

LA CONSTRUCCION DEL VACIO FEMENINO EN EFFI BRIEST Y LA REGENTA¹

Anna Rossell
Universitat Autònoma de Barcelona

Las reflexiones que me ocupan en esta breve exposición comparativa entre *Effi Briest* y *La Regenta* no tratan de ser un estudio filológico acerca de las influencias que Leopoldo Alas pudiera ejercer sobre Theodor Fontane. En este sentido no las hubo, o no ha llegado a mi conocimiento que así fuera, a pesar de la distancia temporal que media entre la gestación y el inicio de la publicación de ambas novelas: la de Clarín, concebida entre 1883 y 1885, y publicada por entregas periodísticas entre 1884 y 1885; la de Fontane, publicada igualmente en el periódico en 1894 - como libro un año más tarde- y concebida entre 1888 y 1889. Pero precisamente la inexistencia de una conexión directa hace más interesante el evidente parecido que une, en algunos aspectos esenciales, a las dos figuras centrales de las mismas: dos mujeres de ascendencia ilustre, ambas condenadas a la tortura de una existencia gris en el desierto físico y espiritual de una ciudad de provincias que las llevará a la tumba. Destino que comparten con tantas otras heroínas de la novela realista decimonónica.

Son muchos los paralelismos que merecen atención y que abarcan un amplio abanico: desde el trato psicológico que curiosamente dan a las protagonistas sus respectivos creadores hasta el entramado simbólico que

¹ Conferencia presentada en el *Germanistentag* (Congreso de Germanistas) organizado por la UNED en Madrid en diciembre de 1994.

éstos entretejen a lo largo de la narración que se entendía ya a sí misma como realista o naturalista respectivamente. Pero quisiera centrarme sobre todo en un aspecto que a mi entender pone de relieve la asombrosa similitud que presentan las sociedades prusiana y española de la segunda mitad del siglo XIX cuyo talante hipócrita y venenoso consigue ahogar la vida antes de que tan siquiera haya podido empezar sus balbuceos, antes de que las protagonistas hayan tenido la oportunidad de sentar las bases de la estructura de su personalidad para definirse como mujeres. Me refiero a los síntomas comunes que Effi Briest y Ana Ozores manifiestan ante la amenaza que se cieme sobre ambas y a la coincidencia entre Fontane y Alas por lo que se refiere a la localización del mal.

Llamaré a estos síntomas comunes '*vacío femenino*', porque creo que es la expresión idónea para recoger con concisión la pluralidad de matices que presentan tanto Effi Briest como Ana Ozores en sus respectivas crisis, que coinciden con momentos decisivos de su vida en el sentido de que la crisis manifiesta la evidencia de la patología y conlleva por tanto una oportunidad de localizar las causas del mal y por lo mismo de superarlo.

Dicho de otro modo, el sentimiento de *vacío*, como síntoma que es, ofrece a las protagonistas la evidencia de su mal que sólo podrán superar si ellas mismas consiguen localizarlo con exactitud y, más allá de esto, si, una vez localizado, el entorno reúne los mínimos requisitos que reclama esta superación. Pero en este camino hacia la superación del mal, tanto Effi como Ana quedarán atrapadas en el primer tramo, simplemente tendrán ocasión de vivir sus crisis, sus síntomas, pero el entorno será hasta tal punto su enemigo que casi pudiera decirse que las anula, no porque ellas acaben por adaptarse al medio (como preconiza la máxima darwiniana de Frígilis), sino porque el medio las castra de raíz de modo que las dos sucumbirán convencidas de la propia culpa.

Si bien ambas en algún momento de las respectivas novelas manifiestan una lucidez asombrosa que les permite analizar las razones de su tragedia con una cierta objetividad (aunque Ana Ozores lo manifieste verbalmente con más frecuencia y claridad que Effi), las dos acabarán por volver atrás en su descubrimiento y asumirán como propia una culpa que no tienen. Porque no puede ser reo quien no es responsable de sus actos. A Effi Briest y a Ana Ozores se las ha condenado desde la niñez a ser para siempre seres sin identidad, porque ni una ni otra son realmente mujeres más que a través de un adulterio sin amor que las conducirá sin remedio en su tiempo al ostracismo y a la muerte.

II

Las dos novelas centran el punto de partida álgido de la tragedia que presentan en un casamiento sin amor y desigual, tanto por la diferencia de edades como de carácter entre las parejas. Que sea éste el núcleo del drama es natural y comprensible en una sociedad en la que los cuentos de príncipes y princesas hacen coincidir su final con los felices enlaces matrimoniales, como dando a entender con descarnada ironía que con esta unión se acaba al mismo tiempo la vida de quienes los protagonizan. La '*biografía*' de Ana Ozores y Effi Briest les dará la razón.

Pero ambas narraciones señalan las causas del desastre, más allá de sus respectivos matrimonios, en el pasado de sus heroínas: ya en su desangelada infancia, Ana Ozores será víctima de una calumnia generalizada que acabará por convencerla de su culpa y la determinará de por vida: la noche de aventuras en la barca con su amigo Germán, en la que ella busca el calor de la amistad y el ensueño de los cuentos, representa el principio de su fin cuando la envenenada acusación popular le enseña a huir del hombre como de un espanto, y con ello del amor y del sexo:

y como todos daban a entender que su aventura en la barca de Trébol había sido una vergüenza, su ignorancia dio por cierto su pecado (...) y confundiendo actos inocentes con verdaderas culpas, de todo iba desconfiando (...) contradiciendo poderosos instintos de la naturaleza, vivió en perpetua escuela de disimulo, contuvo los impulsos de espontánea alegría; y ella, antes activa, capaz de oponerse al mundo entero, se declaró vencida, siguió la conducta moral que se le impuso, sin discutirla, ciegamente, sin fe en ella, pero sin hacer traición nunca" (I, 195).

Aquí se fragua ya una naturaleza desgarrada, la tendencia constante a la búsqueda del amor místico que acompaña a Ana a lo largo de toda su vida como una sombra hermana de Santa Teresa.

En la obra de Fontane, el momento en que se produce el primer desgarramiento de la protagonista pasa mucho más desapercibido porque coincide con el mismo principio de la novela en el que se nos describe un cuadro idílico a primera vista, un '*hortus conclusus*' con el que cualquier criatura soñaría como marco ideal donde vivir sus juegos infantiles. Pero la campana de cristal en la que Effi se cría entre los blandos algodones del cariño almibarado de sus padres resultará por lo mismo una amenaza cuando se le abra a Effi la puerta al mundo real y desconocido, a través de un matrimonio negociado mientras ella sigue envuelta en unos juegos de niñez que la edad todavía le reclama. A Effi la conocemos ya castrada, completamente adaptada y sumisa a la voluntad paterna que le impone su

condición nobiliaria. Si en ella hubo algún día un destello de incipiente voluntad propia, ésta queda eliminada de raíz en un momento, sin que medie siquiera en este trance la conciencia de su propia castración: Effi ha interiorizado por completo su sumisión. Cuando su madre le comunica que el barón von Innstetten ha solicitado su mano, y ella a su vez lo hace saber a sus amigas, percibimos la existencia de aquella voluntad propia, ya truncada, a través del diálogo que sostienen:

-Y por otra parte ¿es el hombre adecuado?

-Pues claro que sí. Eso tú no lo entiendes, Hertha. Cualquier hombre es el hombre adecuado. Por supuesto que ha de pertenecer a la nobleza, y gozar de una posición, y tener un buen físico...

-¡Dios mío, Effi, hay que ver cómo hablas! Antes hablabas de modo muy distinto.

-Sí, antes sí. (35)²

A Effi no se le da siquiera la oportunidad de reaccionar, la voz acusadora de Fontane se hace oír, aunque lo deje caer como de paso, inmediatamente después de que la madre de Effi le pinte a su hija el cuadro del matrimonio que se le presenta como una ocasión extraordinaria de brillante carrera hacia la cima que no hay que dejar escapar: "Effi guardó silencio, buscando una respuesta, pero antes de que la hubiera encontrado oyó la voz de su padre (...) (32).³ Effi se ha convertido ya en el brazo ejecutor de sí misma cuando ha asumido la renuncia: "Una historia con renuncia nunca es grave" (23).⁴ Tanto Ana Ozores como Effi Briest han asumido pues voluntades ajenas, voluntades sociales, como propias, la primera con la asunción de una culpa que no es suya, la segunda incorporando a su vida la renuncia. En este sentido podemos hablar de una *construcción social del vacío femenino*.

III

Ana y Effi se encuentran sin quererlo instaladas en un matrimonio cuyo punto de partida es para ellas la renuncia y que sólo se podrá mantener con la renuncia, que en el vocabulario religioso de Ana Ozores recibe el

² En la edición alemana, p. 18.

³ En la edición alemana, p. 15

⁴ En la edición alemana, p. 7

nombre de sacrificio: Effi, casada a los diecisiete años con un jefe de distrito de treinta y ocho, y Ana, a los dieciocho con un magistrado cuya edad exacta nos oculta Alas con clara intención crítica cuando nos dice que tiene "cuarenta y pico, pico misterioso" (1,246). Ambas mantienen con sus maridos una relación paterno-filial, no deseada por ellas, que las aleja física y espiritualmente de sus respectivos cónyuges (las parejas pernactan en habitaciones separadas y muestran diferencias abismales de intereses y de carácter), ambas mujeres se ven transportadas a pequeñas ciudades de provincias, Vetusta y Kessin, donde una aristocracia venenosa, pagada de sí misma y vendida a las apariencias y a la moral del "ten con ten" -como dirá la tía de Ana- (1,228), culminará la vaciedad de las dos protagonistas. Curiosamente el único foco de calor humano provendrá para las dos de sendos amigos, Frigilis y Gieshübler, solteros ambos, que se han sabido rodear de una cierta coraza protectora del entorno desarrollando afición a los invernaderos, en un esfuerzo quijotesco de cultivar en habitáculos cerrados, ajenos al mundo exterior, el aliento de una vida que no puede crecer fuera.

IV

El vacío femenino irá cristalizando y manifestándose a través de síntomas que, ya antes de ser llevadas ellas al matrimonio, supone la imposibilidad de configurarse a sí mismas como personas morales por cuanto que estos síntomas son señal de la impotencia de las protagonistas para conocer la realidad y para confrontarse con ella. Desde muy pronto, Effi Briest y Ana Ozores se sustraen a la realidad por el humano procedimiento de la ensoñación escapista, con lo que comienzan a negarse a sí mismas la posibilidad de salir de su vacío. Effi se caracterizará, ya en su niñez -a través del denso entramado simbólico que Fontane va tejiendo- por una fuerte tendencia a los juegos etéreos que la impulsarán a evitar el contacto con el suelo en una constante necesidad de deleitarse en los columpios, encaramarse a escaleras y árboles y a considerarse feliz subida en lo más alto de un mástil y colocando en él una bandera "oben in der Luft" ("en lo alto") (12/29), cándidamente ajena a la abismal distancia entre este gesto, símbolo de victoria, y la tragedia que se cieme sobre ella. Ana Ozores por su parte, comienza a desarrollar una fuerte tendencia a la "interiorización como compensación", que la conduce a una "exaltación de la imaginación" y "mantiene la constante aspiración a un ideal que le es negado por el mundo extemo".⁵ Tanto Effi como Ana se forman una idea engañosa del amor, que conocerán sólo a través de los libros, y se dejarán llevar de su fantasía

⁵ Cf. Sergio Beser, ed., p. 51

identificándose una con Käthchen, la protagonista de la obra de Kleist *Das Käthchen von Heilbronn*, la otra con Dofia Inés en busca de su Don Juan.⁶

Esta evidente y alarmante señal de alejamiento de sí mismas adopta formas aún más complicadas cuando, en el caso de Ana Ozores, el deseo de amor llega a confundirse y a ser sustituido por el de maternidad: en sus crisis nerviosas, en las que a Ana se le manifiesta la visión de su deseo, que adopta forma concreta en la figura de Alvaro Mesía, se hace evidente esta confusión hasta el punto de no mediar transición entre uno y otro:

Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía, el presidente del Casino, ni más ni menos, envuelto en una capa de embozos grana, cantando bajo los balcones de Rosina (...) La respiración de la Regenta era fuerte, frecuente; su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared, mirando la sombra sinuosa de su cuerpo ceñido por la manta de colores (...) -¡Si yo tuviera un hijo!... ahora... aquí... besándole, cantándole... Huyó la vaga imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto don Álvaro, pero de gabán blanco entallado, saludándola como saludaba el rey Amadeo. (I,173)

La figura de la Virgen, en la que, de la mano de la lectura de Fray Luís de León, Ana ha puesto la meta de sus aspiraciones, obra el milagro de la conversión de la mujer en madre sin que medie entre ambas categorías conocimiento de hombre. Se hace patente así, sin que Ana Ozores siquiera se percate de ello, el deseo de acercamiento al hombre encubierto por el deseo de la maternidad.

La pernicioso costumbre de huir de la realidad, por instinto de supervivencia, conducirá a ambas mujeres a la crisis: Ana sucumbe a sus

⁶ Nora Catelli (Cf. Lectora, 121-133) señala ese modo "malo" de leer característico de las heroínas de la novela realista decimonónica como un síntoma de la enfermedad moral de la mujer del siglo XIX, cuya causa relaciona con "la esfera inexistente de su acción social". Catelli alude a este modo folletinesco de leer, que yo llamo aquí '*escapist*' haciendo referencia a lo *privado* como el único lugar donde se permite a la mujer sobrevivir, y dice Catelli "en las dos acepciones: por un lado, *privado* es *doméstico*; por otro, *privado* es *carente* de acuerdo entre la esfera de la acción y la esfera del pensamiento. Las mujeres lectoras, antes domésticos y carentes, convierten la gran literatura y el gran pensamiento en una extensión de su privacidad y de su privación" (127).

frecuentes ataques nerviosos -ya calificados por el propio Alas de neurosis- que la hacen debatirse más de una vez entre la vida y la muerte, y Effi se verá constantemente perseguida por un miedo, cuyo sentido simbólico recoge la figura del chino, y que la acompañará -por ser el eco de su propio desgarramiento- como su propia sombra, hasta su casa de Berlín.

V

Decía al comenzar que sólo la propia consciencia de las causas de la '*dolencia*' que sufren Effi y Ana podrá abrirles el paso a su superación. La lucidez con que Ana Ozores es capaz de describir el callejón sin salida al que se la empuja en más de una ocasión hace que nos parezca imposible que acabe sucumbiendo a la convicción de la propia culpa. Así son varios los momentos en que Ana manifiesta una consciencia clara de la situación a la que la impulsan otros sin remedio. En el estilo indirecto libre que caracteriza la narración de Alas, el autor da voz a las reflexiones de su heroína cuando ésta se ve presa de las maquinaciones de sus tías, que le preparan el matrimonio con Frutos Redondo, el indiano rico: "Quería emanciparse; pero ¿cómo? Ella no podía ganarse la vida trabajando; antes la hubieran asesinado las Ozores; no había manera decorosa de salir de allí a no ser el matrimonio o el convento" (I,231). O cuando le hace decir, al ver a Alvaro Mesía montado en su caballo blanco, que "era la viva reivindicación de sus derechos, una protesta alegre y estrepitosa contra la apatía convencional" (II,27) "¡Oh, pero estaba aún a tiempo! Se sublevaba; que lo supieran sus tías, difuntas; que lo supiera su marido; que lo supiera la hipócrita aristocracia del pueblo, los Vegallana, los Corujedos... toda la clase... se sublevaba..." (II,28). Pero esta culpa, que Ana en estos y otros momentos ubica justamente en lo social, acabará por volver sobre sí misma: la Regenta sucumbe convencida de su pecado. Así en sus reflexiones finales ante el confesionario, en las que a modo de monólogo interior habla la voz de una conciencia arrepentida, ella se propone:

(...) levantar el velo ante la red de tablillas oblicuas, y a través de aquellos agujeros pedir el perdón de Dios y el del hermano del alma, y si el perdón no era posible, pedir la penitencia sin el perdón (...) quería fe, quería caridad... y después el castigo de sus pecados, si más castigo merecía que aquella oscuridad y aquel sopor del alma... (II,535)

Por su parte, Effi Briest, manifiesta sólo en un momento de la novela clara rebeldía y consigue entre dudas dirigir la culpa fuera de sí, o al menos hacer también partícipes a otros. Cuando por fin, tras larga separación

obligada, vuelve a encontrarse con su hija, la comprobación de que la niña, con su repetido y dócil "sí, sí me dejan"⁷, es el perfecto producto consumado de la educación prusiana que le ha dado el padre la hace exclamar ante la Biblia en un arranque de desesperación:

¡Oh, tú, Dios de los cielos, perdóname lo que he hecho! Era una niña... ¡Pero no, no era ninguna niña, era lo suficientemente adulta como para saber lo que hacía! Ya lo creo que lo sabía, no quiero minimizar mi culpa... Sólo que esto es demasiado. Porque con lo de hoy con la niña no eres Tú, Dios, quien me quiere castigar, sino él. Creí que tenía un corazón noble y siempre me sentí pequeña a su lado, pero ahora sé que es él el pequeño, no yo (...) y esta crueldad se la ha inculcado a la criatura. Siempre fue un maestro de escuela (...) "¡Oh, sí, sí me dejan!" No hace falta que te dejen (...) Un ambiguo trepador, eso es lo que ha sido y nada más. ¡Honor, honor, honor...! Y va y mata al pobre Crampas, al que yo ni siquiera amaba (...) Me da asco lo que hice, pero aún más asco me da vuestra virtud. ¡Quitaos de mi camino! (342-343)

Effi reconoce en el comportamiento adiestrado y sumiso de su hija la reproducción del mal que ya había anidado en ella. Pero esta lucidez efímera se diluye también al final cuando ella misma se retracta de su impulso ante su madre y le pide a ésta que haga saber a su esposo cuando muera que "por muy duro que me resultara y por grande que fuese el daño que me hiciera, también fien eso tuvo razón. Que sepa que he muerto en este convencimiento" (368). El nombre que Effi Briest recupera en su lápida no es el símbolo de su propia identidad, ni la expresión de un deseo de Effi que intentara con este gesto señalar a un culpable, sino de nuevo la asunción de la culpa como propia: "El último ruego de Effi había sido: 'En la losa de mi tumba me gustaría recuperar mi antiguo nombre. Al otro no le hice honor'" (368).

VI

Alas y Fontane deparan a sus heroínas uno de los finales más terribles, pues no les conceden siquiera la licencia de poder acabar sus días con la tranquilidad de ánimo de aquel que se sabe condenado, pero inocente. No se les permite ver la luz. En este sentido el fatalismo es

⁷ El original alemán, "O gewiß, wenn ich *darf*", expresa aún con mayor énfasis sumisión y la connotación moral, por la utilización del verbo *dürfen* (la cursiva es cita alemana es mía).

evidente. Ambas son víctimas de una convención que ha perdido todo punto de contacto con los valores morales que supuestamente justifican su razón de ser. Porque en ambas novelas el crimen del adulterio de sus heroínas lo es sólo en tanto que éste quebranta la convención, y por lo mismo este crimen reclama su venganza. Pues tanto en *Effi Briest* como en *La Regenta* los maridos desafían a duelo a los amantes por razón de lo público, y no por razón de lo moral. Tanto Innstetten como Quintanar deciden restituir su honor a través del duelo sólo porque otros conocen el adulterio. Y esto ocurre precisamente de igual forma en dos sociedades donde la religión adquiere un protagonismo decisivo. La España católica y la Prusia protestante protagonizan tragedias paralelas, y tanto Alas como Fontane nos las presentan con una buena dosis de fatalismo. Ambos autores subrayan este fatalismo a través de la estructura circular con que construyen sus novelas: ambas empiezan y terminan en un significativo otoño. Se diría que todo queda a punto para empezar de nuevo. No en vano Fontane, que al final de la novela nos presenta a la madre de Effi haciendo conjeturas sobre su posible responsabilidad en la muerte de su hija, hace concluir la narración con la típica evasiva que su marido tiene constantemente en los labios. Fontane da una nota de humor amargo a su final cuando insinúa claramente que el único lúcido es Rollo, el perro de la familia, que parece tener con el autor la respuesta a la reflexión de la señora Briest: "me pregunto si, en el fondo, no era demasiado joven..." obtiene el comentario de Fontane, a modo de respuesta: "Rollo levantó la cabeza al ser pronunciadas estas palabras, sacudió la cabeza lentamente, y Briest dijo con calma: -En fin, Luise, déjalo... Es un tema demasiado amplio" (369).

OBRAS CITADAS

Catelli, Nora, "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX", *Lectora. Revista de dones i textualitat* nº 1, 1995, 121-133.

Beser, Sergi, ed., Clarín y La Regenta, Ariel, Barcelona, 1982, p. 51.

Alas, Leopoldo (Clarín), *La Regenta*, ed. de Gonzalo Sobejano, Castalia, Madrid, 1983

Fontane, Theodor. *Effi Briest*, Reclam, Stuttgart, 1986.

---. *Effi Briest*, trad. de Pablo Sorozábal Serrano, Alianza, Madrid, 1983