



LA DINAMICA DEL ESPACIO EN LA REGENTA DE CLARIN

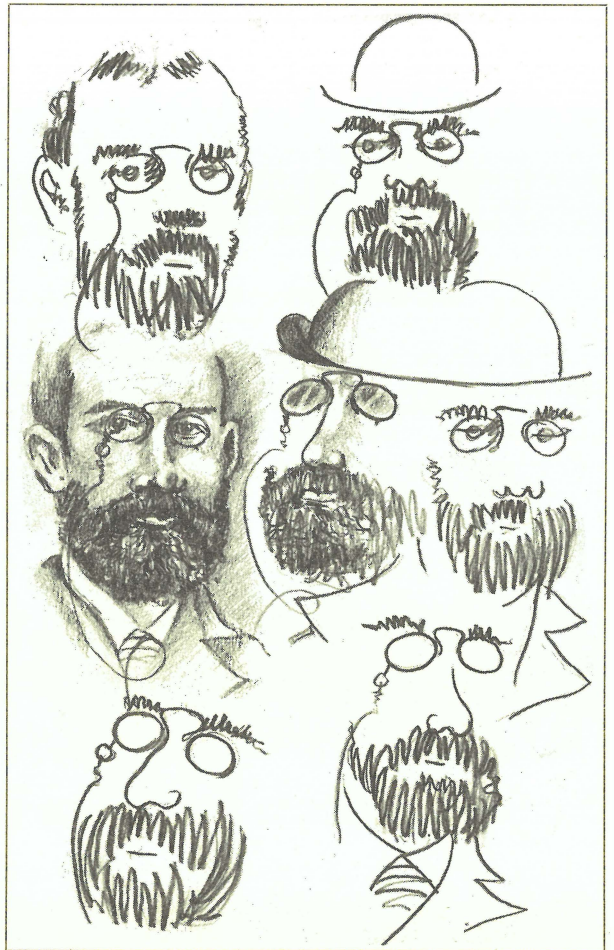
Elizabeth Sánchez

El capítulo inicial de *La Regenta* se encuentra, sin duda alguna, entre los ejemplos más admirables de prosa de la literatura del siglo diecinueve. De principio a fin, y en particular la descripción de Vetusta, este primer capítulo es un *tour de force* de integración y prefiguración novelísticas. Es excelente la anticipación temática, incluso en los párrafos iniciales. Sin embargo lo que resulta excepcional de la introducción es la sensación que genera de un espacio viviente, lo que Ricardo Gullón ha denominado una «visión animada del espacio» (1). Esta visión dinámica del espacio seguirá actuando a lo largo de toda la novela, manteniendo el mundo imaginario, por así decirlo, saturado de conflictos y con la interacción incesante de sus partes. Mi principal interés en este ensayo será el examinar brevemente algunas de las formas asumidas por la fundamental intuición del espacio que informa *La Regenta*. En el trabajo, trataré de demostrar cuán eficazmente se prefiguran en las primeras escenas el sujeto esencial y los temas principales de la novela.

No se describe a Vetusta como un simple lugar o marco convencional. Se nos presenta en términos de ser vivo. La sinécdoque de la primera línea establece su identidad como protagonista colectivo: «La heroica ciudad dormía la siesta.» Por curioso que parezca, sin embargo, la vitalidad de la escena nada debe al componente humano de la ciudad. Las calles están desiertas. Los ciudadanos de Vetusta se «ocupan» en dormir la siesta en el interior de sus casas, haciendo la digestión de sus almuerzos. En efecto, Vetusta se encuentra en su momento débil del día, apenas con vida. Se podría decir que hubiera quedado temporalmente reducida a un estado infrahumano por no decir infraanimal. ¡Qué mejor hora que ésta para presentar un mundo social en decadencia! Inicialmente, por tanto, el sentido o sensación de movimiento no va a provenir del «organismo» Vetusta. Por contra, la actividad pertenece a algunas de las formas más insignificantes de materia inanimada, ocupantes únicos de las silenciosas calles: trapos y otros desechos que han sido atrapados por remolinos de viento producidos por el indolente aire del sur. Estos humildes trozos de basura son los verdaderos protagonistas del primer párrafo. Su baile alegre y sus graciosos movimientos (apiñándose en un montón «como si estuvieran durmiendo» para dispersarse luego siguiendo cada uno su propio camino ascendente) pueden interpretarse

como una cómica pantomima del futuro drama humano. Quizá nos pudiéramos preguntar por qué Clarín eligió encumbrar estas insignificancias a tal altura literaria (2).

De una forma muy general, al igual que muchas otras novelas de las denominadas «realistas», *La Regenta* trata sobre las aspiraciones humanas y del cómo y por qué se ven frustradas a menudo (3). Y examina también la capacidad de control que nosotros como individuos tenemos sobre nuestro destino. Además —y es con esto el que la novela de Clarín se considere primordial en cuanto a su anticipación del pensamiento del siglo veinte— presenta una visión de la vida por la que, parafraseando a D. H. Lawrence, se mantiene constantemente ante nosotros y se explora ingeniosamente desde una gran variedad de ángulos la sutil interdependencia de las cosas. *La Regenta* refuta los interesados mitos burgueses de la confianza en uno mismo y la diferenciación entre individuos, evidenciando insospechadas relaciones mutuas y demostrando concluyentemente las deplorables consecuencias del espíritu anti-dialéctico, provinciano, o (remedando a Clarín) «exclusivista». La versión estática y distorsionada de la realidad que se contiene en esos mitos viene corregida por la verdad polifacética del arte novelístico del espa-



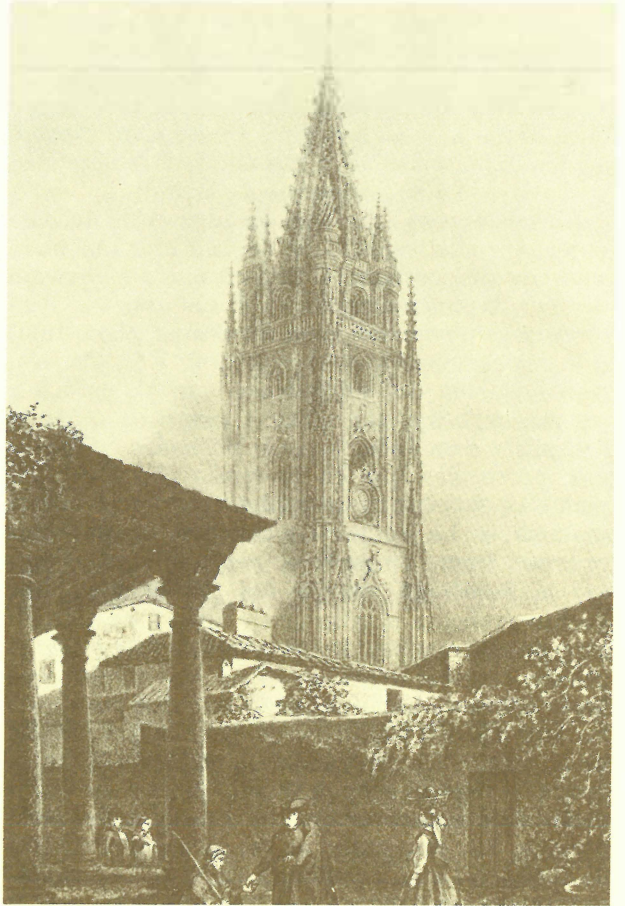
Calixto Fernández ©
Caleidoscopio clariniano.

ñol. Siempre que un personaje individual se cree que es independiente de su entorno social –o lo que viene a ser lo mismo, siempre que contemple al espíritu como algo completamente separable de la materia y lo ideal de lo real– interviene la verdad de la ficción de Clarín para demostrar que los hechos son de otro modo. Distinciones tan sencillas solamente son posibles en la esfera de lo abstracto. Este, creo yo, es el significado esencial de *La Regenta*. El aspecto dinámico de su espacio juega un papel importante en la transmisión de este «mensaje».

En la descripción inicial, la asociación de sujetos inanimados con verbos activos y formas verbales activas así como el empleo de dos símiles tiene el efecto de vivificar y al mismo tiempo de humanizar al elemento sin vida. Esa materia muerta con un ritmo ascendente parece de ese modo corresponderse con un designio que se identifica normalmente solo con los seres humanos. Aunque las basuras parecen momentáneamente juntarse y adormecerse en un letargo colectivo, al mismo tiempo parecen aspirar individualmente a un destino más importante. Un tema típico de la novela del siglo diecinueve –el afán del individuo a medrar en sociedad y eventualmente a dominarla o trascenderla– viene así a reproducirse en los movimientos de la porquería. Sin embargo nuestra educación científica nos dice que esa porquería se ve realmente impulsada por el viento, y que los corpúsculos individuales por sí mismos no pueden determinar su destino. Por asociación, entonces, se nos lleva a ponderar la temida cuestión de la autonomía humana.

La animación del espacio continúa en el segundo párrafo, junto con la polaridad actividad-pasividad, en que la indolencia de toda la criatura, Vetusta (reducida como está a la más primaria de las funciones fisiológicas), contrasta con la fogosa actividad de alguna de sus partes. Sin embargo, ha cambiado la forma de esa actividad. Aparece ahora un protagonista más sobresaliente. Una vez más, como accionada por algún poder invisible, la materia inerte parece seguir ascendiendo, sin embargo el enfoque ha cambiado. El nuevo sujeto de descripción es la torre de la catedral. Como ha observado Gullón, la personificación se hace más pronunciada cuando se adapta a esta formidable estructura. Pues la torre adopta características humanas del grado más elevado; actúa tanto de guía como de vigía: «índice de piedra que señalaba al cielo» y «fantasma gigante que velaba por la ciudad pequeña y negruzca que dormía a sus pies.»

Es también símbolo de la belleza ideal que ha sido conseguida por el esfuerzo humano, o quizá fuera mejor decir que representa la posibilidad real de una síntesis perfecta –una integración armónica de contrarios, equilibrio dinámico de cualidades masculinas y femeninas, materia y espíritu, piedra e inspiración. Aunque firmemente instalada sobre la tierra, la clásica prominencia



Torre de la catedral de Oviedo desde el pórtico de San Juan, en 1849.

apunta solemnemente al cielo con espíritu de majestuosa celebración. Toda la descripción sugiere fuerza y vitalidad, en formas que se centran no obstante en una quietud religiosa. A través de toda la novela esta imagen de encarnación perfecta servirá como modelo por el cual medir la presente realidad social. Sin embargo, por ningún medio está concebida para proponer una vuelta a los tiempos «heroicos» que la crearon. En realidad, el impulso de la novela va en dirección totalmente opuesta: demostrar las perniciosas consecuencias de intentos tan retrógrados. La torre simbólica alude a un significado permanente que se encuentra tras las formas pétreas y que cada artista y cada época deben expresar de modo distinto. Una tradición viva, pone de relieve un misterio de coordinación que no se comprende por los habitantes de Vetusta.

Los tres primeros párrafos, por tanto, contienen mucho más de lo que pudiera sospecharse en una primera lectura. Además de anticipar el sujeto general e importantes temas (tales como las dualidades activo/pasivo, orgánico/inorgánico, materia-espíritu), nos ofrece la perspectiva de un ideal del pasado que ha reconciliado antítesis. Por otra parte, existe una insinuación de todo un conjunto de imágenes clave: la figura del vórtice en los

remolinos formados por el viento, los comienzos de una metáfora alimenticia (Vetusta como aparato digestivo), y la implicada en el simbolismo de alturas y profundidades. Finalmente, y de modo muy destacado, se nos pone frente a un espacio animado, por más que la naturaleza de la actividad no haya sido aún claramente definida.

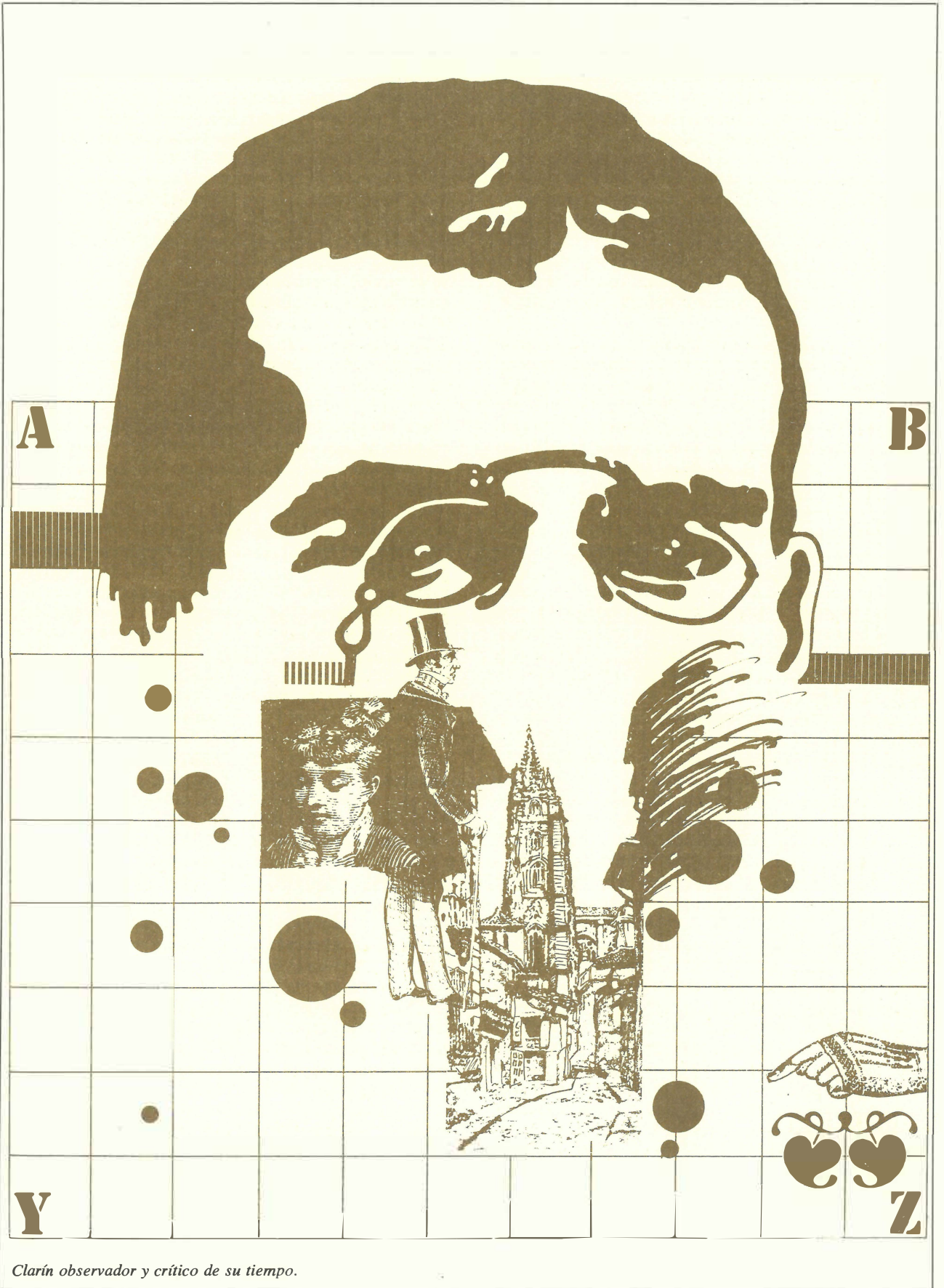
En posteriores secciones se hace evidente para el lector que el espacio de Vetusta es antagónico, saturado de conflicto. Como en una anticipación de técnica cinematográfica, el narrador se desplaza repentinamente para un primer plano interior del campanario de la catedral. Con una irónica inversión del simbolismo vertical, enfoca a los dos *pilluelos* que están a punto de tañer la «Wamba» para llamar a *coro*: Bismarck y Celedonio, personajes que en la escala social escasamente se encuentran un peldaño por encima de la inmundicia. La jactanciosa cháchara de estos dos bribones forma un perfecto prelude cómico previo al monólogo interior del protagonista, por cuanto prefigura el alborozo y altivez de este último en alta medida. Se introduce de este modo el primer carácter negativo en un simbolismo que hasta entonces había asignado un valor positivo a las aspiraciones y al deseo de elevarse por encima de lo vulgar. La arrogancia, la ambición, la insolencia, el orgullo ocupan su sitio junto a las cualidades más generosas que se asocian a los altos puestos. Por otra parte, se revela en este interludio cómico —y se constituirá en tema constante— que la actitud belicosa encubre una fundamental inseguridad, que en ciertas circunstancias se expresa como cobarde dependencia. En su gran mayoría, los varones de Vetusta se presentan alternativamente como matones o cobardes. Fermín de Pas no es ninguna excepción. Con su aparición en el campanario, el espacio de la novela asume su carácter característicamente agresivo. Bajo su despiadado y despreciativo escudriñamiento, Vetusta se convierte en un verdadero campo de batalla de intereses en conflicto y desconfianza mutua.

Ha sido un rasgo genial por parte de Clarín presentar el cuadro de la ciudad inicialmente partiendo de su punto más central y más elevado, y (en muchos momentos) a través de la mirada de su formidable líder religioso. La valoración aparentemente casual y circular que de Vetusta nos ofrece Fermín de Pas partiendo de su posición ventajosa central y con la ayuda de su catalejo no solamente nos dice mucho sobre sí mismo sino que también coloca al comienzo los cimientos para el componente sociológico de la novela. Como cabeza extraoficial de la Iglesia de Vetusta, De Pas conoce su ciudad al dedillo. Pero si se enorgullece de ser un anatomista experto, su «ciencia» de Vetusta no es la de un naturalista. Llega a hacerse inmediatamente evidente, tanto por manifestaciones directas como metafóricas, que De Pas utiliza sus conocimientos simplemente para apoyar sus propios fines. Su objetivo predominante es el dominio total sobre Vetusta. Se des-

cribe su actitud con imágenes que sugieren a un predador acechando a su presa con la intención de devorarla. Un grado de refinamiento humano (más desagradable y aborrecible, quizás, por su aparente civilidad) se capta en el bosquejo de De Pas como *gastrónomo*, buscando los bocados más apetitosos de la carne de Vetusta para su ahito paladar. Así tenemos otra importante contribución al conjunto de imágenes asociadas con la digestión.

Lo que Fermín de Pas nos permite que veamos es una Vetusta que se desparrama partiendo del centro a lo largo de un eje noroeste-sureste. A pesar de lo irregular de la ciudad, con un poco de imaginación se puede distinguir una figura geométrica: una serie de espaciados círculos concéntricos en los que la densidad de población (el agrupamiento humano) disminuye a medida que nos desplazamos del centro, mientras que va en aumento la espaciosidad y la sensación concomitante de libertad. Los círculos, partiendo del complejo de la catedral como centro, pertenecen a los respectivos grupos o clases sociales: Iglesia, aristocracia, burguesía y proletariado. Partiendo de la actitud de De Pas hacia la ciudad, así como de ciertos signos externos (la cantidad de espacio que los edificios religiosos ocupan, los edificios nuevos que van proliferando por la periferia), resulta evidente que la Iglesia esgrime el máximo poder de Vetusta y que por el momento continúa implicada agresivamente en la conquista de más territorio para sí misma.

Podemos sacar algunas conclusiones interesantes de esta sumamente esquemática representación de Vetusta. El modelo (un tanto rememorativo de los círculos del infierno de Dante) es útil para definir las clases sociales de acuerdo con el grado de libertad que poseen y la cantidad de control que ejercen en la política vetustense. Paradójicamente, el modelo sugiere que aquellos que poseen el control (la Iglesia y la aristocracia) son también los que tienen menor libertad de movimientos, ya que el espacio en que habitan es el más angosto y el más oscuro (la Encimada). La disposición espacial parece indicar que el papel social es el más acotado para aquellos que gobiernan Vetusta. Como si en su imperio ellos mismos se encontraran controlados por fuerzas más tiránicas que las representadas por su poder individual. El diseño de creciente libertad y espaciosidad continúa a medida que vamos traspasando los límites de la ciudad, ya que la propia naturaleza parece progresivamente más libre cuanto más nos desplazamos del centro. Además, es cierto que nuestro avance a través de las «capas» circulares sigue de manera lógica la historia del crecimiento de la ciudad, puesto que aparecieron grupos nuevos que establecieron sus espacios respectivos por el exterior de la vieja muralla medieval. El centro, por tanto, es sinónimo de «antiguo», al igual que de control, restricción, carencia de libertades. Al considerar que las distintas zonas urbanas se en-



Elias/Santamarina

Clarín observador y crítico de su tiempo.

cuentran interconectadas, no simplemente en virtud de su contigüidad física, sino por una serie de fuerzas invisibles y sin embargo concretas, el espacio empieza a tomar vida. Se nos transmite esta impresión de actividad por la actitud y reacciones cambiantes del ambicioso clérigo a medida que va examinando las diferentes secciones de la ciudad. Según le observamos atisbando a Vetusta, nos damos cuenta que la historia real de ésta es una acción recíproca de fuerzas humanas, no simplemente una cierta estructura abstracta que sirva de fondo simbólico. Lo que parece ser el elemento más activo, el así denominado poder «espiritual», se aloja en el centro. Las imágenes asociadas a De Pas parecen indicar como si aquella fuerza devorara al resto.

Vetusta, en los párrafos iniciales, es una especie de estómago colectivo. De Pas y algunos otros se identifican con el polo activo del proceso digestivo. Tanto si la actividad es de ingestión como de digestión, las dos forman parte de una vasta metáfora espacial en la que la colectividad parece deglutir y absorber cuanto toca, convirtiendo a la larga incluso los elementos más recalcitrantes en su propia sustancia. De Pas, con ciertos atributos, es un factótum en ese proceso por parte del «espíritu». Don Alvaro Mesía, el «cabeza del coro» como ha sido llamado, lo es de la «Vetustización» por parte de la «materia» (4). Ana Ozores, junto con el poético y problemático De Pas a quien excita momentáneamente, es la víctima principal en la guerra entre las dos Vetustas; o los dos polos de existencia, de acuerdo con las definiciones en Vetusta. Una guerra que a nivel de narración adopta la forma de pelea viciosa por los favores de la heroína entre los dos líderes, Fermín y Alvaro, representantes conservador y liberal de Iglesia y Estado respectivamente. Dada la completa corrupción del ambiente social, sin embargo, la elección de Ana entre ambos amantes se ve invalidada de comienzo. El significado de la frustración de su búsqueda en pos de su satisfacción espiritual y física y el «impasse» filosófico que tal derrota representa puede remontarse a ese «pecado original» de la sociedad. Es decir, a las normas de pensamiento dualistas y anti-dialécticas que la llevan a creer que debe elegir entre el uno o el otro como representante humano de su ideal.

Las referencias al comer, beber, zampar y consumir son tan frecuentes en *La Regenta* como para no requerir ninguna observación específica. Ana, en particular, es el objetivo de muchos de estos apetitos metafóricos. Existe una escena fundamental que merece mencionarse, sin embargo: la descripción de la cocina de Vegallana (Capítulo VIII, pp. 261-263) (5). La escena es cardinal, pues reúne elementos simbólicos y un conjunto de imágenes de tal manera que nos permite que identifiquemos tres formas específicas de la metáfora espacial: Vetusta como vórtice, con la figura geométrica que representa la atracción centrípeta junto con la gravitatoria; Vetusta como organismo di-

gestivo (digeridor); y la imagen activa -Vetusta como trampa, o como campo de trampas dentro de una mayor trampa-jaula-estómago. Esta última metáfora lleva consigo la idea de la criatura salvaje que ha sido violentamente arrancada de su habitat natural y encerrada en una prisión hecha por el hombre. Como tal se combina con el interés central de la novela: el abuso del hombre sobre el orden natural de las cosas y la concomitante pérdida de libertad. La novela examina el contraste que se ha formado entre los valores civilizados y los naturales, o, desde otros puntos de vista, entre individuo y sociedad, contenido y forma. Al lector se le invita a especular sobre lo que hay en los complicados movimientos de Vetusta que impide la armoniosa interacción entre los polos, haciéndoles que aparezcan como mutuamente exclusivos e incompatibles, cuando en realidad son parte del mismo proceso.

La descripción del contenido de la cocina del Marqués ofrece un símbolo de la civilización dinámico y extremadamente complejo, expresado en términos que lo relacionan con la naturaleza específica de Vetusta: su desequilibrio social (fuerte presión desde arriba, o dominio de las clases superiores y la Iglesia); excesiva fuerza centrípeta; la forma ahogando al contenido; el pasado gravitando sobre el presente. Y como hemos visto, también forma un enlace preciso en la metáfora alimenticia. Del mismo modo, continúa contando con la intuición de un espacio animado que no obstante se ve ocupado por lo inanimado en su núcleo. La cocina de Vegallana es uno de los lugares más primorosos de Vetusta. Antes de entrar en la descripción de esta cornucopia, el narrador sagazmente desplaza el enfoque hacia las actividades de entre bastidores que le han dado existencia: la caza, la pesca, los trabajos de labranza, la doma, y la recolección que acaecen en la periferia de los dominios del Marqués. La cocina repentinamente se convierte en el centro del universo, un centro que mantiene su poder de atracción inclusive en los momentos de su propia inactividad: «Liebres, conejos, perdices, arceas, salmones, truchas, capones, gallinas, acudían mal de su grado a la cocina del Marqués, como convocados a nueva Arca de Noé... A todas horas, de día y de noche, en alguna parte de la provincia se estaban preparando las provisiones de la mesa de Vegallana.» ¿Qué fuerza invisible es responsable de esta coerción, esta coordinación de las diversas expresiones de la actividad humana que las impulsa al servicio de algún centro poderoso?

Desde una consideración de las actividades de recoger y matar, el narrador se vuelve al centro, a la antecocina, donde ofrece algo en la medida de un estupendo bodegón multicolor. Para el caso de que no hubiéramos comprendido la importancia del movimiento de la periferia al centro, de la actividad a la inacción, de la vida a la muerte, nos lo van a recordar claramente al término de la descripción: «y todo aquello había sido movi-



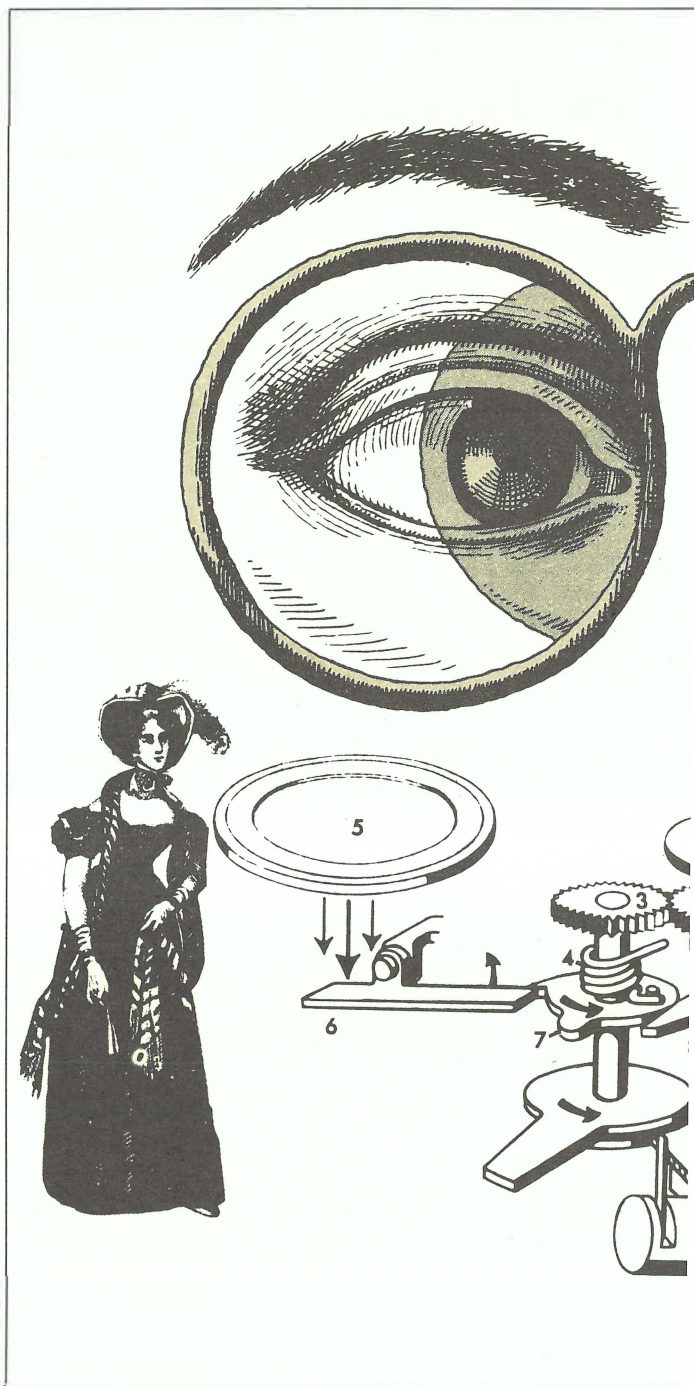
El mundo clariniano de Vetusta.

miento, luz, vida, ruido, cantando en el bosque, volando por el cielo azul...» Luego, con un maravilloso rasgo de ironía, Clarín toca en el alma del problema humano haciendo que la envidiosa Visita exclame: «¡Indudablemente Vegallana sabía ser un gran señor!».

La cadena de la explotación será inextinguible, en tanto en cuanto los ciudadanos de Vetusta renuncien a evaluar sus costos en términos de pérdida de libertad para sí mismos y para sus víctimas. En tanto en cuanto —por medio de su aceptación egoísta y acrítica— continúen apoyando al sistema, buscando compensación por las limitaciones a su libertad en su capacidad de hacer valer sus derechos sobre seres más débiles.

De ahí el acto manifiestamente violento, la transgresión por parte del campesino de la inviolabilidad de la naturaleza, reproduce a su nivel inferior y más concreto el principio por el que se rigen todas las relaciones en esta sociedad orientada al consumo: la rapacidad. Se alude al mismo tiempo al daño psicológico que el individuo padece como consecuencia de su participación en la secuencia de la explotación. Todo aquello que sea natural, espontáneo, y creativo se sacrifica al «bien» del conjunto, para beneficio de la civilización. ¿En qué medida es necesario este sacrificio? La búsqueda de Ana es la adopción de esta pregunta. Como representante máximo de la problemática de Vetusta, Ana establece el conflicto entre el *nomos* y la *physis* de su comunidad. El «impasse» moral de la doble naturaleza, la trampa colocada dentro de la trampa (es decir, el éxito de Alvaro en tentarla a que salga de su trampa-matrimonio e inducirla a que entre en la suya), sugiere que las premisas de Ana no son muy sólidas.

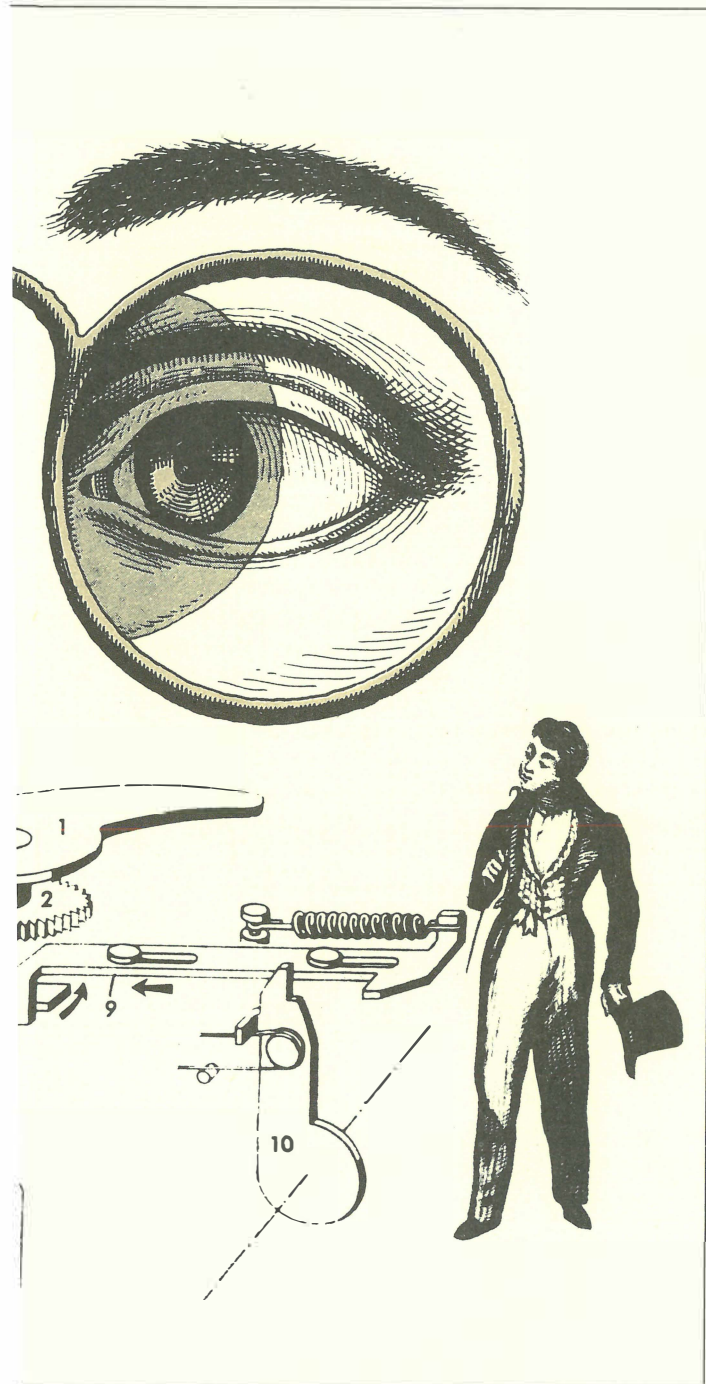
Como ya he apuntado, la búsqueda de Ana (y la de De Pas, también, en la medida en que es un idealista) se basa en la ilusión de que ella pueda mantenerse apartada de su ambiente. Al principio, Vetusta (todo lo que se vincula a Vetusta —lo ordinario, lo vulgar, lo corruptible) se encuentra íntimamente unida en la mente de Ana a su perdido cuerpo. Equipara letargo a tentación sexual y combate a ambos como una mancha y un lastre sobre su verdadero yo. La tracción gravitatoria de la materia que ella experimenta a través de su cuerpo parece colaborar con la Otra Vetusta en la destrucción de su idealismo. La conspiración de Vetusta contra ella y Fermín es la imagen reflejada a nivel de trama de la masiva movilización del espacio a nivel metafórico. Desde otro ángulo, parece evidente que esta conspiración, con Alvaro como su principal instigador, simplemente se deja llevar a favor de corriente. La derrota de Ana se debe a su lucha contra-corriente: las presiones para plegarse son demasiado grandes, las energías se agotan en la persecución de un *espejismo*, una imposibilidad. Cuando la heroína se rinde finalmente ante la realidad física, continúa negando una parte de esa realidad rehusando aceptar por completo su implicación en los procesos biológi-



La mirada de Clarín.

cos. Ana debe colocar siempre un margen de distinción entre ella y lo Otro Vetustense. Este residuo de falso orgullo es lo que se condena en el espantoso momento final de la verdad y la humillación.

La «lección», entonces —aunque Clarín inteligentemente ha permitido que su novela hable por sí misma— tiene algo que ver con la humildad, la aceptación, y el reconocimiento de un parentesco universal, como primer paso para la trascendencia de Vetusta. Pero las implicaciones de esta necesaria nivelación son terriblemente perturbadoras.



Vetusta es una criatura de rutina e instinto, no inteligente; una criatura reducida a su cuerpo. El cuerpo de Vetusta sobrevive alimentándose de las energías de sus miembros individuales, succionándoles, por así decir, hacia el remolino de su espiral descendente cuyo fondo es la total inercia. A pesar del dinamismo de contrarios en lucha, la tendencia dominante del conjunto podría describirse como entropía. Esto tendería a producir una visión extremadamente pesimista si no fuera por ciertos indicios de que fuentes de energía sanas e incorruptas pueden estar disponibles para subver-

tir el sistema. Funcionando dentro de él y *con* él —no en su contra.

Es aquí en que el «vitalismo» de Clarín —su creencia en las fuerzas regeneradoras del orden natural, su fe en la vida— figura como poderoso correctivo frente a su pesimismo. Signos de razonables buenas perspectivas se pueden encontrar en la existencia de una clase obrera, relativamente sana todavía en los bordes de la sociedad; en el hecho de que Ana persista en su lucha (que no se suicide, como lo hacen otras heroínas comparables, Emma Bovary y Ana Karenina); y en la inclusión en la novela de dos parciales (imperfectas) pero complementarias encarnaciones de un ideal de realización: Frígilis y Camoirán, los únicos personajes que permanecen puros, debido precisamente a su profunda humanidad y espontánea reacción ante la realidad. Finalmente, un grado de optimismo se manifiesta en la metáfora espacial que hemos venido comentando. La animación de formas inertes sugiere un estado de solapamiento e interdependencia orgánico-inorgánico, junto con el dinamismo de un proceso en marcha y por tanto incompleto. Como fenómeno positivo, este proceso se presenta en términos de visión cuasi-mística de la materia, en la que cada forma parece buscar un nivel más elevado en una cadena del ser en desarrollo. A pesar del pesimismo de la conclusión, la novela deja la puerta abierta para una meditación sobre el futuro, pues su crítica simplemente ha condenado un falso comienzo. Con su creencia renovada en la perfectibilidad —moderada aunque no destruida— Clarín mira hacia atrás a Hegel y hacia adelante a materialistas mesiánicos del siglo veinte tales como Teilhard y Ernest Bloch.



(Traducción: Francisco A. Mori)

NOTAS

(1) «Espacios novelescos» en *Teoría de la novela* ed. Germán y Agnes Gullón (Madrid: Taurus, 1974), pp. 261-262.

(2) El fenómeno literario de animar y humanizar objetos inanimados como parte de una técnica consciente, y normalmente junto con la complementaria *cosificación* del ser humano, corresponde a una fase tardía del realismo del siglo diecinueve. Como Flaubert antes que él, Clarín a menudo elige hacer su crítica de la sociedad a través de la dignificación del objeto a expensas de sus custodios humanos. Lo que particularmente intriga de *La Regenta* es que se inicia con el objeto en el escenario central.

(3) Me doy cuenta de que es arriesgado usar el término «novela realista» sin dar algún tipo de definición. Mi concepto del realismo se ha visto ciertamente influenciado por Georg Lukács. Y encuentro muy útiles las distinciones de Juan Oleza entre realismo y naturalismo —*La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología* (Valencia: Bello Editorial, 1977).

(4) E. Alarcos Llorach, «Notas a La Regenta», *Archivum*, 2 (enero-abril, 1952), p. 148.

(5) *La Regenta* (Barcelona: Noguer, 1976).