido del conflicto amoroso” (Moya, 2006:47). No obstante, se cumple en ambos casos la “fase de insinuación” de Naupert (2012:191), que trata sobre “la fundamentación del conflicto triangular posterior: la constitución de la

unión matrimonial” donde, a causa de las diferencias de edad y de no haber sido un enlace escogido por amor, el personaje femenino no termina de encajar en un matrimonio que se le asemejará a una cárcel más que a un hogar y que la excluirá por siempre de la esfera pública como ser independiente. Pese a que Rebull sí cuenta con los ingredientes para ser feliz con esa unión, puesto que Joaquín (por muy mayor que parezca dada su madurez) no deja de ser otro joven de la misma edad del amante (incumpliendo así el clásico del viejo y la niña en el que sí se aferra el matrimonio de Quintanar y Ozores), no será suficiente. La fase de “la condensación” será inevitable cuando Villar y Mesía decidan seducir con todas sus armas a las respectivas heroínas románticas que se verán obligadas a debatirse en una agonizante lucha entre el deber y el querer. En este sentido observamos la pequeña gran diferencia entre ambas obras, pues, así como Quintanar vive en la más absoluta inopia de lo que realmente está sucediendo a su alrededor, Rius es conocedor del interés que mantiene su amigo de infancia por su esposa, y los sentimientos de esta hacia él. Así llegará la tercera fase de Naupert “el conflicto” donde la relación de adulterio ya será un hecho y la trama se centrará en que los respectivos esposos no descubran la traición. Como señalaba unas líneas atrás, Joaquín Rius podría haber sospechado del romance entre Mariona y Ernesto, de hecho, cuando ocurre el fatídico atentado en El Liceo, sabrá muy bien en qué palco de solteros buscar a su desaparecida esposa. No ocurre lo mismo con Víctor Quintanar, que descubrirá el *affaire* viendo como Mesía desciende desde el balcón de Ana, de su Anita, a quien por unos momentos Quintanar desearía matar, tesitura en la nunca se debió encontrar Joaquín, pues una bomba lo resolvió todo de forma providencial, como sentenció el propio De Nora (1973:93). Llegados a este punto no podemos obviar que la última fase de Naupert “el trágico desenlace” se cumple de forma similar, puesto que en *La Regenta*, sin la ayuda Petra, Quintanar no habría descubierto la infamia y sin el atentado anarquista Rius tampoco lo habría hecho.

Ambas mujeres son fascinantes por su belleza y su característico carácter, pero también son adúleras y por ello castigadas. El castigo de cada una va a variar en función de la pena que merece: Ana Ozores será condenada a vivir señalada por el resto de sus días, señalada por las mismas personas que la empujaron a la ansiada caída (muerte social) tras el típico duelo de honor entre marido y amante; Mariona Rebull pagará con su vida

la libre decisión de sucumbir al placer carnal con Villar, siendo madre y “amada” esposa (papel de marido que sí desempeña Rius pese a todo, pero no Quintanar, quien adopta una figura más paternal en la vida de su mujer). Fuera como fuere resulta evidente que la juventud y la candidez de ambas les juega una mala pasada a la hora de identificar las oscuras intenciones de sus amantes, quienes solo se acercan por el placer de causar daño en el honor de ellas y sus esposos, amén de su egolatría.

Otro detalle que deberíamos tener en cuenta es que Ana no tiene el privilegio de experimentar la maternidad que sí se le concede a Mariona, mas no es suficiente para vencer sus deseos. Los dos bellos ángeles del hogar, llegado el momento, necesitan alejarse de la ciudad, pues sienten la tentación muy cerca y sus fuerzas muy mermadas. El campo y la naturaleza para Ozores será como la finca de verano a las afueras de Barcelona para Rebull, un bálsamo donde recobrar el sentido y liberarse del mal que las acecha. Ana lucha contra viento y marea para ser de verdad esa perfecta casada, esa a la que tanto admirar y tanta envidia genera, aunque finalmente descubra que todo es más sencillo cuando no destacas, cuando te conviertes en una más, cuando eres como todas. Mariona también lo intenta, pero la resistencia terminará pronto al descubrir que su marido jamás la amó como ella creía, que no le tenía más estima que a un trabajador de su fábrica. En ese despertar es cuando ella deja de sentirse culpable por haber jugado con los sentimientos de Joaquín y decide, en un acto de rebeldía y despecho, marchar con su hijo, intentando evitar las habladurías en un principio, pero dejándose llevar finalmente por sus instintos.

Ana trata de encontrarse como mujer (Ezama, 2002: en línea) mientras Mariona busca vivir el sentimiento de mujer enamorada y correspondida, como sueño frustrado. En *La Regenta* podemos observar el peso de la religión sobre ella, la importancia que le concede cada vez más a los escritos de Santa Teresa de Jesús, pero en Mariona ese sentimiento no existe, no hay ferviente amor a Dios, así como en la obra no se presta atención a la Iglesia más que en la descripción introductoria de la ciudad (tan similar a la de Clarín). Ozores es una mujer real, bella, atípica e inferior al hombre, pues en ella no hay libertad de elección, mostrando las ideas prefijadas de Clarín sobre las mujeres (Richmond, 1988:345). No ocurre lo mismo con Ignacio Agustí, que sí concede a su

Mariona Rebull cierta emancipación psicológica más allá de su marido y cierta libertad de movimiento, evidentemente dentro de una ciudad encorsetada todavía. Ana no encaja en Vetusta por no comulgar con la hipocresía, la falta de moral y la degeneración de la religión, por ello no es aceptada y se planea su caída de mujer burguesa, buena pero frustrada (Karanović, 2015:292), que habita entre la represión del instinto y la realización de sus deberes morales, sin recibir más valoración que la de una bella arquitectura de la ciudad. Algunos críticos, como Karanovic (2015:283), consideran que Ana es una alegoría de La Restauración como “degradación del individuo” y “abandono de la intensidad”. En base a esto, podríamos decir que Ana es España, del mismo modo que los personajes de Agustí no son más que el reflejo de las “antipatías e intereses de los grupos sociales en presencia: historia de vida anchamente humana, materia novelesca óptica” (De Nora, 1973:93).

El frío mortal de las perlas sobre la piel de Mariona en aquella noche de estreno, como última profecía, solo es comparable al beso viscoso que recibe Ana en la última escena de la magna obra de Clarín.

Acerca del cronotopo

La palabra cronotopo tiene una traducción literal de tiempo-espacio que Bajtín definió como “la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (Bajtín, 1989:02). Y es que el tiempo, abstracto e invisible, de pronto es capaz de comprimirse y dejarse ver entre las páginas de una novela, del mismo modo que ocurre con el espacio que “penetra en el movimiento del tiempo” para finalmente hacernos comprender que tiempo y espacio confluyen de un mismo modo y que uno es “entendido y medido” por el otro, dando como resultado el cronotopo artístico (Bajtín, 1989:02). En el caso de *La Regenta* y *Mariona Rebull*, el tiempo interno de ambas novelas se sitúa en el último tercio de la España del siglo XIX, pese a que el tiempo transcurrido entre la redacción de una y otra novela (1884 y 1944 respectivamente) es mayor. Podemos presumir que la obra de Clarín se inicia en octubre de 1878, organizando el tiempo cronológico de la trama en tres inviernos consecutivos (estación

en la que abunda la concentración de acontecimientos a diferencia del verano, en donde se mantienen las tensiones creadas) que podríamos dividir en: confesión, procesión y adulterio (Karanovic, 2012:154-155). La novela de Agustí, en cambio, se sitúa diez años después, en los primeros meses de 1888. No obstante, cabe destacar que los primeros cinco capítulos comprenden desde 1860 hasta 1888, treinta años de Barcelona, treinta años en donde Agustí hará un recorrido por la vida de Joaquín Rius padre e infancia del hijo. La restante trama de la novela, donde se desarrollará la acción y el conflicto, se sitúa en 1888 y finaliza en 1893 (Moya, 2006:34-35). Este último dato ha suscitado cierta problemática para la crítica, puesto que, aunque en apariencia han transcurrido seis años (se inicia con la Exposición Universal del 1888 y finaliza con el atentado en El Liceo en el 1893) este tiempo histórico no coincide con el tiempo de la narración. En la vida de los personajes (tiempo interno de la novela) tan solo han pasado cuatro años (Moya, 2006:35). En el presente trabajo también vamos a tener ocasión de apreciar el cronotopo histórico real en la literatura, complicado y discontinuo, como sentenció el propio Mijail Bajtín en la obra y página ya citada.

El espacio no será ya un simple escenario donde desenvolver una trama, sino que, en diversas ocasiones, se postulará como el auténtico protagonista, vertebrador de la historia, figura silenciosa y acechante, fantástica y ficcional. El personaje producirá y consumirá el sentimiento que el espacio genera, como la cara de una misma moneda, “logrando que los lugares narrativos no sean neutros, sino ámbitos asociados e integrados a los personajes y acontecimientos de la historia” (Álvarez Méndez, 2010:554). Resulta evidente que, sin estos marcos seríamos incapaces, en la mayoría de los casos, de comprender ciertas escenas de la trama, puesto que el hecho de estar encuadradas en un espacio particular esclarece en gran medida los hechos (Álvarez Méndez, 2010:39).

Vetusta y Barcelona: encuentro y camino

Vetusta, aquel espacio imaginado por Clarín, capaz de atraer y alejar con su encanto y abominación, es esa pequeña ciudad provinciana, pequeño-burguesa, “típica de la

novela de la segunda mitad del sigo XIX” (Bajtín, 1989:14) donde el tiempo es pegajoso, corriente, y el día de ayer se asemeja al de hoy y al de mañana, representando la superficialidad y la vida cíclica de esa clase social acomodada. Porque debemos admitirlo, Vetusta tan solo es el carácter de sus habitantes reflejado en el escenario (Álvarez Méndez, 2010:566), es “el resultado de las personas que lo habitan” indudablemente condicionados, a su vez, por vivir allí (Beser, 2006:19). Si recordamos *La Regenta*, no podemos olvidar cómo en su primera página, y en este caso sí a modo de avance, Clarín nos relata que, en “la muy noble y leal ciudad de Vetusta”, los habitantes descansan oyendo el familiar zumbido

“de la campana de coro, que retumba allá en lo alto de la esbelta torre, en la santa basílica. La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo dieciséis, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura (Clarín, 2006:71).

La introducción a *La Regenta*, con sus dos primeros capítulos, ya no permiten fantasear sobre el papel crucial que la torre de esa catedral (y por consiguiente quien la representa) tendrá a largo de la historia. Y es que, como señaló Karanovic (2015:288) la protagonista silenciosa de esta historia no es otra que esa catedral, la cual se identifica con el símbolo fálico que gobierna la ciudad. Vetusta es un espacio que tan solo podemos conocer desde el interior, un interior esquemático, con una mirada introspectiva y circular, su centro no es otro que precisamente este “espacio dominador” que está representado por ese símbolo fálico tras el que se esconde Fermín de Pas (Zubiaurre, 2000:275). En los dos primeros capítulos de la obra de Clarín podemos apreciar que el punto de vista, con el cual se narran los rememorados acontecimientos vetustenses, es el de Fermín: “A través de sus ojos y su mirada asistimos a la reedificación de lo que antes, con la República, se había derrumbado: los conventos, es decir, el dominio de la Iglesia” (Karanovic, 2012:155). Durante el primer capítulo Clarín se dedica a hacer un recorrido por su Vetusta a través de los catalejos de Fermín, los detalles que se nos ofrecen tienen como objetivo presentarnos el espacio donde se van a desenvolver las tramas, espacios ocupados por personas, cuyos nombres se irán entrelazando a medida que avancen las páginas.

“La Encimada era el barrio noble y el barrio pobre de Vetusta. Los más linajudos y los más andrajosos vivían allí, cerca unos de otros, aquéllos a sus anchas, los otros apiñados. El buen vetustense era de la Encimada” (Clarín, 2006:86).

Será ya en el segundo capítulo cuando se nos presente a la Regenta, informando quién es y señalando el hecho de que haya cambiado de confesor. El Magistral no la confesará el primer día y tampoco lo hará último. Ana, según el punto de visto de algunos críticos, es la representación poética de la España ideal “con sus principios trascendentales y eternos” (Karanovic, 2015:284), puesto que la obra presenta innumerables referencias a la Revolución de septiembre y esta revolución conforma la experiencia y el carácter de los personajes, aunque diez años después del 68 parezca “que la Revolución no ha dejado huella en la vida de Vetusta” (Beser, 2006:134).

Barcelona es esa ciudad “de encanto recoleto” que, del mismo modo que ocurre en Vetusta, marca ritmo y vida con “el latido masculino y grave de las campanas, con la campana mayor de la ciudad” (Sánchez, 2017:370). Pese a que la religión no gira en torno a la trama de la novela de Agustí, como sí lo hace en la de Clarín (probablemente porque, a diferencia de este, Agustí no vivió en la época que recrea en su obra) no podemos obviar su peso y presencia omnisciente históricamente hablando. De hecho, la obra del autor catalán se inicia haciendo un primer y último guiño a la religión (sin tener en cuenta el importantísimo detalle de que los Rebull solo confeccionasen joyas para la Iglesia) que no puede dejar de recordarnos al inicio de *La Regenta*:

“Cada barrio tenía su parroquia. Al doblar una esquina cualquiera el viandante percibía murmullo de rezos; las monjas de los conventos susurraban en el oratorio: y el tañido leve de las campanas conventuales, tan peculiar, se dilataba en la madrugada hasta morir en el lecho de nuestros abuelos. El latido masculino y grave de las campanas parroquiales venía con el amanecer. Finalmente se enseñoreaba del aire la voz de la campana mayor de la Catedral, abadesa de la ciudad (Agustí, 2006:71).

Esta vez, el punto de vista durante los dos primeros capítulos, en donde se nos describe lugar y tiempo histórico idealizado (puesto que la lucha de clases y el capitalismo todavía no habían impactado de forma brutal en la ciudad) correrá a cargo del autor-narrador y no de un personaje, como sí ocurre en la obra de Clarín (Moya, 2006:33). El primer capítulo es una reconstrucción de las calles de Barcelona más emblemáticas y típicas en donde viven Joaquín Rius padre y su esposa Paula (ambos de clase humilde y progenitores de dos niños) que se verán distanciados a causa de la marcha de Rius a

América para hacer fortuna. A su regreso, Rius se convertirá en un empresario textil que continuará llevando una vida humilde pese a su cambio de posición económica, algo que su hijo intentará modificar radicalmente. En el segundo capítulo, Agustí nos presenta a los Rebull, símbolo de la vieja burguesía, encabezada por don Desiderio y sus dos hijas, Mercedes y Mariona, esta última de apariencia aristócrata y frívola (Moya, 2006:34-35). Así, podemos apreciar la importancia que ambos autores le concedieron, en las primeras páginas de sus novelas, a la cuestión del espacio, de los barrios, las calles y sus gentes, aunque nos dé la sensación de que Clarín prioriza la descripción de los edificios frente a las personas, contrariamente a Agustí, quien parece concederle mayor importancia a los habitantes que viven en esa ciudad (quizá a modo de reflejo entre uno y otro, pues Joaquín Rius y Barcelona crecerán a la par). Mientras en la capital catalana se gesta un nuevo comercio textil, Joaquín despierta en él, emergiendo como un nuevo rico, visionario de grandes oportunidades. Las vidas de la pareja Rius-Rebull continúan de forma paralela a las de Barcelona: mientras ellos experimentan el alumbramiento de su primogénito, su ciudad vive el nacimiento de una revolución industrial; la ira y la frustración que los personajes vivirán a causa del desamor, se traducirá en las calles como la venganza y la sed de sangre de los más desfavorecidos; el “florecimiento económico” de la saga de los Rius es a la vez la ruina social de algunos sectores de Cataluña y por consiguiente, las magnas celebraciones en El Liceo solo podrán terminar en grandes catástrofes terroristas (Sánchez, 2017:372). Dos mundos confrontados en una misma ciudad, como si fuera capaz de desdoblarse la bella Barcelona entre la “efervescencia oleaginosa” de la pobreza (que Agustí trata fríamente) y la “ciudad nueva” (descrita con prosa lírica) donde sus habitantes pasean con sombrilla, sombrero y gabán (Sánchez, 2017:371). La sociología de Vetusta y Barcelona recorre desde el proletariado a la burguesía adinerada, o desde el “acontecimiento político a la situación social”, algo que resulta evidente en la obra de Agustí (Zubiaurre, 2000:261), tan sumamente histórica. En este sentido, el autor de *Mariona Rebull*, no continúa con los patrones de Clarín, quien prácticamente exenta de las tramas centrales de la obra a las clases trabajadoras, las únicas que se libran de su censura.

No cabe duda de que tanto Ana como Mariona se confunden conjuntamente con sus respectivas ciudades, pues serán ellas las que “guiarán al lector por la ciudad” la misma

ciudad que ellas tantas veces no son capaces de ver en su totalidad ni comprender en toda su esencia ya que son ellas mismas y, por tanto, la evolución de esta es la propia, son una “prolongación del entorno” (Zubiaurre, 2000:252). En el caso de *La Regenta*, podríamos tomar como ejemplo cuando Ana camina descalza por las calles de Vetusta durante la procesión, prácticamente arrepentida de haberle hecho semejante promesa a su hermano del alma: “En la calle estrecha, de casas oscuras, se anticipaba el crepúsculo; las largas filas de hachas encendidas se perdían a lo lejos, hacia arriba, mostrando la luz amarillenta de los pabilos, como un rosario de cuentas doradas, roto a trechos” (Clarín, 2006:841). Por crepúsculo deberíamos entender el estado de Ana que avanza a su ruina y desesperación ante la voraz crítica (como hacha encendida). Su convencimiento hacia lo que estaba haciendo, como acto de servicio a Dios y a la Iglesia, se le figura quebrado, como las cuentas de un católico rosario (tal y como le sucederá a las perlas del collar de Mariona Rebull en la escena final). En la obra de Ignacio Agustí, podemos apreciar nítidamente cómo la capital catalana se asemeja distinta dependiendo del estado anímico de la protagonista. Cuando Mariona acaba de ser madre y todavía no se ha reencontrado con su amor pasado, la ciudad transcurre en “la plena seguridad de los días; la transparencia que delimita en el aire (...) estampas de progreso, de riqueza, de paz, de prosperidad” (Agustí, 2006:261), pero cuando Mariona se reencuentra nuevamente con Villar frente a frente, Barcelona muda: “La tiniebla de la ciudad discurría, ciega, a ambos lados del coche” (Agustí, 2006:275): tan ciega como lo está Joaquín por no comprender que ella realmente necesita huir a Santa María del Vallés para poner tierra de por medio de nuevo con Ernesto, para alejarse de las tinieblas de su mente, de la oscuridad de sus pensamientos. Pero Rius solo piensa e impone que ella debe superar aquel sentimiento del pasado haciéndole frente con naturalidad.

Como hemos podido observar, la ciudad se viste de mujer, de metáfora del conocimiento propio, “en instrumento para la educación espiritual del protagonista” (Zubiaurre, 2000:258). Tomemos como ejemplo, nuevamente, la Barcelona de los Rius, donde los progresos y la construcción de fábricas textiles comienzan a cambiar el aspecto de la ciudad. Las periferias que nunca se imaginaron edificadas pasarán a estar repletas de almacenes y telares; ser rico ya no será una condición dada desde la cuna por

un apellido. Con el nacimiento de los nuevos ricos los espacios (reservados siempre para la alta burguesía) serán compartidos con familias de origen humilde (Sánchez, 2017:370). Cambian también los paseos más transitados, si antes la burguesía se dejaba ver por El paseo del General ahora lo harán por la calle de Fernando;emergerán los nuevos barrios ricos, la Exposición Universal, la arquitectura de Gaudí o, sin ir más lejos, la distribución en los palcos de El Liceo, como veremos más adelante (Sánchez, 2017:370). Las calles se personifican en ambas obras y dan buena cuenta de ello, porque como señaló Zubiaurre (2000:260) “[l]a ciudad es un ser que respira y se mueve, sus habitantes forman parte de él”. Ejemplo de ello son algunas de las calles que aparecen en la obra de Agustí, como la emblemática calle de La Platería, donde los Rebull tienen su negocio junto a otros joyeros o por aquella en la que pasea solitariamente Ozores, en *La Regenta*, cuando una ruidosa muchedumbre obrera la sobresalta. “En la narrativa moderna la muchedumbre interesa respecto al efecto que causa en el transeúnte solitario” (Zubiaurre, 2000:264), ese mismo tipo de transeúnte que encaja en la realidad urbana de la novela decimonónica. En el caso de Ana, esto, entre otros devenires, la empujará a alejarse, a encontrar la paz en la naturaleza, tanto como la perseguirá la propia Mariona. “La ciudad es un ser que respira y se mueve, sus habitantes forman parte de él” (Zubiaurre, 2000:260). Un ser que influye favorable o negativamente en las vidas, dependiendo de cada personaje. Ciertamente, también hay que tener en cuenta que los espacios comunes no siempre responden del mismo modo, es decir, actúan en función del personaje y algunos de ellos quizás no disponen de ningún espacio. Ejemplo de ello son ambos donjuanes, tanto Mesía como Villar carecen de un espacio propio. Podemos encontrarlos en El Casino y en El Ateneo respectivamente, pero ninguno de esos espacios es exclusivo de ellos. Por tanto, estaríamos ante un empequeñecimiento de los seductores, los cuales han sido despojados de cualquier protagonismo real (Beser, 2006:21).

Ana peca primeramente por no encajar en su ciudad, por no ser comprendida, por no actuar como los demás, por no disfrutar con la hipocresía, la superficialidad o la maldad. Su segundo pecado es el adulterio, que a su vez no deja de ser una consecuencia del entramado que se gesta entre todos los habitantes de la ciudad por los motivos de su primer “pecado”. Mariona, en cambio, no siente la presión de los ojos

acechantes de Barcelona sobre ella, por lo menos no los ojos de un grupo de envidiosos ociosos. Los máximos cuchicheos se dan en los descansos entre acto y acto en El Liceo, momento de reunión, de verse y dejar ver, pero se olvidan presto a causa de la vida agitada de la capital catalana, donde la prensa descubre día a día un nuevo horror, como los asesinatos a manos de anarquistas. Por tanto, podríamos dictaminar que, si bien ambas ciudades son espejo y reflejo, caras de una misma moneda, en lo que a las vidas de las protagonistas se refiere (crecen, sienten y sufren lo mismo que ellas) la presión que Ana padece se aleja en gran medida de la que experimenta Mariona. Mientras que Vetusta mantiene, supuestamente, la férrea moralidad del “lejano siglo”, Barcelona se manifiesta pionera, capital de una revolución industrial. Y donde una ve un pecado mortal, la otra no vislumbra más que vestigios de una nueva modernidad. La ciudad se muestra como el encuentro y el camino que reflejó Bajtín en su estudio (1989:13) donde puso de manifiesto que los encuentros entre los personajes ocurren en este cronotopo, así como transcurre en él el devenir de la vida, la historia de la novela, la metaforización del tiempo. Los personajes deambulan por las calles con sus pensamientos, con sus fervientes deseos de encontrar o ser encontrados, luchando contra sus propios sentimientos, como le ocurre a Mariona: “Sus pasos le conducían al lugar donde presentía que lo iba a encontrar, el Ateneo” (Agustí, 2006:353). No obstante, a diferencia de lo que puede ocurrir en los restantes cronotopos que sugiere Bajtín, en el del encuentro y el camino no todos los hallazgos tienen que resultar trascendentales.

El teatro como espacio de intersección

En palabras del propio Mijail Bajtín (1989:14), el salón-recibidor cumple con la tarea de desenvolver las tramas y los acontecimientos cruciales de la historia. Se trata, precisamente, de ese lugar de intersección donde nada ocurre de forma fortuita, ni los encuentros verdaderos, ni los profundos desencuentros. Su labor en la trama va más allá de lo perceptible, pues es generador de nudos argumentales que pueden iniciarse de forma sutil mediante diálogos o miradas e incluso, a su vez, el mismo espacio puede experimentar el desenlace de estos. El salón-recibidor puede manifestarse en múltiples espacios dentro de una misma novela, pero en el presente trabajo nos vamos a limitar a

explorar concretamente uno de ellos, sumamente importante y común en ambas obras, el teatro.

Es teatro es el perfecto barómetro en lo que a vida social, política y económica se refiere, pues nos presenta en su espacio “la nueva jerarquía social burguesa: el dinero” amén de revelarnos elementos claves de la historia como son “los secretos de estado y los secretos de alcoba” (Bajtín, 1989:14). El reflejo de la época se concreta y se muestra justo allí, en ese salón-recibidor. No existen dudas respecto al referente que tomó Clarín y posteriormente Agustí para recrear las escenas de sus propios teatros. La inspiración proviene de la obra de Flaubert, *Madame Bovary* (1856), concretamente en aquel culminante capítulo en donde acuden a disfrutar de la ópera de *Lucia di Lammermoor*. Emma no tan solo se reencuentra con Leon, sino que además se identifica con lo que ocurre en el escenario. Por un momento Emma se ve en Lucía, vestida de novia, y se lamenta de la mala fortuna de su matrimonio, mientras fantasea en cuán distinta podría haber sido su vida si el azar lo hubiese permitido. Tales exaltaciones, las cuales mantienen a Bovary en vilo, terminan en casi un vahído. Como veremos más adelante, tanto en la obra de Clarín como en la de Agustí, se cumplen los patrones que dictamina la escena de Flaubert.

Como apunta Zubiaurre (2000:16), Frank (1945) relató la importancia de la descomposición en tres planos espaciales y simultáneos que se pueden dar en cualquier teatro de acceso libre, suficiente para crear el esqueleto estructural de una novela. El ejemplo que toma el autor es el de *Madame Bovary* en la feria campestre de Yonville: por un lado, el espectáculo de agitación y bullicio de las clases populares; por otro, el estrado con las autoridades competentes del lugar; y por último la ventana desde la que Emma y Rodolfo contemplan con ironía el espectáculo general. En *La Regenta*, el teatro de Vetusta, o mejor dicho, el Coliseo de la plaza del pan, se nos muestra como “un antiguo corral de comedias que amenazaba ruina”; “Era un axioma Vetustense que al teatro había que ir abrigado (...) no llevaban al Coliseo de la plaza del pan más que gris y negro y matices infinitos del castaño”. (Clarín, 2006:539). Fuera como fuere, que el teatro no estuviese en su mejor esplendor no quiere decir que no se respetasen, como en la obra de Flaubert, el distanciamiento entre clases sociales, entre “[l]as personas

decentes de palcos principales y plateas, que no iban al teatro a ver la función sino a mirarse y despellejarse de lejos" (como veremos más adelante en El Liceo esto resulta mucho menos evidente, aunque no se pueda negar que se trata de un espacio para ver y dejar verse); "Los pollos elegantes tampoco frecuentan la sala, o patio, como se llama todavía. Se reparten por palcos y plateas (...)" (Clarín, 2006:540). Mesía, durante el primer acto, tan solo se limita a mirar discretamente a la Regenta, para terminar acercándose cuatro actos después, con objetivo de mantener una conversación que Ana quiso cambiar antes de que se iniciara. "Ana, al darle la mano, tuvo miedo de que él se atreviera a apretarla un poco, pero no hubo tal" (Clarín, 2006:555) pues ella la habría retirado asustada, como la hace cuando se despiden. "Ana, que se dejaba devorar por los ojos grises del seductor" (Clarín, 2006:556), se permite así ser poseída como conquista material, pues en Vetusta lo único que no está mal visto es dejarse mirar (Álvarez Hernández, 2001:03). "En Vetusta no hay mirada limpia, solo pervertida, malintencionada y corrupta", por ello Ana casi siempre huye de la mirada del seductor, pues la mirada es el espacio "para presentar el conflicto en un tiempo parado" de seducción (Karanovic, 2015:290). El observar en la distancia, en la novela realista, resulta trascendental, es "la mirada semántica" que necesita arraigarse en el personaje (Bobes, 1984:197). Durante el capítulo XVI de *La Regenta*, Ana, en "la noche de aquel día de Todos los Santos, recibió como agradable incienso el tributo espontáneo de admiración" (Clarín, 2006:543) mientras se dejaba ver en el palco de los Vegallana. La Regenta había dudado en sí acudir por temor a lo que pudiese ocurrir con Mesía, mas una cosa tenía segura: no volvería a su casa con menos honor del que tenía ahora. Y no, su honor no se vería perjudicado, pero sí quedaría en entredicho el poder del Magistral sobre la muchacha.

Anita experimentará en sus carnes el sentimiento de presagio. Será mientras contempla el Don Juan de Zorrilla: "Ana se comparaba con la hija del comendador; el caserón de los Ozores era su convento, su marido la regla estrecha de hastío y frialdad en que ya había profesado ocho años hacía... y don Juan... ¡don Juan aquel Mesía que también se filtraba por las paredes, aparecía por milagro y llenaba el aire con su presencia!" (Clarín, 2006:555). Pero Ana cae en el error de creerse más fuerte que doña Inés, de no tener la torpeza de sucumbir al pecado de la carne, de la carne que le pertenece a su

esposo. Sin embargo, cuando Ana ve “el pistoletazo con que don Juan saldaba sus cuentas con el comendador le hizo temblar, fue un presentimiento terrible. Ana vio de repente, como a la luz de un relámpago, a don Víctor vestido de terciopelo negro, con jubón y ferreruelo, bañado en sangre, boca arriba, y a don Álvaro, con una pistola en la mano, enfrente el cadáver” (Clarín, 2006:559). Y eso mismo ocurrirá, no solamente Ana caerá en brazos del donjuán de Vetusta, sino que morirá su marido en el duelo de honor. Ana deberá cargar por siempre con el peso de la conciencia, de la culpa, del martirio de las miradas, del juzgar de unas almas más negras que la suya, y también culpables, al fin y al cabo. No obstante, la Regenta parece ser la única que presta atención a lo que sucede (en parte porque el clásico de Zorilla se descubre por vez primera ante sus ojos), Mesía se muestra más preocupado por intentar adivinar si la emoción en el rostro de la muchacha es debido a la presencia de él o del misticismo que doña Inés emana y contagia. El donjuán se ve obligado a dejar pasar esta ocasión de acercamiento entre ambos, pues teme parecer insensible y frívolo, pero, en un momento dado, está tan convencido que busca desesperadamente el pie de Ana. La Regenta se retirará finalmente, no sin cierto espanto, antes de ver el desenlace fatal de la obra de Zorrilla.

En *Mariona Rebull* podemos apreciar nuevamente la influencia de Flaubert y ahora también de Clarín en su capítulo X. Esta vez tenemos como marco el impresionante y lujoso Liceo, donde una fugaz mirada sobre el escenario general de los palcos nos es suficiente para comprender quién es quién y qué posición ocupa en la sociedad:

“Lo mejor era, sin duda el anfiteatro, en el que ellos tenían su palco. La platea era también sugestiva (...) dirigió su vista al segundo piso; los palcos del segundo son más recoletos, de gente más recatada, menos afanosa de lucir. El tercer piso es el de los solteros, el de las aventuras (...) fijóse ahora en el cuarto piso, y, finalmente en el último, repletos de fanáticos de Wagner” (Agustí, 2006:359-360).

Respecto a Wagner, admirado por las clases populares, cabe destacar que era sumamente del agrado de la nueva burguesía industrial de carácter serio, que, lógicamente, es representada por Rius (Moya, 2006:326).

Los atuendos que se dejan ver por El Liceo difieren, en gran manera, con los de Vetusta. Para acudir al teatro barcelonés, las señoritas encargaban nuevo vestido cada vez que se estrenaba temporada y dejaban lucir sus blancos cuellos y escotes: “Vista así, en lo

hondo del polvillo de la claridad granate, la mancha, blanca y prodigiosamente viva, de su carne en los hombros, en el pecho, adquiría una fosforescencia mágica” (Agustí, 2006:174): “¡Con qué nueva ilusión, con qué indecisiones de última hora encargó el nuevo vestido de larga cola, de discreto polisón!” (Agustí, 2006:263).

Así como en *Vetusta* nadie ve, ni entiende, ni escucha lo que sucede en el escenario porque están más ocupados en examinar y enjuiciar, en el opulento *Liceo* esto no ocurre. Agustí nos ha querido reflejar una sociedad abierta de mente, ocupada en sus propios problemas y en disfrutar del arte en paz y armonía en donde, mediante los espacios sociales y los personajes, se aprecian las distintas diferencias sociales y a partir de estos se hace una valoración negativa de *Vetusta* y una mucho más positiva de *Barcelona* (Beser, 2006:22). Así como no podríamos pasar por inadvertido que Ana padece cierta falta de identificación con ese mundo que convive con ella (entre la especulación y la crítica) tampoco podemos ignorar que Joaquín lucha con un conflicto consigo mismo, pues se siente forastero (y lo continuará sintiendo a lo largo de toda la obra) entre toda esa gente de opulencia heredada. De hecho, cuando la familia Rius adquiere un palco central (mucho antes del enlace con Mariona), Joaquín prefiere entrar y salir cuando la función ya ha empezado o todavía no ha terminado, pues “[e]n las primeras funciones, Joaquín sentía cierta intranquilidad de que su padre y su madre, con aspectos que, pese a los atuendos denunciaban el origen de ambos, se mostraran ostensiblemente a los ojos voraces de la muchedumbre encopetada” (Agustí, 2006:173). Ahí radica la importancia de la percepción que cada personaje tiene del espacio que lo acoge y de los seres que lo conforman (Álvarez Méndez, 2010:359).

En el capítulo X, Mariona regresa al teatro después de mucho tiempo, no lo había vuelto a hacer desde antes de su enlace con Joaquín Rius y ahora, siendo ya madre, sentía el palpitar de emoción en su corazón mientras subía las escalinatas del teatro, recordando los mejores años de su vida. Una vez sentada en el palco de los Rius “[e]l cambio de situación, de punto de visibilidad, dábale la completa noción de estar casada, mucho más que cualquiera otra de las circunstancias de su vida” (Agustí, 2006:264). Con esta reflexión de la esposa de Joaquín, podemos comprender hasta qué punto se cumple el poder del teatro, en la vida de nuestra protagonista. Algo tan simple como la ubicación

en El Liceo, es capaz de hacerle comprender más rápido que una boda, o que una maternidad, que su situación social ha cambiado. Porque todo ocurre allí, en ese marco, donde la psicología del personaje cambia, evoluciona, donde se mide y es medido. Mariona, esa noche de estreno, está bellísima, todo el mundo es capaz de verlo y la viuda Torra se lo confirma. Mariona vislumbra a Villar a lo lejos, después del primer acto, cuando se dispone a acudir al palco de su padre, Desiderio Rebull. Una mirada, proveniente del palco de solteros, la paraliza: “la figura de un hombre, inmóvil, directa; figura que sostenía con la mano izquierda, con ahínco a la vez displicente y seguro, los binóculos; el círculo de visualidad de los cuales se proyectaba como una flecha sobre el rostro de Mariona, sobre su busto; ella los sentía así, esos ojos, en efecto. La habían inmovilizado” (Agustí, 2006:268). El desasosiego que siente Mariona a partir de aquel momento es irracional (pues ella misma se repite que tiene un hijo, que tiene un hijo esperándole en casa, que ya es madre y no aquella chiquilla enamorada de su amigo) y sus pensamientos no difieren de los que tiene Ana justo antes de salir de casa. El encuentro se produce, como en el caso de Ozores, en el descanso entre acto y acto. Villar, como Mesía, acude al palco de la muchacha (y de Joaquín) para mantener con esta una escueta y tensa conversación que debilita, definitivamente, el ánimo de la chica. Mariona, al borde del llanto tras el encuentro, espera recibir la mano de apoyo de su marido (una mano en la que tampoco confía, pero que la ayuda a sentir su nuevo hogar), sin embargo esta no llega. Y esa “mirada, capaz de dejar en suspenso, cinco minutos seguidos, al alma de una mujer, estaba atenazándola con los ojos, acariciándola con los ojos, seduciéndola” (Agustí, 2006:272) desde el palco de solteros, donde se dedican a arrebatar la felicidad de las mujeres casadas, si es que aquello podía llamarse felicidad. Mariona, pese a que no lo admite, tiene claro que Villar jamás se habría acercado de ese modo a ella si no fuese porque ahora era algo prohibido. Aquello lo incitaba a él, tanto como incitaba a Mesía. Cuando Joaquín, al fin, tomó la mano de su esposa, esta la retiró herida, mientras Villar no perdía detalle. Aquella fue la confirmación, la representación de la fisura que se confirmó ante los ojos de Ernesto Villar. Rebull se arrepintió en lo más profundo de su ser. Los gestos, los roces, son relevantes simbólicamente hablando, pues constituyen una proyección anímica de los personajes, de los paisajes de su alma. Tanto Mesía como Villar actúan como ese

personaje extranjero, o personaje ventana, del que nos habla Zubiaurre, recordando a Bourneuf (2000:13-17). Un personaje “extranjero” envuelto en aroma de novedad, de aventura, de fantasía, en contraposición con ellas mismas: aburridas, tediosas de la vida de perfecta casada en la que se ven sumidas. El personaje ventana siempre cuenta con la característica de ser un varón que está dispuesto a abrir puertas donde había paredes, prometiendo así al lector y al personaje femenino, acción en la trama. Atrás queda la monotonía en la vida de ellas, hastiadas de cumplir el papel del ángel del hogar que ni las realiza ni las premia.

No obstante, lo más revelador de ambos capítulos es el contenido de las obras que se representan, donde es inevitable la identificación entre escena y espectador, como habíamos visto anteriormente. En la obra de Agustí, la pieza escogida es *La muerte del cisne* (de *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns), donde, como el nombre indica, se muestra de forma deliciosa la agonizante perdida de la vida de un bello cisne. Tan bello como lo es Mariona, de tez blanca y esbelto y elegante cuello. En aquel momento Rebull no es capaz de identificarse más que por la bailarina, la cual, del mismo modo que ocurre con ella, es centro de todas las miradas, es deseada (Moya, 2006:265). Pero la identificación va mucho más allá, y Mariona es capaz de comprenderlo por unos instantes: “No sabía qué música era aquella, que la sumergía violentamente en un oleaje de presagios, de temores” (Agustí, 2006:272). Y es que ella misma es ese bello cisne que se debate entre la vida y la muerte. Ella es el cisne blanco que finalmente cede su inhiesto cuello, dejándolo reposar. Ese cuello esbelto que lucirá el collar de perlas blancas que Joaquín le regaló por el nacimiento del niño, las perlas que dan mala suerte, las que Mariona sentirá sobre su carne como un frío mortal. Morirá con ellas puestas, mientras escucha por última vez *Guillermo Tell* de Rossini, otro presagio del “dúo fatal” que cerrará el segundo acto durante el cual estallará la bomba (Moya, 2006:362). Resulta evidente que “no hay inocencia narrativa en que las perlas se desgranan y restallen en las escaleras del Liceo. Es el signo, sin duda, de un matrimonio roto, pero así mismo, la expresión del valor efímero del lujo, de la belleza y del placer, particularmente encarnados en el cuerpo femenino” (Moya, 2006:51).

Finalmente, debemos comprender el teatro como el camino que enlaza ciudad y casa (cronotopo que veremos a continuación) donde tienen lugar los encuentros más importantes y en donde los personajes evolucionan psicológicamente hasta el punto de determinarlos en un futuro, pues su espacio de conciencia se va transformando (Álvarez Méndez, 2010:355-357) y “[a]través del viaje realizado en el camino se cruzan otros límites” (Álvarez Méndez, 2010:357), los de la conciencia, las normales sociales y la moralidad individual.

El espacio de la casa o el umbral

El umbral se identifica con ese “cronotopo de intensidad emotivo-valorativa”, asociado a “la crisis, la ruptura vital”, un instante decisivo que lo cambia todo (Bajtín, 1989:14). Sí, hablamos de ese preciso instante en el que las voluntades de Ana y Mariona se verán quebradas ya por siempre, descendiendo hacia los infiernos de sus propias almas, al castigo que el autor les impondrá, por haber colgado sus alas de ángel, por haber querido recorrer la senda del hombre. Ese umbral, en ambos casos, se sitúa en medio de la naturaleza, alejadas del mundanal ruido, en casas campestres retiradas de la ciudad. El mismo lugar en el que previamente creían haber encontrado paz y sosiego, guarida para esconderse de sus debilidades, terminará siendo cronotopo de la caída (si se me permite la expresión). Y es que la casa, en términos generales, ampara al que alberga, protege los sueños y los pensamientos, y guarda el privilegio de sus valores (Bachelard, 1957:27-30). El hogar no se puede analizar de un modo racional pues alberga el alma del que vive. Si la casa es tomada como espacio de nido, de abrigo, de consuelo, de paz e intimidad, entonces ya no es más una construcción arquitectónica donde habitar, es algo casi humano, un remanso de paz al que acudir cuando no se haya centro de reposo (Bachelard, 1957:54). Ocurre, sin embargo, que tanto Ozores como Rebull no son capaces de encontrar esa paz en su habitáculo principal, en la casa de la ciudad, pues ciertamente existe una “falta de cosmicidad en las casas de las grandes urbes” (Bachelard, 1957:45) que, como contagiadas por el frenesí y la frivolidad de la vida diaria, no son capaces de brindar la sensación de bienestar emocional que tanto buscan nuestras protagonistas. Por este motivo, la Regenta y la señora de Rius, huirán de la

ciudad, buscando un “retramiento tanto físico como espiritual”, escapando de la ciudad hacia el interior “confortable y clausurado”; no dudando, ni por un segundo, en salvaguardar sus identidades, que han sido puestas en peligro a causa de la tentación y la podredumbre de la muchedumbre (Zubiaurre, 2000:266-272). Y aunque el campo sea la proyección del útero materno, lo cual les permite reencontrarse de nuevo consigo mismas, también saben que siempre podrán regresar cuando la agonía haya cesado y la monotonía de la naturaleza les haga extrañar la frenética vitalidad de la ciudad (Zubiaurre, 2000:273). Anita se siente prisionera en su caserón, el que le recuerda a una cárcel, un mar de hielo, una jaula de cristal desde la cual todo el mundo la contempla, la juzga, pero de la que no puede salir y extender sus mermadas alas. Por ello, en sus huidas al campo, le parece revivir al entrar en contacto con la naturaleza, donde se aleja del lujo simplón y se acerca a escuchar su alma. El Vivero será el cronotopo por excelencia en lo que a umbral se refiere. Allí Ana tiene la sensación de flotar, de parecer todavía más mística: “Más de una vez, en medio del bosque del Vivero, a solas con Ana, don Álvaro se había sentido ridículo; se le había figurado que aquella señora, a quien estaba seguro de gustar en el salón del marqués, allí le despreciaba”, “Esta mujer me está midiendo; me está comparando con los árboles y me encuentra pequeño; ¡ya lo creo!” (Clarín, 2006:528) y es lógico que así se sienta. Bobes Naves sugiere que el amor de Mesía no es natural, es un amor de salón, y, por tanto, fuera de este, no tiene razón de ser (1984: en línea). Don Álvaro hostiga a Ana por una cuestión de egolatría, pues jamás ninguna mujer se ha resistido a sus encantos, pero el amor no es real, no existe. Ozores, por su parte, identifica en Mesía el personaje ventana que la hace despertar, salir de su monotonía, ilusionarse de nuevo por las pequeñas cosas de la vida. ¿Pero es amor? Fuera como fuere, la frágil estabilidad emocional de Ana, la termina empujando al Vivero por recomendaciones médicas. Allí, en plena naturaleza, será capaz de deshacerse de esos pensamientos que tanto la sobresaltan, a causa de Álvaro y de Fermín, sensación de la que no consigue deshacerse en la ciudad, donde constantemente se siente observada y en riesgo de toparse con uno y otro. Mientras la materia dura (toda la que se encuentra en la ciudad) solo trae desesperación y muerte, la materia blanda (la que se halla en el campo) otorga felicidad, y tranquilidad (Bachelard, 1957:130), por ello, cuando Ana es enviada al Vivero (ídílico remanso de paz comparado con la

ciudad) a reposar durante un tiempo, la Regenta cree recuperar la ilusión por la vida y dejar atrás miedos, fantasmas y tribulaciones). El donjuán, convencido desde el principio de la obra de que aquel era el lugar idóneo para llevar a cabo su entramado plan, se le declarará más adelante en ese mismo marco: “(...) oía por la primera vez de su vida una declaración de amor apasionada pero respetuosa” (Clarín, 2006:893). “Estaba llorando aquel hombre... el hombre más hermoso que ella había visto, el compañero de sus sueños, el que debió haber sido de su vida” (Clarín, 2006:894). Pero la hazaña no quedará ahí, sino que, además, será en el escenario de la inmensidad del bosque, donde ambas heroínas románticas experimentarán la sensación de que se hunden en un mundo sin límite (Bachelard, 1957:164). Ana caerá, del mismo modo que lo hará Mariona. Resulta irónico, al fin y al cabo, pensar que el refugio termina convirtiéndose en el umbral, en el instante decisivo, en el principio del fin para ambas historias. En el caso de la obra de Agustí, como señala Moya (2006:47) “es significativo que el adulterio se produzca en Santa María del Vallés, adonde había huido Mariona para evitarlo”. Mariona, tras el nacimiento de su bebé en la casa de veraneo de Santa María del Vallés, teme regresar a Barcelona y comprender que no es feliz, que no tiene la vida que quiere, ni a quien desea. Le da pavor descubrir que se precipitó, que se equivocó, que se lanzó a los brazos de Joaquín por despecho, para poder olvidar a Ernesto, y que esa acción egoísta los condenará a ambos a vivir en un matrimonio insatisfecho: “Es por lo que me gusta, porque es aburrido. Me da miedo Barcelona”, “[c]reo que aquí sería capaz de querer a Joaquín mejor, de la manera que él se merece y que yo debo”, “[m]e figuro que aquí estaría segura de que Joaquín es el único, el mejor hombre de la tierra” (Agustí, 2006:243). El miedo a encontrarse de nuevo con su amor pasado, su amor frustrado de juventud, arrepentirse, y cometer cualquier locura, ya le acecha mucho antes de caer en la tentación de ser adultera: miedo que se manifestará con vehemencia el día en que se encuentre nuevamente con Villar y le suplique a Joaquín regresar a Santa María del Vallés, recibiendo una rotunda negación por respuesta. La casa de veraneo de los Rebull fue siempre la mejor aliada para Rius, pues fue allí cuando Mariona comenzó a responder las cartas de Joaquín (tras aquel tiempo sin hablarse); allí fue donde él la pidió en matrimonio y ella aceptó. Ese hogar, alejado de la tentadora ciudad, es la única esperanza que mantiene Mariona para continuar

siendo fiel en cuerpo y alma a su esposo. Cuando, tras descubrir que su enlace había sido una estafa por ambas partes, decide marcharse con su hijo a Santa María del Vallés, lo hace pensando en poner tierra de por medio con el mal que la acecha. No por Joaquín, sino por el hijo en común y por su padre, por evitar la deshonra del apellido Rebull. Durante la Fiesta Mayor, se reúne toda la familia de ella, junto con algunos invitados, entre ellos Ernesto Villar, en la casa de Santa María del Vallés (para disgusto de Joaquín que tiene que ver y soportar cómo su mujer se prodiga con su amigo de infancia). El acercamiento entre la hija del joyero y el donjuán de Barcelona, cada vez resulta más evidente: sus miradas cómplices, sus conversaciones alejadas de oídos indiscretos o sus cuchicheos en el teatro de la zona, terminan por colmar la paciencia de Rius, quien finalmente decide pedirle a Villar que abandone la casa. Sin saberlo, Joaquín desató la excusa perfecta para que Mariona corriese tras Villar y sucumbiera a la pasión. Las palabras de Ernesto (“*Y crees que no valía la pena mi felicidad de tres meses, de un año? ¿Que no valía más que los dos años de felicidad triste que te ha dado él? ¿Es que os habéis entendido?* Agustí, 2006:335) actúan sobre Rebull como un despertar ansioso y melancólico, mientras lentamente el rostro de Joaquín se va desdibujando de su mente. “Arriba estaba su hijo y ella amaba a otro. No había dejado de amarlo jamás” (Agustí, 2006:335), pero debía salvar a Ernesto, ir hasta la mina donde él la esperaba, verle de lejos, decirle que debía marchar. Recorrió el camino, convencida de que aquello no le haría perder la honra: “la fronda se removía sobre su cabeza, ya completamente emancipada de la luz del sol; el camino se tornaba como más estrecho y umbroso” y aquel camino era el único que no tenía nombre “*¿por qué? Bah... ya pasarán cosas.* El corazón no podía más. *No tiene nombre...* Se echó a correr, abrió la portezuela y salió al campo” (Agustí, 2006:336-337). Y es que no siempre el espacio de la naturaleza es dulce y complaciente, en ocasiones también es enemigo y nos confunde (Bachelard, 1957:88). La confusión de lo que ellas desean en sus vidas las enreda hasta el punto de no saber en dónde se hallan. Sus peores pesadillas, aquellas contra las que tanto han luchado, son simples pero letales, porque están hechas de “una duda súbita sobre la certidumbre de lo de dentro y una rotundidad de lo de fuera” (Bachelard, 1957:190). Además, no deberíamos olvidar la circunstancia de que ambas protagonistas son huérfanas de madre (suele ser un rasgo común en la gran inmensa

mayoría de ellas), como si la falta de ese amor materno las empujara a errar en la elección de sus matrimonios y tuvieran la necesidad absoluta de hallar esa estima idealizada, que siempre les fue negada, fuera de este. Ellos, Mesía y Villar, como buenos donjuanes (pese a que degradados) no renuncian a “una presa que no le obliga al matrimonio” (Moya, 2006:47). Con la infidelidad de ellas se rompe, así, la estructura del orden familiar clásico, donde eran ellos los que tenían libertad de encontrar el amor fuera de sus hogares pero no ellas que eran símbolo y figura de institución familiar. Con la muerte de nuestras heroínas burguesas se anula cualquier posibilidad “de igualación femenina al hombre” (Moya, 2006:44).

Conclusiones

Durante el presente trabajo, hemos tenido ocasión de valorar la obra de Clarín y la de Agustí con sus semejanzas y sus diferencias, siempre dentro del marco, del recorrido, trazado por Bajtín (1989): encuentro y camino; salón-recibidor y umbral. Vetusta y Barcelona se han dibujado a nuestros ojos contrapuestas por sus historias, sus actividades y sus conductas pero, a pesar de todo y salvando las diferencias, han sabido confluir respectivamente con sus personajes protagonistas. La ciudad de provincias de Clarín, en donde nunca ocurre nada pero siempre se sabe todo, es el perfecto espejo de Ana, destinada a ser observada y juzgada pero sin capacidad para evolucionar; un personaje circular para una ciudad abocada, sin remedio, a repetir su historia con aciertos y con errores. Barcelona, metrópolis de continuo crecimiento, orgullo perenne de Agustí, engullirá a sus personajes, confundiéndolos en una espiral de opulencia falsa, de belleza fugaz, de inestabilidad y de frivolidad. Así como el final de Ana, quien no logró convertirse en una más (una de tantas) se cobra la vida de otra de las grandes víctimas de la trama (Quintanar), la muerte de la bella Rebull impone cierta justicia poética en la novela. Mariona, que trae consigo una evidente evolución, aunque catastrófica y fatal, decide regresar a Barcelona cuando finalmente ya es una mujer adúltera, porque ya no hay miedo, porque Barcelona la sabrá comprender. Su ciudad también se desdobra muchas veces, se divide entre la nobleza y la pobreza, entre la burguesía y el anarquismo, para más tarde fingir ser una sola. El teatro nos hablará a

nosotros, impacientes y curiosos lectores, narrando elegante y sutilmente la situación social y jerárquica de la época, el poder de las miradas, de los gestos, de lo que se dice cuando no se habla, de lo que callan las bocas cuando hablan las almas. Tan solo dentro del marco de esas representaciones teatrales, a las que acudirán nuestras protagonistas, tendremos ocasión de vivir junto a ellas la angustia del presagio, el escarnio de las supuestas “perfectas casadas”. La bomba, que explotará en El Liceo de la obra de Agustí, es el pistoletazo de salida a una nueva era para la ciudad, pero también para la vida de Rius, a quien el conflicto del adulterio le queda resuelto en el mismo instante que es descubierto. Joaquín no tendrá la necesidad de enfrentarse a Villar como sí lo hace Quintanar con Mesía, pues la deshonra de su matrimonio queda tapada y escondida por siempre, y la venganza consumada en el mismo lugar donde comenzó a gestarse. El presagio de la muerte del cisne queda completado, del mismo modo que ocurre con la obra de Zorrilla, donde doña Inés perece y Ana lo hace también, de forma simbólica. Se trata de una muerte social, peor, sin duda, que la real. Por siempre la Regenta estará expuesta a la mirada lastimosa, la censura y el comadreo, pero muy seguramente, nunca más a la envidia. La voraz naturaleza, útero del ser humano, vende a sus féminas al mejor postor, el donjuán que las acecha, empujándolas así hacia el instinto del que vinieron huyendo. El umbral es el principio del fin, Ana y Mariona ya no disponen de armas suficientes para resistir, se encuentran en un estado vulnerable, pues sus fuerzas han sido mermadas y sus voluntades vencidas. De pronto, ante los ojos de las *donnas angelicatas*, la tentación se disfraza de oportunidad, de felicidad. Una felicidad engañosa, una manzana envenenada, un arma de doble filo que les hace creer en un mundo distinto, en un mundo de igualdad, donde hombre y mujer puedan gozar del mismo privilegio a equivocarse, un mundo que todavía tardará muchos años en llegar. Un lugar donde la mujer se pueda hacer espacio, y no tan solo como representación de cronotopos, sino uno real, en una sociedad que no la censure con hipocresía, con falsa moralidad. Un universo que les haga espacio en la literatura, más allá del ángel del hogar, de ese ángel que las condena pero que también les puede prestar sus alas, alas muy largas, suficientemente largas como para poder volar.

Bibliografía

- Agustí, Ignacio. (2006). Edición, introducción y notas de Pablo César Moya. En *Mariona Rebull* (07-54). Madrid: Clásicos Castalia.
- Álvarez Hernández, Milagrosa. (2001). *La sociedad. Psicología y mecanismos de evasión de Ana Ozores*. 05/05/2020, de Cervantes Virtual Sitio web: https://cvc.cervantes.es/literatura/clarin_espejo/alvarez.htm.
- Álvarez Méndez, Natalia. (2010). *Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea*. 15/05/202, de Cervantes Virtual Sitio web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-teoria-del-signo-espacial-en-la-ficcion-narrativa-contemporanea/>.
- Bachelard, Gaston. (1957). *La poética del espacio*. París: Presses Universitaires de France.
- Bajtin, Mijail M. (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de la poética histórica*. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, María del Carmen. (1984): *El espacio literario en La Regenta*, Universidad de Oviedo. 10/03/2020, de Cervantes Virtual Sitio web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espacio-literario-en-la-regenta/html/966bd558-b13e-4b98-a3de-bdff0a50e0ca_2.html.
- Clarín, Leopoldo Alas. (2006). Estudio de Sergio Beser. En *La Regenta* (08-30). Barcelona: Crítica.
- De Nora, Eugenio G. (1973). *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Editorial Gredos.
- Ezama Gil, Ángeles. (2002). *Ana Ozores y el modelo teresiano: ejemplaridad y escritura literaria*. 01/05/2020, de Cervantes Virtual Sitio web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ana-ozores-y-el-modelo-teresiano---ejemplaridad-y-escritura-literaria-0/html/ffe8ee72-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html.

- Fromm, Erich. (1975). *La naturaleza de los sueños*. En Psicología contemporánea (320-321). Madrid: Blume.
- Karanovic, Vladimir. (2012). *Tiempo y narración en "La Regenta" de Clarín*. Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, 20, 151-164.
- Karanović, Vladimir. (2015). *El crimen y el castigo: Ana Ozores y Berta de Rondaliego como paradigmas del imaginario femenino de Leopoldo Alas Clarín*. 10/05/2020, de Universidad de Belgrado Sitio web: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ElCrimenYElCastigo-5360218%20(1).pdf.
- Martínez Cachero, José María. (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- Naupert, Cristina. (2001). *La tematología comparativista entre teoría y práctica: La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Arco Libros.
- Richmond, Carolyn. «*Entorno al vacío: la mujer, idea hecha carne de ficción, en La Regenta de Clarín*», en AA. VV.,Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX[ed. de Yvan Lissorgues], Barcelona [Anthropos], 1988, págs. 341-367.
- Sánchez Díaz, Carlos. (2017). *Un hombre, una mujer, una ciudad*. 15/03/2020, de Dialnet Sitio web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1329294>.
- Soldevila Durante, Ignacio. (2001). *Historia de la novela española (1936-2000) Volumen I*. Madrid: Cátedra.
- Zubiaurre, María Teresa. (2000). *Hacia una metodología del espacio narrativo*. México: F.C.E.

CUANDO LA MUJER SE HIZO ESPACIO: *LA REGENTA Y MARIONA REBULL*

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres

Grau: Llengua i literatura espanyola

Curs acadèmic: 2020

L'estudiant Carolina Clara Garriga Sánchez amb NIF 49345352 W

Lliura el seu TFG: Cuando la mujer se hizo espacio: *La Regenta y Mariona Rebull*.

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Carolina Clara

Bellaterra, 17 de juny de 2020