

ANDRES ZAMORA
andres.zamora@vanderbilt.edu
Vanderbilt University

Ensayo hipertextual

(Propuesta para una ilustración apócrifa y electrónica de *La Regenta*)

[Nota editorial](#)

[Notas de navegación](#)

[Resumen](#)

[Prefacio a la edición impresa](#)

[Recto. Propuesta para una ilustración apócrifa de *La Regenta*](#)

[Obras citadas](#)

[Lista de ilustraciones](#)

Nota editorial

El presente ensayo constituye la versión electrónica complementaria del artículo del mismo título publicado en un número especial sobre ciberculturas de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Vol. 31, n. 1, Otoño 2006, pp. 175-201). Se reproduce aquí con permiso de dicha revista, a cuyo editor agradezco su generosidad a estos efectos. Se incluye, ligeramente ampliado, el prefacio a la edición impresa y, usando la terminología típica del grabado, el *recto* hipertextual del *verso* impreso en papel.

Notas de navegación

El documento contiene toda una serie de enlaces, internos y externos, a cuadros, grabados, textos escritos de diferentes tipos, referencias bibliográficas, etc. El asterisco, “(*),” aparece en ocasiones como un segundo enlace que lleva a la entrada correspondiente de la lista de obras citadas; en estos casos el primer enlace abre el texto mismo o la imagen aludida. “(L)” es un enlace incluido siempre tras cada imagen y conduce al lugar en que ésta está ubicada en la lista general de ilustraciones. A su vez, tras cada una de las ilustraciones de esa lista, el signo “(^)” sirve para regresar al sitio al que pertenecen dentro del ensayo, o para buscarlo si el lector decide utilizar esta sección como punto de partida.

Resumen

A pesar de la creciente ubicuidad de la tecnología digital, la crítica literaria apenas ha explorado de manera práctica las posibilidades expositivas del hipertexto cibernético, especialmente en lo que hace a la utilización de enlaces electrónicos a textos no verbales, a imágenes y sonido. Este ensayo de estudio hipertextual propone el siguiente experimento concreto para medir las ventajas de ese formato electrónico frente a las carencias del artículo crítico al uso impreso en papel: un proyecto de ilustración conceptual y explícitamente interpretativa de [La Regenta](#) (1884-85) en la que un abundante número de pinturas y grabados

contemporáneos constituyan el componente principal del discurso crítico, iluminando no la cara visible del texto, sino sus sótanos y subterráneos, sus temas, idealmente y sobre todo los más ocultos, sus premisas fundamentales, sus oscuras obsesiones, esas “desnudeces” que Clarín quería evitar a todas costa en las imágenes que Juan Llimona dibujó para la primera edición de su novela.

PREFACIO A LA EDICIÓN IMPRESA

Por supuesto, “ceci n’est pas une pipe.” Y si no lo es, la causa no se halla en el posible sentido sexual de la palabra “pipe” en francés, esto es, “felación,” el cual a veces ha sido tachado de subtexto humorístico de la antinomia ejecutada por la composición de Magritte *La traición de las imágenes* (L). Aunque, incidentalmente, esa lectura se compadecería perfectamente con uno de los afanes de este ensayo: el descubrimiento de la retícula sexual subterránea sobre la que se alza la poética de *La Regenta*, y por extensión de la novela realista, mediante la exposición de una de las virtualidades hipertextuales de la novela de Clarín, a través de la exhibición de sus múltiples “enlaces” implícitos con una serie de cuadros, grabados y dibujos de la época en que fue escrita, con todo un conjunto de imágenes susceptibles de funcionar como ilustraciones conceptuales de la obra. Pero no; la oportunidad de abrir este ensayo con la afirmación que Magritte puso como pie a su inequívoca pintura de una pipa, exacto reverso del “esto es gallo” que aquel pintor Orbaneja ponía debajo del dudoso dibujo de un gallo (Cervantes 1: 1203) tendría más que ver con el encabezamiento de esas páginas de la red que en su evidente aparición en la pantalla anuncian sorprendentemente que “ceci n’est pas un site,” “ceci n’est pas un website” o “ceci n’est pas un blog.”

Es obvio que este estudio no puede ser un ensayo hipertextual, al menos en la rigurosa acepción cibernética del adjetivo: en un sentido más lato todo ensayo, todo texto, de manera patente o latente, es hipertextual, y no sólo en la diferente acepción del término que Gerard Genette desarrolla en *Palimpsests: Literature in the Second Degree* al estudiar la oposición y complementariedad entre lo que él llama “hipotexto” e “hipertexto” --el segundo sería un texto posterior que evoca al primero sin mencionarlo--sino con respecto a algunas de las principales cualidades que caracterizan al hipertexto electrónico. Más bien, en la forma en que ha de aparecer aquí, este ensayo queda reducido al taller, la carcasa, la trastienda y el andamiaje, incluyendo este largo pero necesario proemio, de un hipertexto electrónico, lo cual acarrea la consecuencia de que esta especie de versión ciega del ensayo funcione a manera de práctico alegato de las limitaciones inherentes a la publicación impresa - una crónica de sus carencias - descubriendo por contra en el envés, en lo que no se ve, el potencial de una verdadera crítica literaria hipertextual. Por tanto, el ensayo no es hipertextual, por imperiosa necesidad, y a la vez lo es, como voluntarioso proyecto y de manera fantasmagórica, igual tal vez que la pipa de Magritte. La *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* no publica todavía de manera estricta en formato electrónico, ni siquiera irónicamente con ocasión de este número sobre ciberculturas y tecnología digital. Bien es cierto que este hecho no resulta en absoluto determinante, pues tanto la mayoría de las revistas de estudios hispánicos que tienen una versión cibernética, caso de *Hispanic Review* o el *Bulletin of Hispanic Studies*, como gran parte de las que se proclaman publicaciones esencialmente electrónicas, *Decimonónica*, *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies* o *Espéculo*, por ejemplo, son meros facsímiles, en muchos casos en el sentido literal de la palabra, o simulacros de las revistas de crítica impresas en papel. En consecuencia, la condición cibernética de estas revistas sólo afecta de hecho a su reproducción y distribución, con el añadido,

en ocasiones, de la incorporación de diferentes sistemas de búsqueda o la utilización de enlaces electrónicos desde el texto principal a las notas u obras citadas. Las razones de esta circunstancia son muy complejas y diversas. Entre ellas figuran la pura inercia de los protocolos típicos de las publicaciones impresas y su mayor prestigio cultural y profesional. Según anota perspicazmente [Carlos Jáuregui](#), muchas publicaciones electrónicas imitan, “citan,” el texto impreso en una estrategia de apropiación que pretende legitimar y autorizar sus contenidos (291-92). En cambio, la gran mayoría de esos contenidos desdeñan o ignoran las posibilidades hipertextuales del medio electrónico, renunciando precisamente de esa manera a uno de los más ventajosos atributos de éste.

En sucesivas ocasiones, en intervalos de cuatro años pongo por caso, alguien –[Mark Olsen](#), 1993 (309), [Doris Feldmann](#), 1997 (136-37) o [Jerome McGann](#), 2001(xi-xii)–ha repetido el mantra de que las nuevas tecnologías electrónicas, con algunas excepciones de importancia, han tenido lamentablemente una escasa repercusión en el campo de los estudios literarios y culturales. El último, McGann, aclara que la tecnología digital ha sido utilizada en las humanidades casi exclusivamente para facilitar la clasificación, acceso y disseminación de enormes cantidades de material e información, además de para la elaboración de ediciones críticas o la realización de proyectos de computación lingüística y estilística (xi). Es decir, esta tecnología ha sido usada sobre todo por especialistas que, según McGann, son a menudo considerados actualmente en Estados Unidos como marginales dentro de sus disciplinas humanísticas: editores, archiveros y sus clientes, bibliógrafos y bibliotecarios (xi,103). Por el contrario, añade McGann, la tecnología apenas ha afectado a los métodos y prácticas de interpretación textual (xi). En el 2005, la situación descrita por McGann continúa siendo básicamente la misma, y esto no sólo en el campo del hispanismo, según atestiguan las versiones electrónicas de *PMLA* o *Yale French Studies*, por

dar dos ejemplos. Sus palabras de hace cuatro años aún tienen hoy plena validez: “But the general field of humanities education and scholarship will not take the use of digital technology seriously until one demonstrates how its tools improve the ways we explore and explain aesthetic works - until, that is, they expand our interpretational procedures” (xii). Lo que pretendo aquí es un ensayo—un intento, una aventura intelectual, la preparación que precede a la verdadera ejecución—de ese género de demostración práctica que reclama McGann de la utilidad interpretativa y expositiva de la tecnología digital para las humanidades.

El aspecto de la tecnología digital que podría y debería afectar de manera más dramática a la confección y recepción del estudio crítico o la reflexión teórica es su capacidad de convertir a ambos en hipertextos explícitos e inmediatos. El término, acuñado por Theodor Nelson en los años 60 tras una larga progenie de presagios teóricos que al menos se remontan a los cuarenta con Vannevar Bush, fue definido en estas palabras por George Landow y Paul Delany en la introducción al augural *Hypermedia and Literary Studies* de 1991:

We can define Hypertext as the use of the computer to transcend the linear, bounded and fixed qualities of the traditional written text. Unlike the static form of the book, a hypertext can be composed, and read, non sequentially; it is a variable structure composed of blocks of text (or what Roland Barthes terms *lexia*) and the electronic links that join them. (3)

Unas páginas más adelante Landow y Delany precisaban que esos bloques o lexías textuales podían también ser imágenes gráficas, vídeo o sonido (7). Diez años después, Susana Pajares Tosca volvía a definir otra vez el concepto de hipertexto de manera muy semejante, lo cual es significativo tanto por la estricta coincidencia como por la misma necesidad de insistir dilucidando el término: “Hypertext is basically text plus links, that is, a structure where text spaces are linked to each other, allowing for different ways of reading and sequencing the fragmented material” (271).

En el curso de todos estos años la noción de hipertexto ha sido explorada una y otra vez, resultando de todos esos esfuerzos teóricos y descriptivos una acumulación de características que parecen concitar una cierta unanimidad: refractariedad al orden lineal (Arseth 51), multidireccionalidad (Landow, “What” 36; Liestøl 89; Miles “Index”*), innata propensión a la mezcla de textos escritos, imágenes y sonido conducente al ejercicio de obras multimedia y estudios interdisciplinarios (Landow, “What” 36; Landow, *Hypertext* 3-5; Feldmann 130; McGann 58; Pajares 271; Miles “Introduction”*), cualidad de *collage* (Landow, *Hypertext* 167-77), discontinuidad (Arseth 69; Slatin 158), fragmentación (Liestøl 89; Landow, *Hypertext* 64), inclinación al salto súbito (Arseth 69; Liestøl 89), al cruce (Liestøl 89) y la repetición (Miles “Introduction”*), carácter abierto (Landow & Delany 13; Slatin 160), dinamismo (Slatin 160), inherente condición inacabada (Landow & Delany 9; Slatin 158), perpetua expansibilidad (Landow & Delany 13; Yankelovich et al.; 56; Slatin 160), irresistible tendencia a la digresión (Harbold 172; Doss 221), permanente modificabilidad (Yankelovich et al. 56), ausencia de centro (Landow & Delany 18; Landow, *Hypertext* 36, 88-89), borradura de límites entre textos como resultado de la mecánica del enlace electrónico (Landow & Delany 7; Landow, *Hypertext* 79), difuminado de fronteras entre autor y lector (Landow & Delany 7), multivocalidad (Landow, *Hypertext* 36; Miles “Introduction”*) y potencialidad antijerárquica y democratizadora del comercio textual (Landow & Delany 29; Ess 251-53). Me interesa recordar que muchos de estos críticos y teóricos han reconocido abiertamente la cualidad hipertextual implícita en mayor o menor intensidad de cualquier texto literario o estudio crítico impresos (Landow & Delany 4, 18), e incluso han encontrado la filiación de muchos de los rasgos fundamentales del hipertexto en Cervantes, Sterne, Joyce, Woolf, Faulkner, Borges, Cortázar, Robe-Grillet, Barthes, Derrida, Kristeva, Deleuze o Guattari (Moulthrop, “Reading” 119; Moulthrop, “Rhizome” 300-06;

[Landow & Delany](#) 8). En el caso del estudio crítico, lo que aporta la tecnología digital es la posibilidad de hacer explícita, visible y casi inmediata la hipertextualidad interna y externa de ese mismo estudio y, sobre todo, del texto o corpus de que se ocupa mediante un conjunto de enlaces electrónicos, que de ese modo revelarían elocuentemente las múltiples determinaciones que actúan entre una obra y su vasto contexto cultural--letrado, visual o acústico--e histórico. Así, un ensayo sobre la ópera en *Su único hijo* o en torno a las estructuras musicales de las *Sonatas* de Valle-Inclán incluiría enlaces que nos permitirían escuchar fragmentos concretos de Verdi o de Ravel incrustados mediante enlaces en el mismo estudio.

A pesar de las muchas elucubraciones teóricas sobre el hipertexto en los últimos años, algunas de ellas relacionándolo con abundantes premisas de la alta teoría literaria y crítica del último tercio del siglo XX ([Landow & Delany](#) 6; [Landow; *Hypertext*](#) 33-48; [Feldmann](#) 130), o del creciente número de hiperficciones y de poesía electrónica, el tipo de ensayo hipertextual a que me refiero y que propongo aquí en bosquejo apenas se ha hecho. Con la excepción de escasos trabajos, caso del de Stuart Moulthrop sobre “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges ([Moulthrop, “Reading”](#) 119-32), y algunas revistas como *Currents of Electronic Literacy*, *Other Voices. The (e)Journal of Cultural Criticism* o *Postmodern Culture*, que incluyen en algunos de sus números ejemplos más o menos ambiciosos de ensayos hipertextuales, la producción crítica en este formato ha sido bastante escasa. A beneficio de inventario, en uno de esos pocos ejemplos Adrian Miles provee una sucinta definición de lo que él denomina “ensayo académico hipertextual”: “. . . scholarly work that can only be realised electronically and has been written with particular hypertext practices in mind” ([Introduction*](#)).

Las dos características señaladas por Miles se cumplen suficientemente en mi proyecto de ensayo hipertextual; la primera (“... scholarly work that can only be realised electronically ... ”)

literalmente: la segunda (“... and has been written with particular hypertext practices in mind”) inconscientemente y, en mi caso particular, *avant la lettre*. Como tantos otros, este estudio surge de la combinación de la curiosidad y la oportunidad, dos de los acicates más importantes de la crítica. Lo que lo explica y justifica es la confluencia de la convocatoria de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* para un número especial sobre cibercultura y nuevas tecnologías en los estudios hispánicos con un largo, por antiguo y por extenso, e impublicable estudio sobre las conexiones de la poética que subyace a *La Regenta* con la iconografía de la época. La primera versión de mi propuesta para una ilustración apócrifa de la novela fue presentada en el Instituto Cervantes de Chicago dentro del simposio que ese centro había organizado con motivo del centenario de la muerte de Clarín. Tras la conferencia, algunos participantes mostraron su curiosidad sobre qué iba a hacer con el trabajo. Mi respuesta fue que no pensaba hacer nada pues juzgaba el estudio de imposible publicación. Un artículo de algo menos de treinta páginas de texto y más de cien imágenes, mostradas en la conferencia a través de diapositivas, en el que además las segundas llevaban el peso principal de la hipótesis y el argumento, se me aparecía como absolutamente inviable dados los insuperables problemas derivados de la necesaria obtención de derechos de reproducción y de los costes de impresión de las ilustraciones. Lo que se me escapaba en aquel momento, por pura ignorancia, era que cabía la sospecha de que en realidad, sin ser consciente de ello, lo que había elaborado y presentado era un hipertexto, un ensayo crítico en el que concurrían las cualidades esenciales de la hipertextualidad electrónica y que, por tanto, únicamente podía ser reproducido en formato cibernético. La convocatoria de la *Revista Canadiense* me descubrió esa posibilidad, alentó la curiosidad de comprobar hasta qué punto era cierta y me ofreció la oportunidad o la excusa de probar si era factible. Esto que escribo constituye una suerte de cuaderno de campo, libro de bitácora o

croquis de ese experimento crítico, dicho cacofónicamente, de ese ensayo de un ensayo hipertextual. El producto final provisional (un hipertexto es consustancialmente siempre expansible y alterable) sólo es accesible en la versión recogida en una página de la red.

La primera dificultad para emprender esa tarea se podría ilustrar también con una variación del aforismo visual y lingüístico de la composición de [Magritte](#) que abría este prefacio. El crítico que la acomete confiesa que no es él el que debería hacerlo, que no es persona indicada para realizar este proyecto debido a su inicial desconocimiento técnico de la construcción de hipertextos. Sin embargo, tal vez de esa manera el experimento tenga una mayor relevancia al poner a prueba las opciones que una persona con tan escaso bagaje de conocimientos cibernéticos tiene de concluir con moderado éxito una empresa semejante. De otro lado, la premisa básica del proyecto original, el estudio de las sinuosas relaciones entre escritura e imagen, y correlativamente entre texto y glosa interpretativa, no sólo se ajusta de nuevo al problemático acertijo del cuadro de Magritte, [La traición de las imágenes \(L\)](#), sino que se adecua ceñidamente a la tendencia natural del hipertexto a la mezcla de textos lingüísticos y gráficos y, por extensión, a la multidisciplinariedad. En este caso se cumple en buena medida la célebre afirmación de MacLuhan de que el medio es el mensaje, tan repetida por George Landow en sus escritos sobre el hipertexto ([Hypertext](#) 281-82). Desde el punto de vista técnico no hay grandes dificultades. Todas las imágenes se pueden digitalizar y trufar en el texto escrito a través de enlaces electrónicos que llevan, a voluntad del lector, del nombre del cuadro a la aparición efectiva de éste en una ventana mediante el uso del cursor y el ratón. Desde esa ventana el lector puede volver al texto principal y acudir mediante sucesivos enlaces a otras imágenes, y de éstas a otras más o a la sección del texto escrito donde se sacan a colación y desde el que también quedan enlazadas electrónicamente las notas, las obras citadas e incluso fragmentos o el texto entero de [La Regenta](#) convenientemente recogido en páginas de libre acceso como [Cervantes Virtual](#).

Dentro de ese esquema, el lector podría consumir el estudio a su antojo. No me resulta difícil conjeturar lectores sólo interesados en contemplar o examinar dichas imágenes,

desdeñando por completo el texto escrito, lo cual en este caso no supondría necesariamente frivolidad o rechazo pues la argumentación es aquí más visual que lingüística y, por otro lado, como aquel libro que Benjamin imaginaba compuesto enteramente de citas (citado en [Miller](#), 32), quizá la bondad de un estudio resida principalmente en la selección, ordenación y articulación de una serie de fragmentos de diferentes textos. Sin embargo, el problema está en cómo llegar a ese lector, cómo poner el texto a disposición de cualquiera que quiera consultarlo sin incurrir en ilegalidad. Con la excepción de ilustraciones de libros aparecidas antes de 1921, incluidas en el hipertexto a través de enlaces internos, todo el resto de las imágenes están sujetas a derechos de reproducción que habría que obtener para poder incluirlas de ese modo, lo cual nos devolvería a uno de los imponderables que muchas veces hacen prohibitiva la impresión en papel de estudios como éste. El ensayo con todas sus imágenes digitalizadas podría ser utilizado dentro de los límites de la legalidad para el acceso restringido de los estudiantes de una clase o para consultas individuales y privadas bajo la providencia del llamado “fair use” o “fair dealing,” pero, a pesar de la enorme ambigüedad de esa figura legal ([Bainbridge](#) 178) y de los nuevos formatos electrónicos con respecto a este asunto ([Landow, *Digital*](#) 16), la reproducción de imágenes protegidas en una página abierta a todo el mundo, aún sin beneficio económico, quedaría probablemente fuera de esa excepción o atenuante de las leyes que regulan los derechos de autoría y reproducción. Para solventar esa dificultad cabe, no obstante, acudir al recurso del enlace externo. Una gran parte de esos cuadros, grabados y dibujos se encuentran en diferentes páginas de acceso libre en la red. Lo único que habría que hacer es suministrar enlaces a tales páginas desde el cuerpo del artículo para que el lector pueda ver la imagen sin que de esta manera el autor del estudio infrinja derecho alguno de propiedad intelectual.

Adoptado ese arbitrio, tanto autor como lector han de estar prevenidos de las probables peripecias de la navegación en este esquema hipertextual. Para empezar, los sitios a los que llevan los enlaces para mostrar la imagen deseada son de una enorme variedad: páginas de museos e instituciones culturales, tiendas de reproducciones artísticas en la red, galerías de arte virtuales, páginas personales, etc. De este hecho surgen varias consecuencias. Una de ellas es la relativa lentitud de la aparición de la imagen al pulsar el enlace a una página externa, aunque de esa morosidad se pueden derivar inopinadamente algunos beneficios: suspense, formación de expectativas que serán cumplidas, superadas o defraudadas, incremento de la sensación de descubrimiento y sorpresa, y ralentización de la lectura, propiciadora de una percepción más profunda, aguda y crítica del argumento propuesto. Una segunda consecuencia es que los textos y contextos que acompañan a la imagen deseada, escapan por completo del control autorial, en ocasiones haciendo afirmaciones que van contra algunas de las hipótesis del ensayo o que son simplemente falsas o banales. Por supuesto, muchas de esas páginas externas contribuyen directamente al reforzamiento y expansión de las tesis del presente texto crítico. Algunas son altamente ilustrativas de la canonicidad y multiplicación de ciertas obras, de la vigencia de sus motivos iconográficos o de las implicaciones ideológicas derivadas de la pervivencia del valor mercantil de aquéllas y de éstos. Pero en otros casos, los alrededores de la imagen ofrecerán únicamente “ruido,” en el sentido comunicativo del término. En ese aspecto, este ensayo sería un caso extremo de la erosión de la noción tradicional de autor en el hipertexto. La sensación de pérdida del control autorial recibe además un nuevo incremento dentro de este arreglo si se piensa que algunos lectores decidirán no volver de inmediato al sitio de partida, al ensayo sobre *La Regenta*, más interesados en explorar la página a la que han llegado u otras páginas enlazadas electrónicamente a través de ésta. Otros, como ya he mencionado, querrán buscar sencillamente

el resto de las imágenes aludidas, aunque dada la naturaleza de los enlaces externos, para ello habrán de volver previamente a la página de partida. Sin embargo, con el fin de satisfacer los deseos de ese tipo de navegantes, el ensayo facilitará en cada ilustración necesitada de un enlace externo otro más que llevará al lector a una lista de todas las imágenes aludidas, desde la cual será posible enlazar con ellas sin necesidad de leer el resto del estudio. Aún otros, tras aventurarse por las encrucijadas cibernéticas que les deparen los enlaces externos desearán volver al ensayo y no lo conseguirán fácilmente, quedando, en la famosa expresión de E. Jeffrey Conklin, “perdidos en el hiperespacio” (citado en Landow, “What” 83) o atrapados en un laberinto electrónico, en una tela de araña virtual. De otro lado, lo que con toda seguridad sucederá en otras ocasiones será la imposibilidad de llegar a la imagen debido a la desaparición de la página enlazada. La fugacidad y la inestabilidad son dos de los rasgos más acusados de la red y el autor habrá de ir encontrando recambios a las páginas que desaparezcan. En cualquier caso, como se puede comprobar, la tentación o la compulsión a la digresión, inherente al hipertexto, haría las delicias de Sterne o justificaría ciertas fantasías de Borges. Potencialmente, un texto de estas características podría extenderse indefinidamente, abarcar toda la extensión de la red si el lector decidiera continuar sus peregrinaciones - y puede hacerlo *ad libitum* y *ad infinitum* - dando cuerpo así a los nómadas de Borges en la Biblioteca de Babel, a la posibilidad de una suerte de Aleph cibernético, aunque no simultáneo, o a la idea de que un simple texto los implica a todos. En relación a esta multiplicación textual, téngase en cuenta además, que cabe la opción de habilitar medios para que los sucesivos lectores del ensayo hipertextual cuelguen en una parte de él sus reacciones, comentarios o hipótesis propias y aporten nuevos enlaces electrónicos a otras páginas. Sin embargo, esa posible totalidad borgiana queda un tanto diluida si se considera una última dificultad de este experimento hipertextual. Algunos de los cuadros y grabados todavía sujetos a

derechos de autor no han sido todavía encontrados en la red y, por tanto, han de quedar en blanco hasta que no se consiga el permiso de reproducción pertinente (el hipertexto esta siempre en construcción; no todo lo descrito anteriormente estará presente en su primera versión o en las posteriores) o han de ser reemplazados por un intento de ékfrasis de la imagen.

Las figuras de la ausencia o la ékfrasis son precisamente las que marcan la descarnada versión del ensayo hipertextual sobre *La Regenta* que incluyo a continuación, el *verso*, en la terminología del grabado o del libro impreso, la parte de atrás o la página de la izquierda que transparenta o anuncia el *recto*, el frente o la página de la derecha, la versión electrónica con los enlaces que posibilitan la exhibición de las imágenes. Aquí, en el *verso* del ensayo, sólo se recoge el gesto deíctico que apunta a esas imágenes. Pero además, en este *verso* quedan también como trazo o huella del *recto* unos modos de escritura académica ligeramente diferentes a los del estudio literario al uso: un frecuente y voluntario uso de la elipsis y el sobrentendido, la sustitución de conjunciones y transiciones que normalmente articulan la lógica argumentativa de frases, párrafos e ideas dentro del ensayo por las tácitas implicaciones de los enlaces electrónicos, la simple inserción del título del cuadro desposeído de una frase que aclare explícitamente su oportunidad en ese punto del texto, la transformación de los mecanismos de la cita, y el aligeramiento del estilo y jerga académicos en un discurso que debido a su medio de difusión puede, al menos potencialmente, llegar a un mayor número y variedad de lectores, soslayando así lo que algunos consideran uno de los más graves problemas de la crítica literaria actual ([Kates 382](#): [Schulte 389](#)).

RECTO

Propuesta para una ilustración apócrifa y electrónica de *La Regenta*

Lorraine Janzen Kooistra titula su análisis sobre las implicaciones teóricas y la casuística de la obsesiva propensión a dotar de ilustraciones a los libros de literatura en la Inglaterra de fines del siglo XIX, *The Artist as Critic*. La introducción del estudio justifica su título mediante la afirmación de que las ilustraciones de la época funcionaban como “comentarios pictóricos” o “críticas visuales” del texto en el que se insertaban, convirtiéndose por tanto sus artífices en verdaderos intérpretes, en conspicuos e inevitables críticos literarios (3). Lo que sugiero es un ejercicio del viceversa del título de Kooistra, una instancia de su revés complementario. Ya Hillis Miller había usado, también como título de una sección de su libro *Illustration*, la expresión “The Critic as Illustrator,” si bien utilizada de una manera figurativa: el crítico sería un ilustrador del texto estudiado, pero un ilustrador verbal, un artista cuyo medio es la palabra (150). En mi caso, la inversión es literal: mi trabajo sobre *La Regenta* consiste en una verdadera ilustración de la novela dentro de un proceso en que el crítico se convierte efectivamente en un artista que añade imágenes visuales a la escritura, aunque, por de contado, su arte sea meramente una humilde, parasitaria o postmoderna “*ars combinatoria*,” pues las ilustraciones aportadas - cuadros, dibujos y grabados generalmente contemporáneos a la novela de Clarín - sólo son suyas en virtud de una labor de selección, apropiación, ordenación y encastración dentro del texto.

Tal vez convenga hacer una pequeña reflexión inicial sobre la legitimidad u oportunidad, y en crítica ambas cosas vienen a ser sinónimas, de este proyecto ilustrador. De una manera rigurosa, toda ilustración visual a un texto literario es apócrifa o espuria, esto es, fabulosa,

supuesta, fingida, bastarda, falsa o adulterada. Ese carácter apócrifo afecta también a aquellas ilustraciones sancionadas o pactadas por el escritor, e incluso a las realizadas por él mismo en los casos en que se desdobra en ilustrador de su propia escritura. Henry James expresaba este hecho mediante una metáfora botánica que Hillis Miller parafrasea con excelente sencillez: “A novel with pictures is like a garden growing two incompatible crops” (69). Stéphan Mallarmé lo confirmaba a través de un absoluto rechazo: “Mi inclinación es a ninguna ilustración. Todo lo que un libro evoca debe pasar en el espíritu del lector” (citado en Miller 67). Mallarmé no creía en los hipertextos explícitos. La calidad esencialmente espuria de la ilustración proviene de la radical diferencia, y aún rivalidad u hostilidad, entre el signo lingüístico y el gráfico - el *paragone* de Leonardo o el “*ceci n’est pas une pipe*” de Magritte - del hecho de que el ilustrador, aunque coincida con el escritor, es siempre un intermediario, un entrometido en el proceso de la lectura, y de la final incapacidad de la representación visual en el empeño de interpretar con completa fidelidad el texto escrito del que es glosa: “Illustrations,” dice Hillis Miller, “are always falsifying abstractions from the ungraspable idea they never adequately bring into the open. What they bring to light they also hide” (150).

Aunque probablemente se podría hablar de mayor o menor felicidad en cuanto al grado de propiedad de diferentes ilustraciones con respecto a la escritura (lo apócrifo siempre intenta pasar por verdadero y lo hace con mejor o peor fortuna), a la luz de las consideraciones anteriores una versión ilustrada como la propuesta aquí no debería ser teóricamente o *a fortiori* menos legítima que la que incluyera los grabados que Llimona y Francisco Gómez Soler, a partir del capítulo 26, hicieron para la primera edición de *La Regenta*. De hecho, tal vez las ilustraciones de esta versión alterna fueran más estrictamente eso, ilustraciones, que las originales de la primera edición. “Ilustrar” es etimológicamente “sacar a la luz.” En principio, los dibujos de Llimona más que

ilustrar *La Regenta* la historian. Las frecuentes ilustraciones en primeras ediciones de novelas realistas, funcionan, al menos aparentemente, como una fiel representación visual de los personajes, los escenarios y los incidentes de la trama del texto ilustrado, es decir, como una repetición de la parte más superficial de éste. [Jean-François Botrel](#) ha observado este fenómeno en su estudio sobre las relaciones entre el texto de *La Regenta* y las ilustraciones de Llimona o lo que él llama el “iconotexto” o, curiosamente, “hipertexto” de la novela. (471, 475 [*](#)). La alternativa que propongo a este género de ilustración argumental es una de tipo conceptual, crítico y explícitamente interpretativo en la que las pinturas y grabados iluminan no la cara visible del texto, sino sus sótanos y subterráneos, sus temas ocultos, sus premisas fundamentales, sus oscuras obsesiones, esas “desnudeces” que *Clarín* quería evitar a todas costa en las ilustraciones originales de su novela (citado en [Botrel 478*](#)). Alguien podría acusar a este intento ilustrador de una deformación de la novela, y efectivamente tendría razón en buena medida pues las imágenes aportadas constituyen por supuesto un correlato visual de mis propias interpretaciones y estudios críticos de la obra de *Clarín* y la novela realista, pero, como afirma McGann en su defensa del hipertexto *qua* género de crítica literaria, toda interpretación es y debe ser hasta cierto punto una actividad deformadora propiciada por la inconmensurabilidad de las obras literarias ([114](#), [127](#), [173](#)). Lo contrario sería mera repetición o simple información y, en cualquier caso, la deformación puede--debe--estar laboriosa y meticulosamente investigada. De otro lado, las ventajas de esta nueva versión ilustrada serían varias. En primer lugar, contribuiría a adecuar la recepción de la obra a las nuevas lecturas críticas de ésta. Tanto la mera presencia de las imágenes añadidas como su contenido concreto en muchas ocasiones destacarían la dimensión metanarrativa del texto, mientras que las ilustraciones tradicionales tendían precisamente a reforzar la ilusión mimética y referencial de la obra. Además, el mayor grado de extrañeza y

perplejidad de las ilustraciones con respecto a la superficie del texto serviría para poner de manifiesto el carácter construido de la lectura de la novela, su dependencia de las diferentes posiciones subjetivas y teóricas desde las que opera el crítico o el lector. Finalmente, el uso de una iconografía mayoritariamente contemporánea a la novela, aunque a veces se acuda a imágenes anteriores o posteriores para de esa forma mostrar la persistencia, el declive o la evolución de los conceptos ilustrados, tendería a contextualizar la obra dentro de la episteme y las prácticas culturales de la época, algo, por añadidura, que el formato hipertextual multimediático ayuda sobremanera a encarar. A estos efectos hay que recordar que la ilustración es siempre mutua: el cuadro ilumina la escritura, pero también viceversa; el texto novelístico glosa y aclara la lámina. Como advertía [Mark Twain](#), a menos que el cuadro tenga una leyenda, una etiqueta, no se puede saber qué es lo que presenta (448). *La Regenta* es un prodigioso pie para todo un conjunto de imágenes obsesivas del período.

Apenas comenzada la novela, la primera edición de *La Regenta* registraba una ilustración de [Llimona](#) ([L](#)) aneja a una de las secciones más importantes del texto si se juzga por la abundante atención que ha concitado en la crítica: la ascensión a la torre de la catedral y posterior inspección, catalejo en mano, de la ciudad por parte del Magistral. Dice el texto:

No se daba por enterado de cosas que no viese a vista de pájaro ... levantando con la imaginación los techos, aplicando su espíritu a aquella inspección minuciosa, como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos ... Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todo su ciencia de Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacia su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados más apetitosos; no aplicaba el escalpelo sino el trinchante. (1:104-06)

Como alternativa al notarial y circunspecto grabado de Llimona se podría ofrecer una caricatura política de Moliné absolutamente contemporánea, de 1885, para el periódico satírico *La Esquilla de la Torratxa* ([L](#)): un gigantesco sacerdote con espesos anteojos está sentado sobre

el tejado de una iglesia y desde allí contempla y domina la ciudad. Pero no es ése el sesgo que quiero darle a mi proyecto ilustrador. Si la presento es únicamente como prueba de la variedad de caminos que se podrían emprender. En su lugar propongo ilustrar el pasaje con una lámina aparecida en *Gran Vía* (L) en 1893 y recogida por Lou Charnon-Deutsch en su fundamental *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*: un astrónomo, al tratar de descubrir en el cielo con un telescopio el meridiano, encuentra a una mujer desnuda (23).¹

También cabría utilizar un par de grabados de Odilon Redon dominados por una suerte de monstruoso ojo panóptico (*A Edgar Poe* [L] de 1878 y *Dans la reve* [L] de 1879), la célebre caricatura de Lemot (L) en que Flaubert disecciona a Emma Bovary, el cuadro *Y tenía corazón o El anatómico* (L) de Simonet--la autopsia de una mujer bella, desnuda e inerme sobre una mesa de disección--pintado en 1890 y difundido en revistas ilustradas, e ilustradoras, de la época, *La clase de cirugía del doctor Péan antes de la operación* (L) de Henri Gervex (1887) y *El Parnaso satírico* (L) de Felicien Rops (1864), con un desproporcionado falo en torno al que juegan más mujeres desnudas. El objetivo de este retablo visual sería destacar las dimensiones científica, metanarrativa y sexual de la actividad escrutadora del Magistral, así como enfatizar el carácter esencialmente femenino, según construía ese concepto la época, de su objeto de estudio y de deseo. El Magistral, en su fálica torre, armado de fálicos ojos, catalejos, escalpelos y trinchantes, sería un emblema del autor de novelas realistas, figura comparada ininidad de veces en la época con un científico que disecciona con bisturí el cuerpo social y sus individuos. Ambos dirigirían su empresa inquisitiva, equiparada sutilmente a un contacto o agresión sexual, hacia un mundo cuya imagen arquetípica es la mujer, el enigma, el otro por excelencia (*Zamora, Doble* 125-51).

Para empezar a consolidar esta última idea sería estratégicamente útil insertar también aquí dos o tres cuadros que funcionaran a manera de iluminación del primer objeto concreto visto a

través de ese catalejo de Fermín de Pas: “Celedonio que en alguna ocasión, aprovechando un descuido, había mirado por el anteojo del Provisor, sabía que era de poderosa atracción; desde los segundos corredores, mucho más altos que el campanario, había él visto perfectamente a la Regenta, una guapísima señora, pasearse leyendo un libro por su huerta” (1:104-105). *Sweet Solitude* (L) de Edmund Blair Leighton (1919) y, más contemporáneos a la publicación de *La Regenta*, *Mujer leyendo* (L) de Claude Monet (1840-1926) y *Lectura* (L) de Berthe Morisot (1841-1895). Estas láminas servirían además para subrayar que la mujer auscultada por la punta de la lente es también una lectora, algo que cobrará su justa importancia y correspondencia más adelante en la novela. De manera inversa, también sería conveniente ilustrar adecuadamente una sección posterior del texto para reforzar de forma retrospectiva el carácter sexual de los afanes científico-gastronómicos de Fermín con respecto a la mujer y a la ciudad, esto es, en relación al universo de la novela. En el segundo volumen de la obra, de Pas está pensando en Ana y arranca una flor (*Capullo* [L], confluencia de una flor y una mujer, de Luis Marold, publicado en 1897 en *La Ilustración Artística* [recogido en Charnon 29]):

El Magistral arrancó un botón de rosa con miedo de ser visto; sintió placer de niño con el contacto fresco del rocío que cubría aquel huevecillo de rosal; como no olía a nada menos que a juventud y frescura, los sentidos no aplacaban sus deseos que eran ansias de morder, de gozar con el gusto, de escudriñar misterios naturales debajo de aquellas capas de raso ... [El Magistral juega alegremente con la flor, que va a perdiendo una a una sus hojas, y] ... cuando el botón ya no tuvo más que las arrugadas e informes de dentro, don Fermín se lo metió en la boca y mordió con apetito extraño, con una voluptuosidad refinada de que él no se daba cuenta. (2:197-98)

De vuelta al capítulo inicial, mi proyecto contempla la posibilidad de diseminar por las páginas en las que el Magistral registra y penetra la ciudad y sus habitantes desde lo alto, o más adelante desde el confesionario, así como cuando es directamente el narrador el que continúa empeñado en lo mismo a través de su omnisciencia, una serie de láminas que repiten uno de los motivos iconográficos más típicos de la época: el del artista y la modelo. La intención de este

grupo de ilustraciones sería doble. Primero, su inserción propendería a poner de manifiesto una dimensión metapictórica del cuadro de género dentro del período realista frecuentemente relegada, lo cual serviría simultáneamente para alertar de la propia autoreflexividad del texto de *Clarín*. En segundo lugar, esas ilustraciones seguirían insistiendo en la aparente femineidad primordial del objeto artístico, del mundo novelesco y de sus habitantes: *El pintor* (L) de Rafael Romero Barros (1875); *El descanso de la modelo* (L) de Casimiro Sainz y Saiz (1876), en el que me importa llamar la atención sobre los libros caídos a los pies de la mujer; *En el estudio del pintor* de Luis Jiménez Aranda (1882); *En el estudio* de Vicente Palmaroli González (1834-1896), con libros de nuevo a los pies de la modelo; *La visita inoportuna* (L) de Eduardo Zamacois (1870); *Desnudo* de Antonio Cortina (1841-1890); *Mi retrato* (1902), *La modelo del artista* (L) (1895) y *Fin de la séance pour Omphale* (L) (1887) de Jean Léon Gérôme. Como bien señala Claire O'Mahony en un trabajo que estudia e ilustra copiosamente el tema en la Francia finisecular, la iconografía de la modelo, usualmente desnuda, en el estudio del pintor se convirtió en un motivo frecuente en los Salones entre en las décadas de 1880 y 1890 (2*), coincidiendo con el momento de auge del naturalismo literario. A propósito de esta coincidencia, uno de los cuadros analizados y reproducidos por O'Mahony (4-6), el desaparecido ¡Salud! (L) de Fantin-Latour (1865), mostraba una modelo desnuda rodeada no sólo por pintores, sino también de escritores y músicos enarbolando paletas, violines y plumas. El motivo también fue igualmente popular en Inglaterra como demuestra el catálogo de la exposición *The Artist's Model. From Etty to Spencer* (Postle).

Sin duda, se podría añadir toda una tirada de pinturas, dibujos y fotografías del siglo XX que mostraran la persistencia del motivo del pintor y la modelo, o “la modela” como la denominaba Fortuny (*La selección de una modelo* [L] de Mariano Fortuny [1874]), revelando con

ese chiste verbal la quintaesencial femineidad del objeto de atención pictórica. Solamente Picasso y Matisse bastarían para hacer la lista de láminas interminable, y simplemente el libro de France Borel, *The Seduction of Venus. Artists and Models*, ayudaría a vislumbrar la extensión e importancia del motivo. También sería útil tal vez poner como pie a algunas de las reproducciones en las que la modelo aparece ya desnuda una afirmación de Kenneth Clark recogida en su clásico libro *The Nude* (“I have observed, how, in the nineteenth century, the nude came to mean, almost exclusively, the female nude” [219-20]) y, a su lado, unas palabras de Lynda Nead que, como el libro entero al que pertenecen, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, son a la vez una ampliación y una severa corrección del canónico texto de Clark: “More than any other subject, the female nude connotes ‘Art’” (1). Clark empezaba su libro sugiriendo que el cuerpo humano desnudo era el asunto central del arte (3).

En realidad, las ilustraciones anteriores serían un mero aunque apropiado preámbulo al enfático enlace con la reproducción de uno de los cuadros imprescindibles de Gustave Courbet (Courbet, se dice, es el realismo). Me refiero a *El estudio del pintor* (L) de 1855. De nuevo, sería de utilidad incluir a pie de lamina una breve información sobre el cuadro que podría formularse en estos términos: “Esta pintura, calificada por Courbet de ‘alegoría real’ no fue aceptada para la Exposición Universal de 1855 en París. Courbet la exhibió en las inmediaciones de la Exposición dentro de una caseta levantada por él mismo y a cuya entrada colocó un cartel en que se leía ‘El realismo. G. Courbet.’ El cuadro que Courbet está pintando en el centro de la tela, flanqueado por una modelo semidesnuda y un niño, se titula ‘El arte personal y realista.’” Resultaría bastante oportuno observar detalladamente el centro de la composición con el fin de hacerse plenamente cargo de su antinomia: en una contradicción únicamente superficial, pues esconde una oscura identidad, Courbet pinta un paisaje, pinta la realidad, el mundo, en vez del

cuerpo desnudo o en trance de desnudarse del todo de su modelo. Linda Nochlin, que ha estudiado detenida y brillantemente el cuadro de Courbet, también ha señalado esta perplejidad visual, haciendo hincapié en que la mujer y la naturaleza son presentadas como objetos intercambiables del deseo y la manipulación del artista masculino (*Representing* 129-30). Incidentalmente, sólo esa modelo y la candidez del niño contemplan la tela, son su audiencia. El cuadro entero o el fragmento central podrían ser colocados en paralelo a la sección en que el texto aclara que aunque toda Vetusta sea “pasión” y “presa” del anteojo del Magistral, éste busca sobre todo la Plaza Nueva, el lugar donde se levanta el caserón de los Ozores.

La lección del cuadro de Courbet merecería ser extendida mediante la introducción de otra serie de láminas que representan a la mujer, sobre todo la mujer desnuda, como origen, objeto o sustancia misma de la obra de arte: *L'Art* (L) de Rops (1856) (recogido en Bory 145);² *Académie cythérée* (L), también de Rops (“*La femme comme parangon d'art,*” dice la leyenda del grabado) (recogido en Bory 496); *El poeta* (L) de Jean León Gérôme (1885) (recogido en Charnon 104), cuadro reproducido en *La Ilustración Española y Americana* en 1889 con su panorama marino de musas y desnudos de mujeres frente al héroe epónimo que las contempla. Cualquiera de estas imágenes podría ilustrar las palabras de Ripamilán sobre las veleidades autoriales de Ana: “Además, las mujeres deben ocuparse en más dulces tareas; las musas no escriben, inspiran” (1:232).

El motivo de Pigmalión y Galatea, en estrecha relación con las láminas anteriores y casi tan contumaz a lo largo del siglo XIX, sería una óptima ilustración de numerosas secciones de la novela de Clarín, pero el capítulo 2 constituiría un buen sitio para empezar, pues es aquí justamente donde se comienza a fraguar la peripecia que Alfredo Vicenti resumía en 1885 con estas palabras: “El Magistral *conquista* al fin como *hija de confesión* a la Regenta, esposa de un

ex-presidente de Audiencia, en la cual, por decirlo así, se concentran la nobleza y la distinción de Vetusta” (135; énfasis mío). El verbo “conquistar,” típico en la jerga de la seducción amorosa, recibe como complemento directo a una mujer, lo cual es normal, pero no para convertirla simplemente en amante, algo que el Magistral deseará oscuramente a lo largo de toda la historia, sino también en hija, en “hija de confesión.” Las semejanzas entre el mito y este proceso en lo que hace a la creación, dominio y posesión de la criatura-amante por parte del padre espiritual justifica la aparición del incestuoso motivo de Pigmalión y Galatea como esclarecimiento visual del texto: *Pigmalión y Galatea* (L) de Jean Léon Gérôme (1890), en el que, a diferencia de la versión clásica de Ovidio, parece ser el artista el que convierte a Galatea mediante su beso--a través de ese contacto sexual--en una mujer de carne y hueso, en hija y amante a la vez de su artífice (Zamora, “Secreto” 143-44 *; Zamora, *Doble* 120-23).

De inmediato, y con funciones anticipadoras, me atrevería a añadir un par de cuadros inopinados de Solana, que aunque tardíos, de 1910, recogen bien la obsesión decimonónica con la creación de gente, de prójimos: Frankensteins, Pinochos, Golems, personajes de carne y hueso, autómatas, maniqués. En el mito de Pigmalión y Galatea lo que se alumbró es una mujer. En la novela realista se engendrarían hombres y mujeres, pero todos ellos - el sexo biológico no importa - de condición indefectiblemente femenina, según construía el concepto la época: *Lo que las vitrinas dicen* (L) (1910) y *Las vitrinas* (L) (1910) de José Gutiérrez Solana. La pose del maniquí masculino y su posición entre los de las mujeres, en el primero, y la desaparición de su cabeza, de la visibilidad de su identidad sexual, en el segundo, abundan en esa dirección.

En los capítulos 3, 4 y 5 de *La Regenta*, Ana, conminada por el Magistral, hace examen de conciencia en su alcoba en preparación para su primera confesión general con don Fermín al día siguiente. Es decir, los capítulos funcionan como un ensayo en la intimidad del dormitorio del

momento en que de Pas tendrá la posibilidad en el confesionario de convertirse en su auténtico padre espiritual al penetrar hasta los últimos rincones de su vida y de su alma, siempre posibles anticipaciones o correlatos de las partes más prohibidas y deseadas de su cuerpo, y a penetrarla de sus palabras e influencias. Páginas más adelante el texto informará al lector que el confesionario es el instrumento por el cual el Magistral tiene acceso a “una especie de Vetusta subterránea,” “a la ciudad oculta de las conciencias,” al “plano espiritual de Vetusta, de Vetusta, la noble” (1:398-99).

En el inicio del examen, que Ana intenta realizar con la ayuda de la lectura de un libro penitencial, dice el texto: “Después, saliendo de no sabía qué pozo negro su pensamiento, atendió a lo que leía” (1:163). *La verdad en el pozo* de Gérôme con un instrumento óptico suspendido sobre la desnudez de la representación femenina de la verdad (1895) y *La verdad saliendo del pozo* (L) del mismo (1896). Debajo de estos cuadros o en el margen interesaría anotar unas palabras de Vicente Blasco Ibáñez en su descripción de la casa de Zola: “En un gran lienzo, frente a la escalera, la verdad surge del pozo con su espléndida desnudez y se retuerce entre los brazos de un esbirro enmascarado que pretende hacerla suya. Es el símbolo de la vida del gran artista” (142).

“Sobre la alfombra,” sigue diciendo la novela de Clarín, “a los pies del lecho, había una piel de tigre auténtica” (1:163): *La liseuse* (L) de Georges Croegaert (1848-1923). Más adelante:

No había más imágenes santas que un crucifijo de marfil colgado sobre la cabecera; inclinándose hacia el lecho parecía mirar a través del tul del pabellón blanco ... Ana corrió con mucho cuidado las colgaduras granate, como si alguien pudiera verla desde el tocador. Dejó caer con negligencia su bata azul con encajes de crema, y apareció blanca toda ... Después de abandonar todas las prendas que no habían de acompañarla en el lecho, quedó sobre la piel de tigre, hundiendo los pies desnudos pequeños y rollizos en la espesura de las manchas pardas. Un brazo desnudo se apoyaba en la cabeza algo inclinada, y el otro pendía a lo largo del cuerpo, siguiendo la curva graciosa de la robusta cadera. Parecía una impúdica modelo olvidada de sí misma en una postura académica impuesta por el artista. (1:163-65)

Los dos tigres ([L](#)) de Alessandro Rinaldi, incluido en *La Ilustración Ibérica* en 1886 (recogido en [Charnon](#) 49): la modelo de Rinaldi, desnuda, pero con el sexo oculto, y tendida sobre la piel de un tigre de cabeza intacta, boca abierta y acerados colmillos - *vagina dentata*, imagen pánica que suplanta a ese sexo oculto - posa en el estudio de un pintor.

Hay una posibilidad de fetichismo masculino, nunca elaborada explícitamente por Freud, pero perfectamente defendible dentro del contexto general de su obra dada su condición de lo que Foucault llama una práctica discursiva (“[What](#)” 133-36). Se formularía de la siguiente manera: a causa del horror surgido ante la contemplación de la diferencia femenina, de la ausencia del pene y la posibilidad de castración, el futuro fetichista fija su atención en la presencia de su propio miembro, hace de él un posible sustituto de lo que está ausente en la mujer, y dirige su deseo a restablecerlo en su sitio llenando el intolerable hueco, el enigmático vacío. [Louise Kaplan](#) ha hablado de esta posibilidad pero desde la perspectiva femenina: el pene sería un fetiche para algunas mujeres que piensan estar averiadas y que consideran que mediante el coito serán arregladas por el poseedor del taumáturgico falo (198). Pero ya Freud había señalado que la contemplación de la cabeza de Medusa, representación de los genitales femeninos, trasunto de la *vagina dentata* ([Creed](#) 22-3, 105-11), no sólo petrifica de horror al espectador masculino, sino que también lo endurece en una erección, en una inmediata disposición al coito que le asegura que todavía posee un pene ([Freud](#) 273-74). En este contexto, copular con la mujer, ponerle el falo, sería verdaderamente conocerla, neutralizar su diferencia, hacerla categorizable, dominarla como objeto, asimilarla y reforzar de esa manera la sensación de virilidad del sujeto.³ La existencia de un abundante número de textos decimonónicos que insisten en equiparar de manera directa u oblicua la escritura realista con la comisión de un coito del viril autor con su personaje o su obra, coito

que engendraría una mejor comprensión del mundo o un mundo inteligible, está en perfecta sincronía con lo anterior (“Zamora, “Secreto” 139-41 *; Zamora, *Doble* 95-112).

Desnudado el cuerpo de Ana, la omnisciencia del narrador comienza a indagar minuciosamente en su alma a lo largo de tres capítulos, creándola así como personaje en un ejercicio antológico de caracterización realista. *El origen del mundo* (L) de Courbet (1866), con el siguiente pie: “Encargado por Khalil-Bey para colocarlo en la secreta intimidad de su vestidor. Si hubiera que seleccionar una representación del subconsciente colectivo de la cultura dominante del siglo XIX y de la poética de la novela realista, este cuadro de Courbet sería un sobresaliente candidato, ‘la última palabra en realismo,’ según el juicio de Maxime du Camp, el amigo de Flaubert (citado en Nochlin, “Courbet” 342). De manera apropiada, desapareció y fue anhelantemente perseguido durante años. De manera también apropiada parece que su poseedor y custodio durante un tiempo fue Jacques Lacan que lo habría adquirido a sugerencia de Georges Bataille.” Se podrían añadir unas palabras de Linda Nochlin sobre el cuadro:

In the case of Courbet’s Origin, this ultimate-meaning-to-be penetrated might be considered the ‘reality’ of woman herself, the truth of the ultimate Other. The Subject represented in the Origin is the female sex organ - the cunt - forbidden site of specularity and ultimate object of male desire; repressed or displaced in the classical sense of castration anxiety, it has also been constructed as the very source of artistic creation itself. (“Courbet” 339)

Istar (L) de Fernand Khnopff (1888). *Post-Mortem Laureatus* (L) de Kimon Loghi (1896).

Diabolico Foutro Manie (L) de Achille Devéria (1835) (recogido en Néret 104), con una mujer mirándose en el espejo de su tocador acosada por diablos portadores de falos y lupas que violan su intimidad y espían su desnudo; composición sin título del húngaro Mihaly Zichi (1827-1906) (L); *Ilustración de Devéria para Gamiani* (L) de Alfred de Musset (1848) [sacrilega imagen que podría ser un palimpsesto de la violación de Ana perpetrada por Fermín de Pas y el autor en la alcoba donde el personaje hace examen de conciencia desnudando su alma y su cuerpo bajo el

crucifijo que la mira, o que encajaría en la versión de ilustraciones políticas y anticlericales que habría comenzado con la caricatura de Moliné aludida anteriormente] (recogida en Néret 115); portada de *La Plume* (L) (1891) en la que una mujer aparece traspasada por una pluma; un precedente: *Pigmalión y Galatea* (L) de Francisco de Goya hundiendo el escoplo en el sexo de la mujer [tal vez para insuflarle el soplo vital]; un consecuente: *Pintor y dos mujeres* (L) de la serie *Estudio 347* de Picasso (1968).

De igual manera que el motivo del pintor y la modelo en el estudio proveía un “espacio para explorar y violar el fantástico ‘otro’ con impunidad” (O’Mahony 9 *), la alcoba de Ana Ozores se ofrece como el mejor escenario de los deseos y maniobras del escritor de novelas realistas. El resto de la sección podría completarse con una serie de pinturas que mostraran a la mujer en entregada exhibición, (*Desnudo femenino* (L) de Ramón Martí y Alsina [1826-1894]), espiada y sorprendida, *more realista*, en la más descuidada y ordinaria intimidad (*Las bañistas* (L) de Courbet [1853]), o, siguiendo otra de las constantes iconográficas del XIX, dormida (*The Nightmare* (L) de Fuseli [1789], *Ofelia aldeana* (L) de Juan Luis López García, *El sueño* (L) de Courbet [1866]), *El sueño* de Gaston de Latouche [1854-1913], el ilustrador de *L’Assommoir* de Zola), motivo que connota simultáneamente la pasividad e indefensión ejemplares del objeto, del personaje, por una parte, y su misterio, el deseado secreto de sus sueños, por otra. Entre paréntesis, el pasaje de *Su único hijo* en que Bonis vela a Serafina, echa de menos su flauta y se dedica al arte de la caligrafía en una abismación paródica de la poética sexual del realismo, como he analizado en otro lugar (*Zamora, Doble* 106-12), serviría a su vez como un comentario irónico del cuadro de Latouche.

Llegados a este punto las ilustraciones se pueden agrupar en torno a dos tendencias superficialmente opuestas. En una de ellas, el cuerpo desnudo de la mujer es ofrecido indefenso a

la cómplice contemplación de una audiencia esencial y exclusivamente masculina: *Phryné frente al Aeropago* (L) (1861), *El mercado de esclavos* (L) (1884) y *Un mercado de esclavos romano* (L) (1884) de Gérôme. Sin embargo, hay dos hechos que provocan un cierto estupor al cotejarlos con lo anterior. En primer lugar, los personajes masculinos de la novela quedan sometidos básicamente, aunque sea en grado menor, al mismo tipo de penetración espiritual infligida a Ana, a la omnisciencia y el control absoluto del narrador. Dicho de otro modo, los personajes masculinos son feminizados. Es relevante que dentro de los escasos desnudos masculinos del siglo XIX muchos de ellos sean de niños o de adolescentes andróginos presentados habitualmente de espaldas, desposeídos de sus atributos sexuales, ofreciendo, por así decirlo, su cara más femenina. *Desnudo* (L) de Ignacio Pinazo (1888). El narrador de la novela entra en don Álvaro, lo desnuda, como en el caso de Ana: “Don Álvaro se vio en un apuro. ¿Que pretendía aquella señora? ¿Provocar una conversación para aludir a lo que había entre ellos, que en rigor no era nada que mereciese comentarios” (1:362); “‘Es mía,’ pensó don Álvaro con deleite superior al que él mismo esperaba en el día del triunfo” (1:365). *Joven sátiro* (L) de Joaquim Agrasot (1836-1919). También desnuda, por dentro y por fuera, a Fermín de Pas, feminizándolo a pesar de su hirsuta virilidad mediante ese gesto narrativo:

Estaba desnudo de medio cuerpo para arriba. El cuello robusto parecía más fuerte ahora por la tensión a que le obligaba la violencia de la postura, al inclinarse sobre el lavabo de mármol blanco. Los brazos cubiertos de vello negro ensortijado, lo mismo que el pecho alto y fuerte, parecían de un atleta ... el mozo fuerte y velludo que tenía enfrente, en el espejo, le parecía un otro yo que se había perdido, que se había quedado en los montes, desnudo ... Se parecía un poco a su querida torre de la catedral, también robusta, también proporcionada, esbelta y bizarra, mística pero de piedra. (1:409-10)

No deja de ser curioso y significativo que *Desnudo en la playa de Portici* (L) de Mariano Fortuny (1874), cuadro de un joven desnudo tendido boca abajo en la arena, fuera incluido por error en un libro sobre el desnudo femenino en la pintura española (Puente, lámina 16).

Dada la atribución de femineidad a la enigmática realidad que quiere reflejar o crear el escritor, dado el carácter femenino del propio texto realista y, consecuentemente, de la necesaria feminización formal de todos sus personajes, sería oportuno colocar en el gozne entre el capítulo 5, todavía ocupado en la intimidad de Ana, y el 6, que con la descripción del casino continúa la tarea de alumbrar y explorar todo el universo de la novela, el grabado *Burguesía* (L), objeto fundamental de la novela realista, de Rops (1833-98), en el que el artista desnuda exclusivamente el abundante pecho de una mujer (recogido en Bory 417) y el titulado *Rocío diabólico* de Le Poitevin (1806-70) con una suerte de diablo - *simia Dei* - de príapo descomunal en el momento de eyacular todo un mundo de personajes (recogido en Néret 80-1).

La segunda causa de perplejidad en relación a la violación y exhibición del cuerpo y el alma de una mujer frente a la mirada de una audiencia masculina que compartiría vicariamente con el autor los mismos poderes, placeres y privilegios sobre ésta, es que Ana, la mujer, aparece frecuentemente bajo la figura de una lectora, tanto en las páginas que registran su intimidad en la alcoba como a lo largo de todo el resto de la novela. “La idea del libro, como manantial de mentiras hermosas, fue la revelación más grande de toda su infancia” (1:191). *Tranquilidad* (L) de Tissot. (1881). *La lección* (L) de Toulmouche, aparecido en *La Ilustración Española y Americana* en 1889 (recogido en Charnon 80). “Ana sintió un impulso irresistible; quiso leer aquel libro inmediatamente”(1: 202). “Ana leía con el alma agarrada a las letras” (1:203). “La lectora,” como ha documentado y mostrado abundantemente Janis Bergman-Carton en *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*, es uno de los motivos más repetidos en los Salones desde 1830 a 1850, así como en el período realista y naturalista (106-110). No obstante, el tema ha pasado bastante desapercibido incluso en libros con títulos como *Representing Women* de Linda Nochlin, una de las mayores especialistas en pintura del siglo XIX y concretamente en arte

realista. Sin embargo, lo cierto es que la popularidad de dicho motivo iconográfico desbordó ampliamente esas fechas y las fronteras de Francia. Por otra parte, y de igual manera que apenas existe el desnudo masculino en el siglo XIX, no hay ningún género que se pueda denominar “El lector.” La pintura de la época prodiga muy poco la figura del hombre leyendo, a no ser que la lectura sea la de un periódico: *La novela* de Octave Tassaert, donde queda la duda de si el título se refiere al libro, a la mujer que lo lee a guisa de símbolo o personificación del género literario, o a ambas cosas a la vez (1832); *Lectora* (L) y *La lectura* (L) (1870) de Fantin-Latour (1836-1904); *Meditación* (L) de Claude Monet (1871); varias *Lecturas* de Renoir: 1 (L), 2 (L), 3 (L), 4 (L); *Lectura* (L) de Berthe Morisot (1841-1895); *La arlesiana* (L) de Van Gogh (1888-89); *La lectora* (L) de Alfred Emile Stevens (1860); *Retrato de Katie Lewis* (L) de Burne-Jones (1886); *The Maid with the Golden Hair* (L) de Lord Leighton (1895); *The Browning Readers* (L) de Sir William Rothenstein (1900); *Cecilia* (L) del portugués Henrique Poussão.(1882); *Dolores Otaño* de Darío de Regoyos (1892); *Novela romántica* (L) (recogida en López 121*) de Santiago Rusiñol (1894); diversos carteles de Ramón Casas (L) para revistas como *Pèl & Ploma* o *La vida literaria*; *Apuntes en la playa* (L) de Cecilio Pla (1860-1934); *Flor de santidad* (L) de Julio Romero de Torres (1910); *Sobre la playa* de Sorolla (1910), en la que la lectura es contigua a otras actividades prescriptivamente femeninas como coser o cuidar niños; *Trabajo y lectura* (L) (recogida en López 110 *) de Ramón Casas (1892) y *Preparativos de una boda* de Courbet (1819-1877), en la que también la lectura se pone al mismo nivel de otras labores domésticas obligadamente femeninas; *Pescadoras en Valencia* (L) de Sorolla (1903), donde incluso mujeres del pueblo en plena faena se aplican sin sorpresa al acto de leer. Apenas un breve cotejo de los resultados de una búsqueda de imágenes en *Google* con las palabra “Renoir” y “reading,” de las innumerables que puede deparar “reading” en el buscador de la tienda virtual de láminas de arte

[Art.com,*](#) o de la enormidad del inventario de la página personal [ReadingWoman.org](#) de [Friederun Hardt-Friederichs,*](#) bastaría para probar abrumadoramente la extensión, persistencia y supremacía sobre su contrapartida masculina del motivo iconográfico de la mujer lectora.

Ya [Jo Labanyi](#) había aludido a la curiosa predilección de un lector ideal femenino durante el realismo, y esto no sólo debido a la creciente incorporación de la mujer al consumo de novelas en la época o a pesar de que el índice de analfabetismo femenino fuera todavía muchísimo más alto que el masculino. De lo que habla Labanyi es de una feminización general del receptor de la novela (8-9). Labanyi apunta razones ideológicas para explicar este hecho. Sin descartarlas en absoluto, aventuro una razón que dimana de la poética narrativa del realismo. El lector virtual privilegiado por la novela realista acumula una serie de características que, de manera similar a lo que sucede con el personaje, lo convierten en una manifestación del “eterno femenino” decimonónico: admiración, receptividad, penetrabilidad, pasividad, silencio. La lectura de la novela realista es sin duda masculina por el tipo de contenidos que el lector es forzado a adoptar, pero femenina debido al modo de recepción de esos contenidos, debido a que la cultura de la virilidad autorial establece un paralelo entre sus principios sobre la esencia de la femineidad y la dócil manera en que ha de comportarse el lector virtual ([Zamora, Doble](#) 175-92). En un artículo de 1910 [Unamuno](#) iluminaba a un escritor neófito sobre este asunto, sugiriendo además el carácter tópico que había adquirido la concepción femenina del lector: “El público es femenino joven. Las multitudes, aunque compuestas de varones, son hembras. Esto lo habrá usted oído o leído más de una vez” (3:448). Por supuesto, y por mera lógica metafórica o por extensión de las fortunas poético-sexuales a las que el personaje es sometido por el autor, una vez virilizado compulsivamente el escritor y feminizado el lector, la comparación de la comunicación entre ambos y un encuentro carnal es prácticamente inevitable. Parafraseando a Zola, en un contexto

donde analiza el problema de la influencia social de la literatura, [Urbano González Serrano](#) lo decía con toda contundencia: “Las multitudes prefieren ser violadas más que cortejadas” (436). De esa agresión sexual surgiría una nueva sociedad, o al menos ésta parecía ser la convicción o el deseo de unos escritores que confiaban plenamente en la capacidad performativa y fecundadora de la literatura, en el talismánico poder autorial de convertirse no sólo en padres de sus universos narrativos, sino de la misma realidad ([Zamora, Doble](#) 193-207).

Ana recuerda el crucial momento de su adolescencia en el que lee el episodio donde San Agustín escucha el “*Tolle, lege*”: “Y lloró sobre *Las confesiones* de San Agustín como sobre el seno de una madre. Su alma se hacía mujer en aquel momento” (1:203-04); su alma, y su cuerpo habría que añadir, como prueba el que unas páginas más atrás el narrador adelantara que “Anita iba a transformarse en mujer cuando parecía muy lejos aún de esta crisis” (1:201). *Mujer leyendo* de Leon Kamir (nacido en 1872), en cuyo intertexto cabría incluir las lluvias de oro que Danae recibe en cuadros como los de Tiziano. *Mujer leyendo a la luz de un candelabro* ([L](#)) del danés Peter Vilhelm Ilsted (1908), un cuadro que recoge admirablemente todo el aparato simbólico de la problemática estética del siglo XIX: el espejo, la lámpara, modelada fálicamente en forma de vela, el texto y la lectora. Otro cuadro del mismo autor, *Niña leyendo* ([L](#)), casi repite los mismos elementos alegóricos. Ana llega a convertirse en el receptor óptimo del discurso del Magistral:

En los libros algunas veces había leído algo así, pero ¿qué vetustense sabía hablar de aquel modo? Y era muy diferente leer tan buenas y bellas ideas, y oírlas de un hombre de carne y hueso, que tenía en la voz un color suave y en las letras silbantes música, y miel en palabras y movimientos. (1: 491)

El baño ([L](#)) de Alfred George Stevens (1817-75).

En una de sus más reveladoras comparencias como audiencia, en la representación del *Tenorio*, Ana se identifica con doña Inés justo en el momento en la que ésta es seducida por la carta de don Juan escondida dentro de su libro de oración, una peripecia del drama de Zorrilla que

Pérez Firmat ha calificado de “inseminación acústica,” de “violación fónica” (5). *La actriz María Guerrero como doña Inés* (L) de Raimundo de Madrazo (1841-1920). Cuenta el narrador de *La*

Regenta:

Clavados los ojos en la hija del Comendador, olvidada de todo lo que estaba fuera de la escena, [Ana] bebió con ansiedad toda la poesía de aquella celda casta en que se estaba filtrando el amor por las paredes ... La carta de don Juan escondida en el libro devoto, leída con voz temblorosa primero, con terror supersticioso después, por doña Inés, mientras Brígida acercaba su bujía al papel; la proximidad casi sobrenatural de Tenorio ... todo, todo lo que pasaba allí y ella adivinaba, producía en Ana un efecto de magia poética y le costaba trabajo contener las lágrimas que se le agolpaban a los ojos. (2:47-8)

La liseuse d’Ornans (L) de Gustave Courbet (1868); *Portada de L’Image* (L) de Alphonse Mucha (1896). *Jeune filles lisant le roman de Faublas* (L) de Wattier (1828) (recogido en Bergman-Carton 9). *Joven con un libro* de Auguste Toulmouche (1857). *La Madeleine lisant* (L) de Corot (1854), un ejemplo entre muchos de la popularidad en el siglo XIX del tema de la Magdalena lectora.

Este es el parlamento de Inés en el drama tras la lectura de la carta del seductor:

¡Ay ! ¿Qué filtro envenenado
me dan en este papel,
que el corazón desgarrado
me estoy sintiendo con él?
¿Qué sentimientos dormidos
son los que revela en mí?
¿Qué impulsos jamás sentidos?
¿Qué luz que hasta hoy nunca vi?
¿Qué es lo que engendra en mi alma
tan nuevo y profundo afán? (146-47)

La novela del día (L) de Achille Devéria (1832) (recogido en Bergman-Carton 117), con un objeto difícil de determinar en la mano izquierda de la lectora con el seno descubierto; *Los sonetos del doctor* (L) de Felicien Rops (1884) (recogido en Bory 67); de Leon Herbo (1850-1907), *La charmeuse* (L) y *Dolce far niente* (L), publicado en *La Ilustración Ibérica* en 1894 [recogido en Charnon 153]; *Rimes de Joie* (L) de Rops (recogido en Bory 423); *The Reading Girl* (L) de Theodor Roussel (1886-87), cuya imagen todavía ilustra portadas de novelas

contemporáneas como *El desencuentro* (L) de Fernando Schwartz. *La lectora de novelas* (L) de Antoine Wiertz (1853), epifonema visual de todos los cuadros anteriores: una especie de demonio--otra vez, una imitación de Dios--va surtiendo de novelas a una mujer que desnuda y reclinada sobre una cama y frente a un espejo--otra vez también--se deja arrebatar por su lectura.

Más habló el Magistral para exponer el plan de vida devota a que había de entregarse en cuerpo y alma su amiga desde el día siguiente, y terminó tratando con detenimiento especial la cuestión de las lecturas. (2:76)

Don Fermín bajaba del campanario, donde, según solía de vez en cuando, había estado registrando con su catalejo los rincones de las casas y de las huertas. Había visto a la Regenta en el parque pasear, leyendo un libro que debía ser la historia de Santa Juana Francisca, que él mismo le había regalado. (2:102)

Ilustraciones originales de Llimona: 1 (L), 2 (L).

“Ana leyó en su lecho, a escondidas de don Víctor, los cuarenta capítulos de la *Vida de Santa Teresa escrita por ella misma*” (2:188). *Santa Teresa* (L) de Felicien Rops: la santa, desnuda a excepción de la toca, abierta de piernas y frente a un libro abierto, se masturba introduciéndose en el sexo un falo ortopédico.

El episodio de *La Regenta* que exhibe el triunfo más espectacular del Magistral en los intentos de hacer de Ana, y de la ciudad, un sumiso instrumento de su propiedad, es la escandalosa exposición de los pies descalzos de la mujer en la procesión de Viernes Santo.

Ilustración original de Llimona (L). Las cualidades sinecdóquica, base del realismo según Jakobson (111), sexual y fetichista de dicho espectáculo están resumidas en los pensamientos de su protagonista o su víctima, de Ana: “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’” (2:366). Su condición de objeto sometido a los protocolos fetichistas de defensa y control frente a lo otro queda puesta de manifiesto mediante la atribución de una rigidez e inmovilidad fálicas: “Allí iba la Regenta ... a los pies de la virgen enlutada, detrás de la urna de

Jesús muerto. También Ana parecía de madera pintada” (2:366); “Yo creo que va muerta ... ¡qué pálida! ¡qué *parada!* Parece de escayola” (2:368). Finalmente, el valor de esos pies descalzos como sustitutos fálicos encargados de conjurar el horror de la diferencia, de la ausencia del pene, o como monumento de la penetración espiritual que el Magistral inflige a la Regenta, de la prostitución a que la obliga, de la imposición en ella de su falo paternal, está certificado por dos hechos. En la procesión Fermín camina conspicuamente cerca de ella sintiendo que “llevaba allí, a su lado, prisionera con cadenas invisibles a la señora más admirada por su hermosura y grandeza de alma en toda Vetusta,” que “él descalzaba los más floridos pies del pueblo y los arrastraba por el lodo ... ¿Quién podía más?” (2:367). *Las diabólicas* (L) (1882) de Rops.⁴

A pesar de este aparatoso éxito, poco después, entre los capítulos 28 y 29, se abre una elipsis en la que se produce una debacle de la estética realista, una hecatombe poética. En este hueco (L) textual, Ana se entrega a Álvaro Mesía, lo cual supone la paradójica derrota del Magistral, del personaje que refleja en la historia la virilidad y el dominio del autor sobre su territorio narrativo. Fermín de Pas fracasa en sus empeños de convertir su penetración espiritual de Ana en penetración real, de asegurarse de que el falo lacaniano, el poder simbólico que ejerce sobre la mujer y la ciudad, es un pene efectivo, algo absolutamente fundamental en la estética realista cuya principal asunción es que su discurso no sólo representa sino que es la misma realidad. Con justicia poética, ese fracaso, ese desencuentro entre verbo y mundo se produce además en el silencio que pende entre esos dos capítulos. La materia en su expresión más intensa, en el contacto sexual, sólo aparece cuando el lenguaje enmudece. El sexo, la carne, la realidad, comienza cuando el lenguaje calla, lo cual supone la aniquilación simbólica del sueño referencial de la novela realista y, por tanto, de su absoluto convencimiento de poder modificar o crear paternalmente el mundo (Zamora, *Doble* 207-34). Quiero recordar que la censura sobre la

inclusión de escenas escabrosas en literatura era mucho más laxa en la época de lo que se pudiera pensar, así como que una de las características fundamentales del realismo, para sus apologetas y detractores, consistía precisamente en la voluntad o capacidad de incluir esas escenas. Aplicando las reflexiones de Foucault sobre la sexualidad, esa elipsis de *La Regenta* no es un mero accidente sino algo de trascendental relevancia pues marca “el límite de nuestro lenguaje” (“[Préface](#)” 751). Las consecuencias de esa zona de sombra en que Ana traiciona a Fermín son abrumadoras para la estética de la novela. El personaje se escapa del control del narrador, excluido de la escena, iniciando así una larga cadena de subversiones y rebeliones contra el dominio autorial que precede en bastantes años a las escenificadas por Pirandello o Unamuno: *La modelo maliciosa* de Raimundo de Madrazo (1885), enarbolando el pincel e invirtiendo los papeles de modelo y pintor; *Pigmalión* ([L](#)) de Paul Delvaux (1939). El lector, inevitablemente insatisfecho por encontrar únicamente silencio y perplejidad tras haber esperado durante más de seiscientas páginas esa escena (la elipsis dibuja figuradamente en él un hueco, traza gráficamente en él un órgano sexual femenino que nunca es llenado) se descubre abocado a abandonar su pasividad, a sacudirse de su dócil y confortable sumisión al discurso del autor, a desafiarlo, a establecer un comercio mucho más dinámico y conflictivo con el texto: *No Radio* ([L](#)) de Barbara Kruger (1988), que mediante la mera inscripción en rojo de ese título sobre una reproducción fotográfica del ya aludido cuadro de Simonet, *El anatómico*, se apropia de éste, se venga en Simonet del autor masculino y lo asesina convirtiéndose en feliz emblema de nuevas poéticas y teorías (ni la antología de teoría literaria de [Julie Rivkin y Michael Ryan](#) que ostenta la composición significativamente en su portada ni muchos de los análisis de la fotografía de Kruger mencionan o reconocen a Simonet). En la oscuridad de esa elipsis mueren el padre realista y todos sus sueños, en sus acerados bordes de silencio se queda prendida su virilidad, acaba castrada, decapitada, la confianza en la capacidad

genésica de su palabra: *Modernité* (L) de Rops (1883) (recogido en Bory 405), que descifra su título a través de una mujer que porta en una bandeja, satisfecha y desafiante, la cabeza cortada de un hombre. Unas páginas más abajo el Magistral intenta infructuosamente escribir una carta a Ana: “Y don Fermín rasgó también esta carta, y en mil pedazos más que todas las otras ... y sobre aquellas ruinas de su indignación artística se paseaba furioso, deseando algo más succulento para la ira y la venganza, que la tinta y el papel mudo y frío” (2:497). *El intento de lo imposible* (L) de Magritte (1928), donde el título califica y corrige la imagen del cuadro.

En la escena final de la novela, el vicario del autor, don Fermín, sale de su reducto confesional e intenta agredir física y verbalmente a Ana, quizá asesinarla, ese supremo gesto de autoridad y dominio, pero una fuerza invencible se lo impide. La mujer, el otro, continúa siendo el objeto primordial del deseo, el enigma ineluctable, el secreto que es imperativo desvelar, pero empieza a vislumbrarse su radical irreductibilidad, la fatal perpetuidad de su desazonadora diferencia: *Tantalo* (L), del visionario Goya, poseído de un eterno apetito que nunca podrá saciar.

Coda. El cartel de *Lucía y el sexo* (L) (2001), la película de Julio Medem que cuenta las relaciones entre un escritor y su musa-amante, es un gráfico testimonio de la evolución y persistencia de los problemas planteados por *La Regenta*. Lucía, en cuya exploración se afana la película, mira desafiante a la cámara desde una motocicleta apenas un instante antes de atropellarla y salirse de plano, pero Medem le desnuda un pecho y la vigilante verticalidad del faro - del falo - sigue acechando desde el fondo.

¹ Debo la noticia de esta imagen y de otras aludidas en este trabajo a este imprescindible libro de [Lou Charnon-Deutsch](#).

² Una buena entrada en la obra de Felicien Rops es *L'Oeuvre graphique complète*, editada por Jean François Bory.

³ Mi artículo [“Guantes, botas, ortopedias y otras prendas. Fetichismo, metonimia, poética realista”](#) desarrolla este asunto de una manera mucho más detallada.

⁴ Para un análisis más completo del episodio ver, de nuevo, mi artículo [“Guantes, botas, ortopedias y otras prendas. Fetichismo, metonimia, poética realista”](#) (326-28).

OBRAS CITADAS

ALAS "CLARÍN," LEOPOLDO. *La Regenta*. Ed. Gonzalo Sobejano. 2 vols. Madrid: Castalia, 1983.

ARSETH, ESPEN J. "Nonlinearity and Literary Theory." Landow, *Hyper/Text* 51-86.

ART.COM. 10 de noviembre, 2006. <<http://www.art.com/>>.

BAINBRIDGE, DAVID I. "Copyright in Relation to Electronic Publishing in the Humanities."

Networking in the Humanities. Eds. Stephanie Kenna and Seamus Ross. London: Bowker Saur, 1995. 173-90.

BERGMAN-CARTON, JANIS. *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*. New Haven: Yale UP, 1995.

BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE. "Una visita a Zola." *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*. Ed. Paul Smith. Valencia: Prometeo, 1982. 142-47.

BOREL, FRANCE. *The Seduction of Venus. Artists and Models*. New York: Rizzoli, 1990.

BORY, JEAN FRANÇOIS, ed. *L'Oeuvre graphique complète. Felicien Rops*. Paris: Arthur Hubschmid, 1977.

BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. "Novela e Ilustración. *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)." *Del Romanticismo al Realismo*. Eds. Luis Díaz Larios & Enrique Miralles. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996. 471-86.

<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05816141000581628539079/index.htm>>

CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

CREED, BARABARA. *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.

CHARNON-DEUTSCH, LOU. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. University Park: Pen State UP, 2000.

CLARK, KENNETH. *The Nude. A Study in Ideal Form*. New York: Pantheon, 1956.

DECIMONONICA. 10 de noviembre, 2006. <<http://decimononica.org/>>.

DELANY, PAUL AND GEORGE P. LANDOW, eds. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge: MIT P, 1991.

CURRENTS OF ELECTRONIC LITERACY. 10 de noviembre, 2006.
<<http://currents.cwrl.utexas.edu/>>.

DOSS, PHILLIP E. "Traditional Theory and Innovative Practice: The Electronic Editor as Poststructuralist Reader." *The Literary Text in the Digital Age*. Ed. Richard Finneran. Ann Arbor: U Michigan P, 1996. 213-24.

ESPÉCULO. 10 de noviembre, 2006. <<http://www.ucm.es/info/especulo/>>.

ESS, CHARLES. "The Political Computer: Hypertext, Democracy, and Habermas." Landow, *Hyper/Text* 225-67.

FELDMANN, DORIS. "Multimedia Shakespeare." *Anglistik im Internet*. Eds. Doris Feldman, Fritz-Wilhelm Neumann & Thomas Rommel. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter Heidelberg, 1997. 129-43.

FOUCAULT, MICHEL. "Préface a la transgression." *Critique* 19.195-96 (agosto-septiembre 1963): 751-629.

___ . "What is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. Boucard. Trads. Donald F. Boucard & Sherry Simon. Ithaca: Cornell UP, 1977. 113-38.

- FREUD, SIGMUND. "Medusa's Head." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trad. James Strachey. Vol. 8. London: The Hogarth Press, 1961. 273-274.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: U Nebraska P, 1997.
- GONZÁLEZ SERRANO, URBANO. "Las multitudes y los solitarios." "Apéndice II." *Goethe*. 3ª ed. Madrid: Librería Internacional de Fernández Villegas y Cía, s.f. 429-45.
- HARPOLD, TERENCE. "Threnody: Psychoanalytic Digressions on the Subject of Hypertexts." [Delany](#) 171-81.
- HARDT-FRIEDERICHS, FRIEDERUN. *Reading Woman.org*. 10 de noviembre, 2006. <http://readingwoman.org/en/index.html>.
- JAKOBSON, ROMAN. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." *Language in Literature*. Ed. Krystyna Pomorska y Setephen Rudy. Cambridge: Harvard UP, 1987. 95-114.
- JÁUREGUI, CARLOS. "Writing Communities on the Internet: Textual Authority and Territorialization." [Paz-Soldán](#) 288-300.
- KAPLAN, LOUISE J. *Female Perversions. The Temptations of Emma Bovary*. New York: Doubleday, 1991.
- KATES, SUSAN. "Emerging Technologies and the Public Intellect." *Literature Interpretation Theory* 16 (2005): 381-88.
- KOOISTRA, LORRAINE JANZEN. *The Artist as Critic. Bitextuality in Fin-de-Siècle Illustrated Books*. Aldershot: Scolar Press, 1995.
- LABANYI, JO. "Introduction." *Galdós*. Ed. Jo Labanyi. London: Longman, 1993. 1-20.

LANDOW, GEORGE. *The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities*.

Cambridge: MIT P, 1993.

___, ed. *Hyper/Text/Theory*. Ed. George P. Landow. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.

___ . "What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of Hypertext." Landow, *Hyper/Text* 1-48.

___ . *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*.

Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997.

LANDOW, GEORGE P. & PAUL DELANY. "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art." [Delany](#) 3-50.

LIESTØL, GUNNAR. "Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative in Hypertext."

Landow, *Hyper/Text* 87-120.

LÓPEZ FERNANDEZ, MARÍA. "Los inicios de la emancipación femenina y su reflejo en las artes plásticas españolas de fin de siglo (1890-1914)." *Cultura Moderna* 1 (primavera 2005): 107-24. <<http://www.culturamoderna.com/documentos/cm1.pdf>>

McGANN, JEROME. *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave, 2001

MILES, ADRIAN. "Realism and a General Economy of the Link." *Currents in Electronic Literacy* 5 (Fall 2001). 9 de abril, 2007.

<<http://www.cwrl.utexas.edu/currents/fall01/miles/index.html>>.

MILLER, J. HILLIS. *Illustration*. Cambridge: Harvard UP, 1992.

MOULTHROP, STUART. "Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths." [Delany](#) 119-32.

- ___. "Rhizome and Resistance: Hypertexts and the Dreams of a New Culture." Landow, *Hyper/ Text* 299-317.
- NEAD, LYNDIA. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge, 1992.
- NÉRET, GILLES. *Erotica 19th Century*. Köln: Taschen, 2001.
- NOCHLIN, LINDA. "Courbet's *L'Origine du monde*: The Origin without an Original." *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*. Eds. Margaret Cohen & Christopher Prendergast. Minneapolis: U Minnesota P, 1995. 339-47.
- ___. *Representing Women*. London: Thames and Hudson, 1999.
- OLSEN, MARK. "Signs, Symbols and Discourses: A New Direction for Computer-Aided Literature Studies." *Computer and the Humanities* 27 (1993): 309-14.
- O'MAHONY, CLAIRE. "Modern Muses: Representing the Life Model in Fin de Siècle France." *Art on the Line* 3.1 (2003): 1-31. 10 de noviembre, 2006.
<http://www.waspress.co.uk/journals/artontheline/journal_20031/articles/pdf/20031_03.pdf>.
- OTHER VOICES. *THE (E)JOURNAL OF CULTURAL CRITICISM*. 10 de noviembre, 2006.
<<http://www.othervoices.org/>>.
- PAZ-SOLDÁN EDMUNDO AND DEBRA CASTILLO, EDS. *Latin American Literature and Mass Media*. New York: Garland, 2001.
- PAJARES, TOSCA. Susana. "Condiciones Extremas: Digital Science Fiction from Colombia." *Paz-Soldán* 270-287.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO. *Literature and Liminality. Festive Readings in the Hispanic Tradition*. Durham: Duke UP, 1986.
- PMLA. 10 de noviembre, 2006. <<http://www.jstor.org/journals/00308129.html>>.

POSTLE, MARTIN & WILLIAM VAUGHAN. *The Artist's Model. From Ety to Spencer.*

London: Merrell Holberton, 1999.

POSTMODERN CULTURE. 10 de noviembre, 2006. <<http://www3.iath.virginia.edu/pmc/>>.

PUENTE, JOAQUÍN DE LA. *El desnudo femenino en la pintura española.* Madrid: Ediciones

Novarte, 1964.

RIVKIN, JULIE & MICHAEL RYAN. *Literary Theory: An Anthology.* Oxford: Blackwell,

1998.

SCHULTE, RAINER. "The Dynamics of Scholarly and Essayistic Writing." *Literature*

Interpretation Theory 16 (2005): 389-95.

SLATIN, JOHN. "Reading Hypertext: Order and Coherence in a New Medium." *Delany* 153-69.

TWAIN, MARK. *Life on the Mississippi.* Boston: James R. Osgood, 1883.

YALE FRENCH STUDIES. 10 de noviembre, 2006.

<<http://www.jstor.org/journals/00440078.html>>.

YANKELOVICH, NICOLE, NORMAN MEYTROWITZ AND ANDRIES VAN DAM.

"Reading and Writing the Electronic Book." *Delany* 53-79.

UNAMUNO, MIGUEL DE. "Reputaciones hechas." *Obras completas.* Ed. Manuel García

Blanco. Vol. 3. Madrid: Escelicer, 1968. 445-50.

VANDERBILT E-JOURNAL OF LUSO-HISPANIC STUDIES. 10 de noviembre, 2006.

<http://sitemason.vanderbilt.edu/spanport/eJournal_index>.

VICENTI, ALFREDO. "Una novela. *La Regenta.* Por Leopoldo Alas (*Clarín*)."
"La Regenta"

de Clarín y la crítica de su tiempo. Ed. María José Tintoré. Barcelona: Lumen: 1987.

128-37.

ZAMORA, ANDRÉS. “El secreto incesto de la novela realista.” *Anales Galdosianos* 29-30

(1994-95): 129-46. <

<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01474060099325240832268/p0000>

[010.htm#I_28](#) >

___. *El doble silencio del eunuco. Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín.*

Madrid: Fundamentos: 1999.

___. “Guantes, ortopedias y otras prendas. Fetichismo, metonimia, poética realista.” *Bulletin of*

Hispanic Studies 80.3 (Julio 2003): 319-333.

ZORRILLA, JOSÉ. *Don Juan Tenorio*. Ed. Aniano Peña. Madrid: Cátedra, 1994.

LISTA DE ILUSTRACIONES

- La traición de las imágenes*. René Magritte (△)
- Ilustración de Juan Llimona (△)
- Caricatura para *La Esquella de la Torratxa*. Moliné (△)
- Ilustración en *Gran Vía* (△)
- A Edgard Poe*. Odilon Redon (△)
- Dans la reve*. Odilon Redon (△)
- Caricatura de Gustave Flaubert*. A. Lemot (△)
- El anatómico*. Enrique Simonet (△)
- La clase de cirugía del doctor Péan*. Henri Gervex (△)
- El parnaso satírico*. Felicien Rops (△)
- Sweet Solitude*. Edmund Blair Leighton (△)
- Mujer leyendo*. Claude Monet (△)
- Lectura*. Berthe Morisot (△)
- Capullo*. Luis Marold (△)
- El pintor*. Rafael Romero Barros (△)
- El descanso de la modelo*. Casimiro Sainz y Saiz (△)
- La visita inoportuna*. Eduardo Zamacois (△)
- La modelo del artista*. Jean Léon Gérôme (△)
- Fin de la séance pour Omphale*. Jean Léon Gérôme (△)
- ¡Salud!*. Fantin-Latour (O'Mahony 4-6) (△)
- La selección de una modelo*. Mariano Fortuny (△)
- El estudio del pintor*. Gustave Courbet (△)

- L'Art*. Felicien Rops (△)
- Académie cythérée*. Felicien Rops (△)
- El poeta*. Jean Léon Gérôme (△)
- Pígalión y Galatea*. Jean Léon Gérôme (△)
- Lo que las vitrinas dicen*. José Gutiérrez Solana (△)
- Las vitrinas*. José Gutiérrez Solana (△)
- La verdad saliendo del pozo*. Jean Léon Gérôme (△)
- La liseuse*. Georges Croegaert (△)
- Los dos tigres*. Alessandro Rinaldi (△)
- El origen del mundo*. Gustave Courbet (△)
- Istar*, Fernand Khnopff (△)
- Post-Mortem Laureatus*. Kimon Loghi (△)
- Diabolico Foutro Manie*. Achille Devéria (△)
- Sin título. Mihaly Zichi (△)
- Ilustración para *Gamiani* de Alfred Musset. Achile Devéria (△)
- Portada de *La Plume* (△)
- Pígalión y Galatea*. Francisco de Goya (△)
- Pintor y dos mujeres. Estudio 347*. Pablo Picasso (△)
- Desnudo femenino*. Ramón Martí Alsina (△)
- Las bañistas*. Gustave Courbet (△)
- The Nightmare*. Fuseli (△)
- Ofelia aldeana*. Juan Luis López García (△)
- El sueño*. Gustave Courbet (△)

- Phryné frente al Aeropago*. Jean Léon Gérôme (△)
- El mercado de esclavos*. Jean Léon Gérôme (△)
- Un mercado de esclavos romano*. Jean Léon Gérôme (△)
- Desnudo*. Ignacio Pinazo (△)
- Joven sátiro*. Joaquim Agrasot (△)
- Desnudo en la playa de Portici*. Mariano Fortuny (△)
- Burguesía*. Felicien Rops (△)
- Tranquilidad*. James Tissot (△)
- La lección*. Toulmouche (△)
- Lectora*. Henri Fantin-Latour (△)
- La lectura*. Henri Fantin-Latour (△)
- Meditación*. Claude Monet (△)
- Lectura*. August Renoir (△)
- Dos jóvenes leyendo*. August Renoir (△)
- Lectura*. August Renoir (△)
- Lectura*. August Renoir (△)
- Lectura*. Berthe Morisot (△)
- La arlesiana*. Van Gogh (△)
- La lectora*. Alfred Emile Stevens (△)
- Retrato de Katie Lewis*. Edward Burne-Jones (△)
- The Maid with the Golden Hair*. Lord Leighton (△)
- The Browning Readers*. William Rothestein (△)
- Cecilia*. Henrique Poussão (△)

- Novela romántica*. Santiago Rusiñol (López 121) (△)
- Carteles*. Ramón Casas (△)
- Apuntes en la playa*. Cecilio Pla (△)
- Flor de santidad*. Julio Romero de Torres (△)
- Trabajo y lectura*. Ramón Casas (López 110) (△)
- Pescadoras en Valencia*. Joaquín Sorolla (△)
- Mujer leyendo a la luz de un candelabro*. Peter Vilhelm Ilsted. (△)
- Niña leyendo*. Peter Vilhelm Ilsted (△)
- El baño*. Alfred George Stevens (△)
- La actriz María Guerrero como doña Inés*. Raimundo de Madrazo (△)
- La liseuse d'Ornans*. Gustave Courbet (△)
- Portada de L'Image*. Alphonse Mucha (△)
- Jeune filles lisant le roman de Faublas*. Wattier (△)
- La Madeleine lisant*. Jean-Baptiste Camille Corot (△)
- La novela del día*. Achille Devéria (△)
- Los sonetos del doctor*. Felicien Rops (△)
- La charmeuse*. Leon Herbo (△)
- Dolce far niente*. Leon Herbo (△)
- Rimes de Joie*. Felicien Rops (△)
- The Reading Girl*. Theodor Roussel (△)
- The Reading Girl* en la portada de *El desencuentro* de F. Schwartz. Theodor Roussel (△)
- La lectora de novelas*. Antoine Wiertz (△)
- Ilustración original*. Juan Llimona (△)

- Ilustración original. Juan Llimona (△)
- Santa Teresa*. Felicien Rops (△)
- Ilustración original. Juan Llimona (△)
- Las diabólicas*. Felicien Rops (△)
- Círculo negro*. Kazimir Malevich (△)
- Pigmalión*. Paul Delvaux (△)
- No Radio*. Barbara Kruger (△)
- Modernité*. Felicien Rops (△)
- El intento de lo imposible*. René Magritte (△)
- Tantalo*. Francisco de Goya (△)
- Cartel de *Lucía y el sexo*. Julio Medem (△)