

DE LA CARNE A LA ESTATUA: FETICHISMO Y REPRESENTACIÓN EN *LA REGENTA*

Al tiempo que el siglo XIX se aproxima a su fin, el ambiente de desmesurado optimismo que las teorías positivistas habían destilado comienza a desvanecerse gradualmente¹. En su lugar se apodera del espíritu europeo una tendencia a la regresión a las partes más oscuras de la percepción del hecho artístico. Y ello a expensas de la renuncia a un sistema de producción capitalista y, consecuentemente, de unas producciones destinadas a preservar las estructuras burguesas².

En la literatura europea esta reacción se manifiesta en un rechazo de las teorías naturalistas que comienza a hacerse efectivo en las décadas de los años setenta y ochenta. La representación literaria orienta sus miras hacia un modo de novelar de raíz psicologista. *Le roman russe* de E. M. de Vogüe, seguido en España por el texto *La revolución y la novela en Rusia* de Emilia Pardo Bazán, confirman esta tendencia centripeta de los enunciados literarios de las décadas finales del siglo XIX³. Leopoldo Alas consciente del nuevo cambio que las formas narrativas estaban experimentando incluye en *La Regenta* un amplio catálogo de manifestaciones finiseculares⁴ siendo la más destacada de ellas la forja de una axiología en el modo de la representación femenina.

En 1927 apareció en la Internationale *Zeitschrift für Psychoanalyse* un breve artículo que lleva el título de "Fetichismus". Se trata de uno de esos raros textos en los que Freud se plantea temáticamente el problema de aquellos individuos cuya elección objetual está dominada por el fetiche. El análisis de estos casos lleva a Freud a la conclusión de que nos hallamos ante un proceso en que mediante la ayuda de ciertos mecanismos psicológicos el sujeto desmiente la evidencia de la percepción objetual; abomina del reconocimiento de la realidad del objeto y sustituye ésta por una realidad pervertida. El fetiche, por tanto, ya se trate de una parte orgánica o de una representación artística, es, consiguientemente, al mismo tiempo presencia del objeto representado y el signo de su ausencia; símbolo de algo y a la vez su negación que puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial⁵, en la cual las dos relaciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del sujeto perceptor o Ichspaltung.

Prefiero dar todo esto por conocido, pues hoy se puede seguir puntualmente en Agamben⁶ o en Bataille⁷, el nacimiento de una nueva hermenéutica mediante la cual la modernidad, el análisis semiológico de imágenes, captura el secreto movimiento del objeto ausente, es decir, del fetiche. El carácter fetichista que adopta la representación artística en el *fin de siglo* europeo se hace evidente en aquella especie particular de procedimiento metonímico que, desde la época de Vasari y Condivi dio su primer reconocimiento crítico en las esculturas incompletas de Miguel Ángel⁸, y que se ha convertido en uno de los instrumentos estilísticos esenciales del arte moderno. De este modo plástico, se consume un espacio de representación en *La Regenta* sobre el que actúa esa escisión moderna entre representación artística y percepción. Digamos al respecto que Ana Ozores constituye la representación categorial por excelencia dentro del discurso clariniano. Sabemos que el cuerpo de la mujer⁹, ya que al final hemos venido a dar en él, se presta sobremanera a este agenciamiento fetichista o implicación que lo revela como cuerpo plenamente escultórico¹⁰, pasivo,

atrapado en una relación fetichista con el observador ya sea éste el lector o el resto de personajes que la categorizan como representación artística, como cuerpo pulsional encerrado en una forma escenográfica. En la procesión de Semana Santa en la que Ana da su cuerpo en espectáculo para el deleite libidinal de los ojos del resto de los vetustenses encontramos el contexto idóneo de la materialización del planteamiento fetichista finisecular del arte:

Como una ola de admiración precedía al fúnebre cortejo; antes de llegar la procesión a una calle, ya se sabía en ella, por las apretadas filas de las aceras, por la muchedumbre asomada a ventanas y balcones que “la Regenta venía guapísima, pálida como la Virgen¹¹ a cuyos pies caminaba”. No se hablaba de otra cosa. Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venían detrás no merecían la atención del pueblo devoto; se esperaba a la Regenta, se la devoraba con los ojos...“¡El pueblo entero pendiente de los pasos, de los movimientos, del traje de Ana, de su color, de sus gestos...! ¡Y venía descalza! ¡Los pies blanquísimos, desnudos, admirados y compadecidos por multitud inmensa!”¹².

Este es el contexto en que la espectacularización corporal del fetiche, encarnado en los blanquísimos pies de Ana, cobra el máximo efecto: el cuerpo aparece convocado explícitamente en esta escena, y en el lugar mismo donde nacía en los últimos momentos del siglo XIX la fuente de la representación fetichista de la escultura, es decir, en esa carnalidad presente y ausente al mismo tiempo que hemos visto expresada como sostén de toda promesa de percepción plástica. Esta ambigüedad esencial del estatuto del fetiche explica perfectamente un hecho que la observación había revelado ya desde hacía tiempo, o sea que el ámbito del fetiche reside con una fuerza particular en la representación escultórica¹³. El imaginario referido al campo escultórico hace explícito, en este sentido, el carácter de negación y signo de una ausencia del fetiche que no es de hecho un acontecimiento único e irrepetible, sino que es, por el contrario, algo sustituible hasta el infinito, sin que ninguna de sus sucesivas encarnaciones pueda nunca agotar completamente la nada de la que es cifra. El cuerpo escultórico de Ana Ozores, la pieza escenográfica de la que es parte en la procesión babilónica multiplica las pruebas de su presencia y acumula un potencial de representación inherente a su propia condición de fetiche:

Allí iba la Regenta, a la derecha de Vinagre, un paso más adelante, a los pies de la Virgen enlutada, detrás de la urna de Jesús muerto. También Ana parecía de madera pintada; su palidez era como un barniz. Sus ojos no veían. A cada paso creía caer sin sentido... Aquellos pies desnudos eran para ella la desnudez de todo el cuerpo y de toda el alma. “¡Ella era una loca que había caído en una especie de prostitución singular!”¹⁴.

Los pies de la Regenta a modo de fetiche inconmensurable, repetible en la interioridad del cuerpo escultórico revela así una nueva e inquietante forma de ser de los objetos, del objeto artístico, de la representación escultórica, de los *facticia* fabricados por el hombre; considerado desde este punto de vista, el fetiche escultórico se enfrenta a la paradoja de un objeto inasible. La sensualidad emanada de los pies de Ana Ozores satisface una necesidad humana, la de observar lascivamente de los vetustenses, precisamente a través de su ser tal. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es, en efecto, algo concreto y tangible, pero en cuanto presencia de una ausencia, es al mismo tiempo inmaterial e intangible, porque remite continuamente más allá de sí mismo hacia un campo conceptual, el de las pulsiones eróticas soterradas¹⁵, que no puede ser poseído realmente. La Regenta, objeto escultórico, objeto progresivamente creado, en este caso por la imaginación de Víctor Quintanar, a la medida de los propios discursos fundamenta a través de su misma

descripción lo que es la representación de su espacio plástico, es decir, el de la heroína finisecular, el de la Diana erotizada¹⁶:

Quando salió a la claridad, con el cielo por techo, vio en lo alto de la escalinata de mármol, con una mano apoyada en el cancel dorado de la puerta de la casa, a su querida esposa que extendía el brazo derecho hacia la luna, con una flor entre los dedos.

-Eh, ¿qué tal, Quintanar? ¿Qué tal efecto de luna hago...?

-¡Magnífico! Magnífica estatua...original pensamiento...oye: "La Aurora suplica a Diana que apresure el curso de la noche..."¹⁷.

Llegados a este punto no nos queda otro remedio que resumir la argumentación que hemos venido desarrollando: en primer lugar, hemos de destacar el hecho de que Clarín al igual que el resto de escritores del último cuarto del siglo XIX abandonan los presupuestos cientifistas que habían regido el ámbito artístico hasta el momento, y se adhiere a una concepción psicologista del mismo, en boga gracias a las nuevas teorías acerca de los procesos inconscientes que, más adelante, teorizaría Freud en su categorización del fetiche; en segundo lugar, tenemos que destacar el hecho revelador de las nuevas tendencias artísticas que recluyen al arte en la esfera de lo público, de la espectacularización feroz¹⁸.

Las concepciones artísticas finiseculares parecen haberse construido como testigos de sí mismas, es decir los gestos se esculpen y la mirada pública se instala en ellos para decodificarlos, para encontrar las manifestaciones subterráneas de una percepción eminentemente fetichista. El espectador, el observador, los vetustenses¹⁹, simplemente se han internalizado en la composición escultórica. Los personajes, Ana Ozores en este caso, diluyen aquella separación clásica entre observador y sujeto observado, entre objeto y fetiche.

El artista, en este caso Clarín, ha creado una escena discursiva que asume un concepto visual de los enunciados; desvela una sexualidad nacida en la carne petrificada de Ana Ozores y la entrega a sofisticados mecanismos sublimadores que alientan el fin inhibido de toda mirada. Es así que a nadie le puede sorprender la existencia de una suerte de macroescultura del placer sexual manifiesta en el uso que del recién descubierto fetichismo le suministra el espacio visual. El erotismo turbador que emana de los pies inmaculadamente blancos de Ana Ozores, dados en espectáculo público, sometidos a la mirada escrutinadora del observador implacable es un signo inequívoco de la modernidad del discurso clariniano atento a las innovaciones artísticas que, por aquellas fechas, se estaban introduciendo en el campo del imaginario literario europeo.

La modernidad se abre con el descubrimiento sadiano de las relaciones profundas que unen la sexualidad y la representación artística de la misma. Un miedo espectral, casi sadiano en este sentido, se apodera de Ana Ozores en el momento de desfilarse ante los ojos de toda Vetusta como el objeto fetiche por excelencia, como la representación de una sexualidad lujuriosa reprimida y castigada en el seno de la sociedad isabelina:

El miedo a los ojos de Vetusta, a la malicia boquiabierta, la dominaba por completo; ya no creía ni dejaba de creer; no pensaba ni en Dios, ni en Cristo, ni en María, ni siquiera en la eficacia de su sacrificio para restaurar la fama del Magistral; no pensaba más que en el escándalo de aquella exhibición²⁰.

Estimulado por la explosión mediática²¹ del *fin de siglo*, un nuevo culto a las imágenes nacido bajo el amparo de una nueva forma de mirar particularmente moderna, engulle la representación artística de lo femenino que, como en *La Regenta*, se engarza en un proceso de revelación, de auto-

exploración fetichista en busca, en este caso, de una sexualidad enterrada en el discurso finisecular, engastada en la carne preñada de referencias significativas de Ana Ozores:

¡Toda aquella carne blanca, dura, urgente, significativa, principal, era menos razón de las circunstancias, que dos pies descalzos que apenas se podían entrever de vez en cuando debajo del terciopelo morado de la *nazarena!* ... “¿Cuándo llegará?” preguntaba la viuda, lamiéndose los labios, invadida de una envidia admiradora, y sintiendo extraños dejos de una especie de lujuria bestial, disparatada, inexplicable por lo absurda²².

La carne entonces, como jeroglífico corporal, como emblema fetichista de una presencia sexual ausente rehúsa permanecer en su condición carnal y se hace escultura, se desvela ante los ojos del espectador en una representación artística súbitamente contraída hasta el punto de abstractalizar al máximo la relación finisecular entre el silencio y la palabra, entre el objeto y su manifestación fetichista, y que Clarín entreverá en la figura de Ana Ozores, escultura de si misma, concentrada toda su energía libidinal en los pies blancos²³, estatuarios, casi fantasmagóricos.

Notas

- ¹ Un libro clave de la época que resume este nuevo espíritu antipositivista es *Le Disciple* de Paul Bourget. En el prefacio de esta obra Bourget desarrolla una estructura en gran modo anticipatoria de lo que la psicología llamará *l'inconnaisable* y que él toma de la teoría spenceriana de *First Principles*.
- ² George Ross recoge en *The Hero in French Decadent Literature*, Athens, University of Georgia Press, 1961 el espíritu decadentista que imperaba en la Europa de *fin de siglo* y que buscaba la destrucción de los principios burgueses.
- ³ Para un estudio de la penetración de las nuevas tendencias psicologistas de origen ruso en la novela véase E. M. de Vogüé, “On Russian and French Realism”, en Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, New Jersey, Princeton University Press, 1967.
- ⁴ Sobre algunos aspectos de los elementos decadentistas en *La Regenta* véase Noël M. Valis, *The Decadent Vision in Leopoldo Alas*, London, Louisiana State University Press, 1981.
- ⁵ Para una interpretación de la representación objetual escindida véase R. Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones*, Madrid, Akal, 1989.
- ⁶ Giorgio Agamben, *Estancias*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- ⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- ⁸ Sobre la futura repercusión del arte *incompleto* de Miguel Ángel, véase M. Martín, “Miguel Ángel y los estudios anatómicos de los siglos XVI y XVII”, *Fragmentos*, 7, (1986), pp. 24-36.
- ⁹ Véase Susan Rubin Suleiman, *The Female Body in Western Culture*, London, Harvard University Press, 1986 y Thomas Hess, *Woman as Sex Object*, New York, Newsweek Inc., 1973.
- ¹⁰ Véase Edwin Mulling, *The Painted Witch*, London, Secker and Warburg, 1985 y Fritz Novotny, *Pintura y escultura en Europa*, Madrid, Cátedra, 1978.
- ¹¹ Sobre la desexualización de la iconografía mariana tan presente en *La Regenta* véase Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 43.
- ¹² Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 428.
- ¹³ Véase John Berger, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972.
- ¹⁴ Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 433.
- ¹⁵ Véase los análisis sobre sexualidad soterrada y el arte de Freud en *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1979.
- ¹⁶ Véase sobre la representación fetichista de la feminidad en relación a la figura de Diana el trabajo de Gil Haroian-Guerin, *The Fatal Hero. Diana, Deity of the Moon, as an Archetype of the Modern Hero*, New York, Peter Lang, 1996.
- ¹⁷ Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 440. Don Víctor trata de encontrar título para la escultura que compone su esposa, y lo hace siguiendo los modelos neoclásicos, que pusieron de moda los temas mitológicos.
- ¹⁸ Véase Noël M. Valis, “The Female Figure and Writing in Fin del siglo Spain”, *Romance Quarterly*, 36, (1989), pp. 369-381.
- ¹⁹ Hay que señalar que no sólo Ana Ozores aparece en *La Regenta* representada como elemento escultórico, sino que también otros personajes son producto de este mismo proceso. Teresina adquiere la forma de una Virgen de cera, y don Fermín se dirige a las niñas de la Santa Obra del Catecismo como un espectador dirigiría sus ojos hacia un grupo escultórico.

- ²⁰ Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 427.
- ²¹ Susan Sontag estudia el cambio que en la percepción se produjo con la explosión mediática de fin de siglo, y en su magnífico ensayo *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1973 afirma que: "la humanidad sigue irremisiblemente aprisionada en la caverna platónica, siempre regodeándose —costumbre ancestral— en meras imágenes de la verdad... Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y de qué tenemos derecho a observar", p. 13.
- ²² Leopoldo Alas, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1992, vol. II, p. 428.
- ²³ Para un estudio del fetichismo del pie véase Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.

OD MESA DO KIPA: FETIŠIZEM IN UPODABLJANJE V DELU "LA REGENTA"

Imaginarno, ki se je nanašalo na libidinozno področje družbe, na primer španske ob koncu 19. stoletja, ni ostalo statično po razblinjenju prvih pozitivističnih teorij. Ravno nasprotno: tako upodablajoča umetnost kot literatura nam kažeta močno usmerjenost v poudarjanje libidinoznega potenciala, zajetega v nedavno odkritih fetišističnih pobudah.

Clarín v "La Regenti" vse te nove evropske struje povzame in vsrka ter v kiparsko podanih nogah Ane Ozores iztisne nov način umetniškega upodabljanja s konca 19. stoletja.