

LA IMITACIÓN ESTILÍSTICA DE *MADAME BOVARY* (1857) EN *LA REGENTA* (1884)

1. CRÍTICA PREVIA

Mi punto de partida, al comentar un problema ya muy discutido, es naturalmente el que toda imitación flaubertiana por parte de Leopoldo Alas es una imitación creadora. Clarín se inspiró mucho en la lectura de la novela de Flaubert, como Flaubert se había inspirado en la lectura del *Quijote*. La creación nueva en los dos es por consiguiente — usando una metáfora de Paul Valéry — un león hecho de cordero digerido. Por eso es muy difícil establecer aquí fuentes, influencias o paralelos, tanto más que los contenidos no ofrecen semejanzas verdaderas. Los dobles adulterios de Emma Bovary seguidos de su ruina moral y financiera largamente contadas, no son comparables al enorme cuadro costumbrista de una sociedad aristocrático-clerical en la que Ana Ozores, como un ejemplo extraño, lucha cuanto puede contra sus seductores laicos y clericales hasta su tardía derrota inevitable.

Recordemos todavía lo que se ha dicho sobre semejanzas alegadas entre ambas novelas: el mismo aburrimiento de las protagonistas, el mismo espíritu mezquino y burgués, el mismo tipo currutaco de los seductores Rodolphe Boulanger y Alvaro Mesía, el mismo tipo ridículo-pedantesco en los esposos Charles Bovary y Víctor Quintanar¹. Carlos Clavería admite estas influencias establecidas por G. Lafitte, y refuta al mismo tiempo todo tipo de plagio sugerido por Luis Bonafoux y Quintero. Añade además otros paralelos: la educación anti-realista de Emma y de Ana, una cierta fatalidad como

¹ G. LAFITTE, "Madame Bovary" et "La Regenta", en *Bulletin Hispanique*, núms. 45-46 (1943-1944), págs. 157-163.

factor en el desarrollo de ambos asuntos, revelación de la mediocridad de una sociedad estúpida, Emma y Ana siendo las porta-vozes de sus autores².

En la línea formal, Juan Ventura y Agudiez es el primero en descubrir el famosísimo imperfecto del relato flaubertiano, invención que Eugenio Lerch llamó imperfecto pintoresco, como presente siempre en *La Regenta*³. Este problema merecería un estudio particular. En todo caso este imperfecto, "incompatible con los detalles sugeridos en él", parece de importancia también para John Rutherford⁴. Este crítico menciona otras formas estilísticas, particularmente el discurso directo, indirecto libre e indirecto libre entre comillas, sin decir si son o no son imitaciones flaubertianas. Pero, al cabo de sus demostraciones, dice, en general, que Clarín busca menos inventar nuevas formas estilísticas que usar técnicas e ideas ya "ensayadas por Flaubert"⁵.

2. PERSONIFICACIONES

Vamos a estudiar esos y otros problemas que han sido menos investigados hasta hoy. La novela *La Regenta* empieza con una serie de personificaciones o animaciones atmosféricas: "El viento *empujaba* las nubes... que se *rasgaban* al correr al norte. En las calles no *había más ruido* que el rumor estridente de los *remolinos* de polvo, trapos, pajas y *papeles que iban* de arroyo en arroyo... *persiguiéndose* como mariposas" (I, 7)⁶. Esas personificaciones revelan la preferencia por el estilo no-

² CARLOS CLAVERÍA, *Flaubert y "La Regenta"*, en *Cinco Estudios*, Salamanca, Colegio Trilingüe, 1945, págs. 1-28.

³ JUAN VENTURA AGUDIEZ, *Inspiración y estética en "La Regenta" de Clarín*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1970.

⁴ JOHN RUTHERFORD, *Leopoldo Alas: "La Regenta"*, en *Critical Guides to Spanish Texts*, 9, London, Grant and Cutler, 1974, pág. 57.

⁵ *Ibid.*, pág. 77.

⁶ Todas las citas tomadas de CLARÍN, *La Regenta*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

minal y este, en combinación con la animación, es un rasgo flaubertiano. Pero en Flaubert la personificación de abstractos no sólo se sirve de fenómenos atmosféricos. Cuando Emma y Rodolphe se abrazan en el cenador, su lugar de cita habitual, el texto dice: "Au milieu du silence, *il y avait des paroles* dites tout bas *qui tombaient* sur leur âme avec *une sonorité cristalline*" (II, X, 479)⁷. Cuando Ana y su confesor Don Fermín de Paz, el Magistral, se encuentran por primera vez fuera de la catedral, se lee: "Las palabras expansivas, llenas de partículas del corazón de aquella mujer... iban *cayendo en el ánimo* del Magistral *como un riego de agua* perfumada" (XVII, 361). Ana, por su parte, se había ya entusiasmado, desde sus confesiones, por "aquella voz *dulce* que salía en *pedazos* como por tamiz, por *los cuadrillos* de la celosía del confesonario" (IX, 166).

Es Flaubert también el que hace seguir un sujeto abstracto por un parangón, porque el verbo metafórico no se muestra bastante fuerte para transmitir la idea personificada con los matices emocionales. Flaubert lo ensaya con la elucidación del abstracto "el pensamiento". El pensamiento de Emma en los primeros días de su matrimonio inadecuado está revuelto como su mastín que corre en la campaña, "*sa pensée vagabondait au hasard comme sa levrette qui faisait des cercles dans la campagne*" (I, VII, 365). "Les pensées [de León, amante futuro de Mme. Bovary] continuellement s'abattaient sur cette maison [de Emma] comme les pigeons... qui venaient tremper là dans les gouttières leurs pattes roses" (II, V, 423). Si tal combinación de una personificación abstracta osada cuyo verbo metafórico flojo exige otra imagen nominal aparece en Clarín, no me cabe duda que es imitación flaubertiana. Cuando Ana Ozores ve a Mesía por primera vez a caballo, sus pensamientos adulterinos se le revelan a ella: "Ideas y sentimientos que ella tenía aprisionados como peligrosos enemigos, rompieron las ligaduras" (XVI, 334). Más tarde, en la sociedad con Alvaro Mesía "Las ideas tristes habían volado como pájaros de invierno" (XIX, 399). Repasando su vida anterior Ana no hallaba sino pensamientos tristes: "Aquellas ideas tristes des-

⁷ Todas las citas según FLAUBERT, *Oeuvres*, t. I, ed. de la Pléiade, Paris, 1951.

consoladoras que se clavaban en su cerebro como alfileres en un acerico" (X, 185). Una imagen comparable se aplica a la mirada punzante del Magistral "Que era una sorpresa desagradable como una aguja en una almohada de plumas" (I, 12).

Si el substantivo personificador es una metonimia concreta, Flaubert se tiene en límites razonables, Clarín, imitándole, busca probar con exageración que comprendió el procedimiento. El comienzo de la primavera, sentido en la habitación de Madame Bovary se exprime así: "Un rayon d'avril chatoyait sur les porcelaines de l'étagère" (II, X, 483). En *La Regenta* el comienzo de la lluvia durante el entierro del liberal Barinaga se describe con una personificación más fuerte: "Una nube negra en forma de pájaro monstruo, cubría toda la ciudad" (XXII, 490). Madame Bovary, al volver en las primeras horas del día de la casa de su amante, es sorprendida por un vecino que caza patos salvajes y "Le long canon d'une carabine semblait la tenir en joue" (II, X, 476). Clarín, exagerando este tipo metonímico con un verbo más metafórico, dice del sofá en la habitación de doña Petronila donde Don Fermín acostumbraba encontrar a Ana y donde se hallaba, pues, solo y lleno de celos y de ira: "El sofá donde solía sentarse Ana, llamó al Magistral con la voz de los recuerdos" (XXV, 523). El caso se hace grotesco cuando se trata de la imitación de la personificación concreta en el plural. En el escaparate del boticario Homais hay dos bocales de los cuales se dice simplemente: "Les bocalaux rouges et verts... allongent au loin sur le sol leurs deux clartés de couleur" (II, 1). Pero toda simplicidad se desvanece, si en el palacio del obispo Comoirán "Los muebles de un lujo anticuado reían a carcajadas con sus contorsiones de madera retorcida" (XII, 231). Finalmente, Flaubert sabe crear una situación en la que la fusión de un sujeto personificado abstracto se sumerge completamente en un ambiente verbal concreto. Para decir que en Rodolphe los amoríos superficiales habían destruído todo amor verdadero, Flaubert se expresa así: "Les plaisirs comme les écoliers dans la cour d'un collègue avaient tellement piétiné sur son cœur que rien de vert n'y poussait" (II, XI, 510). Es todavía grotesco el honor de las señoras de Vetusta moviéndose entre las cenizas de los cigarros del Casino de Ve-

tusta: "Entre la ceniza de los cigarros, las migas de pan, las manchas de salsa y de vino rodaron el nombre y el honor de muchas señoras" (XX, 428).

3. PARANGONES

Entre los muchos parangones de *Madame Bovary* se halla un tipo que Flaubert mismo llamó "rapport fatal". En verdad, se trata de una comparación de poca envergadura, pero que contiene hasta una necesidad, una inevitabilidad. Por ejemplo, las consolaciones de un médico para sus enfermos parecen ya la preparación clandestina de los instrumentos de cirujano. Pero esto se dice con gran fineza cuando Charles Bovary se halla en frente del père Rouault, padre de Emma, con su pierna quebrada: "Il réconforta le patient avec toutes sortes de bons mots, caresses chirurgicales qui sont l'huile dont on graisse les bistouris" (I, I, 338). De manera semejante, el Magistral se introduce como *voyeur* que escudriña las casas y jardines desde la alta torre de la Catedral como un naturalista sus insectos: "El Magistral paseaba lentamente sus miradas por la ciudad, escudriñando sus rincones como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos" (I, 14). Como él desarrolla su pasión hasta la tentación de asesinar a *La Regenta*, su mirada se describe como una navaja. Cuando el obispo le habla de casos de conversión in extremis: "Casos de qué, preguntó el Magistral con un tono y una mirada que parecían navajas de afeitar" (XXII, 484). Su joven acólito, el monaguillo Celedonio, sucio y asqueroso, tiene mirada típica para él: "Celedonio sin pensarlo daba una intención lúbrica a su mirada, como una meretriz de calleja que anuncia su triste comercio con los ojos" (I, 11).

El pequeño pueblo de Yonville y la torre de la Catedral de Vetusta son símbolos de la vigilancia mutual de los ciudadanos, actitud fatal de su hipocresía pseudo-moral: "On l'aperçoit [le bourg] de loin, couché en long sur la rive comme un gardien de vaches qui fait la sieste au bord de l'eau" (II, I, 389). Al primer encuentro del Magistral y de Ana fuera de la

Catedral “La torre de la Catedral que espiaba a los interlocutores dejó oír tres campanadas como un aviso. Perc ellos no oyeron la señal de la torre que vigilaba” (XVII, 364). Me parece más importante todavía que tales analogías simbólicas vagas, establecer por un ejemplo, cómo Clarín agota una comparación del tipo “rapport fatal” de Flaubert. Con ocasión del entierro de Emma el cura Bournissien “prit la bêche. . . ; il poussa vigoureusement une large pelletée; et le bois du cercueil, heurté par les cailloux fit ce bruit formidable qui nous semble être le retentissement de l'éternité” (III, X, 635). Este *retentissement* se hizo una obsesión en Clarín. Por eso describe, por su parte, un entierro, el del ya mencionado Barinaga, durante la lluvia, así: “Los paraguas *retumbaban con estrépito lúgubre*” (XXII, 490). O dice de la calma de la catedral perturbada: “*Sonaba y resonaba en la bóveda* la tos de un viejo que rezaba” (XXV, 533). Y de los pasos retumbantes en la noche: “Los pasos de los trasnochadores retumbaban en las calles *como si anduvieran sobre una caja sonora*” (XX, 435). Con la caja Clarín piensa evidentemente en el féretro. Pero Clarín se acerca todavía más al texto flaubertiano, cuando el regente Quintanar, para no estorbar a su esposa enferma, “forró [el martillo] con bayeta negra, como un catafalco, y así clavaba; los martillazos, apagados, tenían una *resonancia mate, fúnebre, de mal agüero, que llenaba de melancolía a Don Víctor*” (XXI, 453). He aquí los caminos y desvíos desde el “retentissement de l'éternité” a la “resonancia fúnebre” y la manera del crítico para comprender el proceso de una imitación creadora en el dominio metafórico.

4. RITMO TERNARIO

Si un autor ibérico del siglo XIX se sirve intensivamente de la prosa tripartita o del ritmo ternario que no juegan un papel importante en la tradición hispánica, no cabe duda que se trata de imitación flaubertiana. Eso se ha visto bien por Ernesto Guerra da Cal en su estudio sobre el autor portugués

Eça de Queiroz⁸. Flaubert, por su parte, se halla en la tradición francesa, llamada regla de los tres adjetivos. Y Flaubert la utiliza copiosamente:

Emma "s'échappait souriante, palpante, déshabillée" (II, X, 479).
 Charles "lui semblait chétif, faible, nul" (III, II, 554).
 Il se voyait déshonoré, ruiné, perdu (II, XI, 494).
 Le pharmacien parut haletant, rouge, inquiet (II, XI, 488).

Clarín, al imitar este procedimiento, escoge adjetivos más raros y los usa como predicados nominales / verbales:

Verse despreciable, bajo, insufrible (XXI, 463).
 Veía la sotana tersa de pliegos escultóricos, rectos, simétricos (I, 11).
 La religión maternal, cariñosa, artística (XXII, 494).
 La mirada fue altanera, provocativa, sarcástica (XXVI, 552).
 Una noche eterna, vacía, espantosa (XXIX, 614).
 Aquella pasión absorbente, fuerte, nueva (XXIX, 614).
 Los groseros comentarios la hicieron fría, desabrida, huraña (IV, 73).
 Visita (amiga de Ana) iba callada, pensativa, satisfecha (XXIV, 514).

Como Clarín se interesa menos por el ritmo, añade el último miembro con y:

Aquel placer intenso, infantil y material (I, 16).
 Ana solícita, dulce y sonriente (XXII, 474).
 Aquellas damas lascivas, locas y encubridoras (XXVIII, 593).
 Ana le engañaba como a un marido idiota, carnal y grosero (XXIX, 625).
 Era el cómico flexible, elegante y suelto (XVI, 344).

Como Flaubert parte de la "règle des trois adjectifs", vacila en la extensión de las tríadas a tres sustantivos; por ejemplo: "Non pas de médication oiseuse... , des sédatifs, des émoullients, des dulcifiants" (II, XIII, 516). Clarín, que no sabe nada de este problema francés histórico, extiende la forma adjetival a muchos grupos ternarios de sustantivos, asíndetos, polisíndetos y mixtos:

⁸ ERNESTO GUERRA DA CAL, *Lingua e estilo de Eça de Queiroz*, t. I: *Elementos básicos*, Río de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, págs. 220-227.

Visitación catarata, cascada, torbellino, todo lo era (VIII, 148).

Imitaban las muchachas del pueblo los modales, la voz, las conversaciones de las señoritas (IX, 171).

Todo es movimiento, risa, algazara (IX, 176).

D. Víctor quería trato, conversación, amena compañía (XXII, 473).

Reñía a su madre, al mundo, a la justicia (XXX, 646).

La Regenta, embriagada de sueño y música y fantasía (XXIII, 500).

El ruido atronador de vidrios, hierros y madera de la diligencia desvencijada (V, 104).

Los castañedos, robledales y pomares se destacaban (I, 9).

Flaubert acepta tres sustantivos si se combinan con adjetivos u otros atributos por hacer buenos ritmos ternarios. He aquí dos ejemplos cuyos miembros crecen con el progreso del ritmo:

1. Le père Rouault... aimait le gros cidre, les gigots saignants, les glorias longuement battus (I, III, 346).

2. On ne peut se figurer la poésie des lacs, le charme des cascades, l'effet gigantesque des glaciers (I, II, 399).

En este caso Clarín se queda inferior. Reconoce el tipo, pero no siente el ritmo:

Alvaro Mesía tenía hermosa piel, buena sangre, mucha salud (VII, 132).

[La Regenta] creía ver en aquel montón de ropa sucia, en el mismo olor picante de la chusma, en la algazara de aquellas turbas una forma del placer del amor (IX, 173).

Se queda el tipo tripartito verbal y fraseológico:

[Charles Bovary]: coupait, au desert le boucher des bouteilles vides, il se passait, après manger, la langue sur les dents, il faisait, en roulant sa soupe, un glossement à chaque gorgée (I, IX, 38).

Para Leopoldo Alas la limitación de tríadas verbales es considerable. Se reducen a series de infinitivos o gerundios sencillos:

Hácale el jinete [al caballo] piafar, caracolear, revolverse (XVI, 332).

Quintanar a veces tenía que clavar, serrar o cepillar (XXI, 433).
Resolvió callar, disimular, ir de caza (XXIX, 633).

Ya llega, murmuraban los socios del Casino codeándose, pisándose, estrujándose (XXVI, 554).

5. IMPRESIONISMO

Flaubert es también el inventor de la técnica impresionista visual y acústica. Es particularmente esta última la que Leopoldo Alas imita al competir bien con los métodos de Flaubert. Se trata siempre de la percepción de un rumor, un sonido, una luz por un personaje de la novela. Cuando el boticario Homais se halla delante del juez, acusado de asumir derechos de facultativo, y tiene miedo de ser aprisionado, el texto reza: "On entendait dans le corridor passer les bottes des gendarmes et comme un bruit lointain de grosses serrures qui se fermaient" (II, III, 404). En el salón de la marquesa de Vegallana, conversando con Don Alvaro Mesía, "Ana oía vagamente los ruidos de la cocina... , el rumor de los surtidores del patio y las carcajadas y gritos de su marido y [de otros] que iban y venían por la escalera" (XIII, 264). Los gestos de los oyentes subrayan el proceso acústico creciendo cuando un rumor se acerca desde lejos. En el albergue del León de Oro de Yonville se espera con impaciencia la llegada de la diligencia llamada "L'Hirondelle". Esta parece no llegar jamás. "Mais la maîtresse d'auberge, tendait son oreille à un roulement éloigné. On distingue le bruit d'une voiture mêlé à un claquement de fers lâches qui battaient la terre et l'*Hirondelle* enfin, s'arrêta devant la porte" (II, I, 396). Leopoldo Alas aprendió muy bien este método impresionista de la percepción de sonidos y rumores lejanos lo mismo que de impresiones visuales clarificándose. Lo prueba la descripción del Magistral que aguarda la vuelta de los dos coches de excursión con los convidados de los Vegallana: "Esperó algunos minutos espionando todos los ruidos. Vio dos luces entre la oscuridad lejana, después cuatro... El ruido rítmico de los cascabeles se hizo claro, estridente, a veces se mezclaban con él otros que parecían gritos, fragmentos de canciones... Ya se

oía el rumor sordo y como subterráneo de las ruedas, el aliento de los caballos cansados y por fin la voz chillona del [arcepreste] Ripamilán” (XIV, 297).

6. DISCURSO INDIRECTO LIBRE

La más famosa invención de Flaubert, el discurso indirecto libre, encuentra en *La Regenta* una proliferación enorme, pero también un mal entendimiento considerable en tanto que Clarín en muchos casos destruye la ambigüedad esencial de este estilo por comillas didácticas que atribuyen las ideas envueltas claramente a los interlocutores sin dejar parte ninguna posible al narrador. De estos casos, que se discuten — con aprobación — extensamente en el librito de Rutherford⁹, no se hablará aquí. Se mencionan aquí, al contrario, los buenos ejemplos sólo donde la ambigüedad entre interlocutor y narrador se mantiene y la importancia de la parte del interlocutor se muestra discretamente en un calificativo, una interrogación o un adverbio sorprendente. Sobre Charles Bovary se lee: “Il ne savait ni nager, ni faire des armes. . . Un homme *au contraire* ne devait-il pas tout connaître, vous initier. . . Mais il n’enseignait rien, *celui-là* (I, VII, 362). Cuando Ana Osorio parece volverse beata “El Marqués creía en la santidad de Ana, la Marquesa encogía los hombros: temía por la cabeza de *aquella chica*” (XXI, 454). El condicional en el sentido de un expectativo dudoso es un instrumento típico del Discurso indirecto libre. Madame Bovary aburriéndose “se mettait quelquefois à exprimer des opinions singulières. . . Est-ce que cette misère durerait toujours? Est-ce qu’ elle n’en sortirait pas? Elle valait cependant toutes celles qui vivaient heureuses” (I, IX, 386). Ana Osorio se propone ser fuerte contra las seducciones de Alvaro Mesía: “Verdad era que en estos últimos meses se mostraba más atrevido, pero ya sabría contenerle; sí, ella le pondría a raya helándole con una mirada” (III, 62). Algunas veces

⁹ JOHN RUTHERFORD, *op. cit.*, págs. 29-40.

Clarín crea situaciones verdaderamente hechas para el estilo indirecto libre, pero las descarrila por su intrusión didáctica. He aquí el ejemplo de la despedida del Magistral de un grupo de señoras que visitaban los tesoros artísticos de la catedral: "El Magistral se despidió. No podía acompañar a aquellas señoras, lo sentía mucho, pero le esperaba la obligación, el coro... Afortunadamente, según Don Fermín (*sic*), de nada les serviría su inutilidad" (I, 30).

7. REPETICIÓN INSISTENTE

Flaubert expresa en su texto objetivo y frío todo lo que sabe de emoción por la repetición insistente. Para Mme. Bovary en cuanto a Charles "son dos même, son dos tranquille était irritant" (II, V, 417), en cuanto a Rodolphe dice Emma: "Ce nom, ce nom remplit mon âme" (II, IX, 467), en cuanto a los recuerdos de su juventud en la campaña menciona: "Les poulains galopaiient, galopaiient" (II, XIII, 517). Esta repetición es fuente fecundísima en *La Regenta*. Ana se excita por la colisión de sus deberes sociales y religiosos: "Pero bastaba, bastaba, por Dios, de pensar en aquello" (X, 185). Tiene miedo del amor de D. Alvaro: "Sentía ella que don Alvaro se infiltraba, se infiltraba en las almas" (X, 194), del abismo de sus artes seductoras: "Ana se sentía caer en un pozo según ahondaba, ahondaba en los ojos de aquel hombre" (XVI, 333). Su voluntad parece paralizada en sus sueños: "Ana corría, corría sin poder avanzar" (XIX, 398), mientras que D. Alvaro se insinúa en la confidencia de su esposo: "Mesía iba entrando, entrando por el alma del jubilado regente" (XIX, 400). D. Fermín, celoso de D. Alvaro, maldice la privación de su machismo: "Él era cura, cura, una cosa ridícula" (XXVII, 578).

8. BASTARDILLAS

El texto de *Madame Bovary* está salpicado de muchas palabras y frases en bastardillas. Estas o acusan ideas románticas

en la boca de personas que el autor repudia, o sugieren en un personaje ciertos conceptos burgueses, emancipados, políticos bajo la crítica indirecta del autor, o sencillamente reproducen términos técnicos (“*vicinalité*”: *Madame Bovary*, II, I, 380; “*municipal*”: *Regenta*, XXII, 486) que todavía no tienen categoría estrictamente literaria. Emma romántica “cherchait à savoir ce que l’on entendait au juste par les mots de *félicité*, de *passion*, et d’*ivresse*” (I, V, 356). *La Regenta* se siente entusiasmada por “la dulzura inefable que encontraba en la voz, en los movimientos, en un olor de *incienso espiritual* [del Magistral]”. “Madame Tuvache, la femme du maire, déclara devant sa servante que *Madame Bovary se compromettrait*” (II, III, 408). El padre de Ana, como liberal progresista, “recomendaba la educación *omnilateral* y *armónica*” (IV, 73). Madame Bovary madre “trouvait le bois, le sucre et la chandelle *filaient comme dans une grande maison*” (I, VII, 364). Don Víctor manifestaba su buen humor recitando versos del príncipe de *nuestros ingenios* o de algún otro de los *astros de primera magnitud* (XVI, 335).

9. RETÓRICA CRÍTICA

Interesado en maltratar el lenguaje con una retórica vulgar y mentirosa, Flaubert introduce al boticario Homais como periodista del *Fanal de Rouen*. Al describir una fiesta rural habla de “l’air martial de notre milice” y de los veteranos como “les vieillards à tête chauve, sorte de patriarches... débris de nos immortelles phalanges” (II, VIII, 465). Clarín crea un tipo paralelo, curiosamente no mencionado por ningún crítico, en el arqueólogo Don Saturnino Bermúdez que “publicaba en *El Lábaro* largos artículos... ostentando atrevidas imágenes, las más temerarias personificaciones y las epanadiplosis más cadenciosas: hablaban las murallas como libros y solían decir: ‘tiemblan mis cimientos y mis almenas tiemblan’ y ... solía terminar el artículo diciendo ‘sunt lacrimae rerum’” (I, 21).

10. LEITMOTIF

Para disminuir la culpa de las heroínas y hacerlas más simpáticas, los autores introducen un *leitmotif* que corresponde un poco a la *moira* griega. En *Madame Bovary*¹⁰ se trata de la *fatalidad* según el texto mismo. Cuando el matrimonio se ha destruido completamente por la operación desafortunada, hecha por Charles Bovary, éste piensa: “la fatalité s’en était mêlée” (II, XI, 493). Cuando Rodolphe juzga oportuna una ruptura con Emma, le escribe: “N’en accusez que la fatalité” (III, XIII, 510). Charles al encontrar a Rodolphe, después de la muerte de Emma, le dice: “Non, je ne vous en veux plus! — C’est la faute de la fatalité” (II, XIII, 510). La fatalidad en la *Regenta* es la asquerosa realidad, más fuerte que toda aspiración espiritual, simbolizada por la figura del *sapo*. *La Regenta*, inquieta después de su confesión general, dando un paseo y hallándose sólo en la campaña, se queda horrorizada: “Un *sapo* en cuclillas miraba a la *Regenta* encaramado en una raíz gruesa que salía de la tierra como una garra” (IX, 170). Oyendo en el teatro ciertos versos en su contexto poético la *Regenta* siente mucho que “estos versos ha querido hacer ridículos, manchándolos con su baba la necedad prosaica pasándolos mil veces por labios viscosos como vientre de *sapo*” (XVI, 349). Cuando el arcediano propaga entre los canónigos la novedad de que doña Ana en el baile aristocrático se desmayó en brazos de don Alvaro Mesía, el Magistral le llama: “Aquel *sapo*, aquel pedazo de sotana podrida” (XXV, 522). Ana, al descubrir, después de dos años, que “la amaba un canónigo...”, se estremeció como al contacto de un *cuerpo viscoso y frío*” (XXV, 527). Y cuando adúltera con Mesía y repudiada por Don Fermín, celoso en el santuario, Ana se desmaya en la Catedral cerca de su confesonario: “Celedonio, el acólito escuálido, le besó los labios. Ana volvió a la vida. Había creído sentir sobre la boca el vientre *viscoso y frío de un sapo*” (XXX, 676).

¹⁰ Incluso el problema mismo de esta novela como tragedia no se vio más que por un solo crítico: VICTOR BROMBERT, *The Novels of Flaubert*, Princeton, University Press, 1966, págs. 83-84 y 90-91.

11. CONCLUSIÓN

No cabe duda que las influencias de *Madame Bovary* en *La Regenta* son elusivas pero visibles. Las investigaciones anteriores trataron de establecer paralelos que se pueden aceptar: esposas aburridas, esposos mediocres, seductores elegantes, educación anti-realista, la ironía como portavoz de los autores, el imperfecto pintoresco como tiempo de narración. Mi propio acercamiento encuentra formas explícitas en *La Regenta* que por la frecuencia y por ciertos matices revelan ser flaubertianas. Se trata, por ejemplo, de personificaciones que parecen osadas, pero que se prefieren como estructuras nominales a las estructuras verbales. Si las animaciones son sustantivos abstractos se combinan con comparaciones o metáforas visualizantes; si son sustantivos concretos aparecen como metonimias. Todos esos detalles juntos y cada uno de por sí se reconocen, incluso sus exageraciones, como flaubertianos. Entre los parangones se puede discernir el esfuerzo de Clarín por competir con rodeos de toda suerte con el "rapport fatal". La frase tripartita y el ritmo ternario hallan imitación grosera, pero inconfundible. En el impresionismo literario Clarín se muestra discípulo especialmente talentoso de Flaubert. Comprende menos la intención del discurso indirecto libre en el sentido ambiguo, pero hay casos en que lo logra. Se imita perfectamente la emoción de personas en un contexto realista por la repetición intensiva, sorprendente en *Madame Bovary*. Un rasgo exterior corrobora los casos menos evidentes. Se trata de las expresiones impresas en bastardillas para sugerir la ironía del autor, que emplea ciertas palabras como pronunciadas por las personas así criticadas. Otra imitación exterior es el uso de una retórica vulgar y exagerada por personas poco simpáticas para demostrar su carácter mentiroso y vano. "Motivos conductores" (*Leitmotive*) que subrayan la fuerza destructora de la vida contra las aspiraciones ideales acompañan la acción en las dos novelas: la *fatalidad* como término en la una, el *sapo* como símbolo en la otra.

HELMUT HATZFELD.

Washington, D. C.