

DE PASO POR EL MUSEO: SOCIEDAD Y CONOCIMIENTO
EN LA REGENTA DE CLARÍN

HAZEL GOLD
Northwestern University Evanston

Para el médico Robustiano Somoza es lógico que las jóvenes habitantes de Vetusta con tanta frecuencia se lancen a una existencia religiosa. La vida de su ciudad puede que sea un aburrido «andar de templo en templo con los ojos bajos», pero todavía es peor el viaje a Madrid y «la farsa piadosa de hacerles ver el siglo... por un agujero». Su itinerario en la corte incluye excursiones al «Museo de Pinturas, el Naval, la Armería». ¿Quién no preferiría el sosiego del convento, piensa el doctor, a ese «ir de museo en museo rompiéndose los pies y tropezando» en que consiste su temporada en la capital?¹ De manera característicamente irónica, Alas introduce en su novela uno de los grandes tópicos de su siglo: la ostentación burguesa de la alta cultura y su simultánea degradación a manos de los pretenciosos pero ignorantes vetustenses.

En el esfuerzo por explicitar los vínculos estrechísimos que han presidido en España la relación especular entre la novela realista y la sociedad contemporánea que es a la vez su objeto y su público lector, se ha hablado largamente sobre la representación literaria de la fábrica. De hecho, los hispanistas ya tenemos esbozada una radiografía del aspecto fabril de la novela decimonónica: personajes obreros, descripciones del proceso laboral, actitudes expresadas hacia el pro-

1. Leopoldo ALAS, *La Regenta* (ed. Gonzalo Sobejano), Madrid, Castalia, 1981, t. 1, pp. 431-432. Las demás referencias se citarán en el texto por tomo y página. Es de notar que el programa de «educación neutra» que don Carlos proporciona a su hija también incluye la visita ineludible al museo: «[Carlos] creía cumplir con Anita llevándola al Museo de Pinturas, a la Armería, algunas veces al Real» (I, 200). El resultado es casi nulo: «La pobre muchacha se aburría mucho en Madrid. Mientras a su imaginación le entregaban a Grecia, el Olimpo, el Museo de Pinturas, ella, Ana Ozores, la de carne y hueso, tenía que vivir en una calle estrecha y oscura, en un mísero entresuelo que se le caía sobre la cabeza» (I, 201).

letariado, la revolución, los movimientos socialista y anarquista. Pero todavía queda por examinar el significado para la novela del núcleo semántico-simbólico del museo, contrafigura del taller industrial. La presencia del museo en la ficción de Galdós, Clarín y sus contemporáneos proporciona datos sobre la estructuración y funcionamiento de la sociedad decimonónica, en particular sobre la sociología de la producción y consumo culturales y quienes la gozaron. Por otra parte, la manera en que está organizado el museo y los propósitos a los que se dirige representan vías de conocimiento que son asimismo reveladoras del pensamiento estético y filosófico de la época. Se verá que en el caso de *La Regenta*, Clarín ha encontrado en el *topos* del museo una poderosa alegoría para los fracasos y aspiraciones de la sociedad de clase media de la Restauración. Es más: con el emblema del museo, pone de relieve las insuficiencias del realismo que ya en *La Regenta* puede sentirse al borde de la disgregación bajo las presiones de la modernidad literaria.

Debe aclararse que el museo tiene largos antecedentes históricos. Éstos se remontan a los tiempos clásicos y la Edad Media, cuando las grandes acumulaciones de tesoros y objetos icónicos residían en el seno de templos e iglesias. La filosofía humanística del Renacimiento y luego el interés nacido por la investigación científica ofrecieron nuevos estímulos al coleccionismo, sobre todo en España, donde experimentó una edad dorada durante la época barroca de Felipe III y IV.² Pero el museo propiamente dicho es una institución de invención reciente. Sólo fue a finales de siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX cuando una confluencia de realidades económicas y presiones políticas hizo que el proceso de la selección, adquisición y exposición de obras de arte se transformara de privado en público. A impulsos del nuevo espíritu democratizante, las grandes colecciones pertenecientes a las familias reales y ricos mecenas nobles pasaron, a veces violentamente, a formar el núcleo de los grandes museos nacionales como el Prado, el Louvre, el South Kensington y la Galería Nacional de Inglaterra. Desde aquel momento, se introdujeron en el horizonte cultural de los países europeos unas cuantas virtudes y otros tantos males procedentes del culto al museo. Sin duda representa una meta admirable el cuidado y conservación de los monumentos de la naturaleza y la artesanía humana. Pero semejante objetivo desencadena otros efectos más lamentables: la conversión de la visita al museo en una obligatoria peregrinación secular, y el mareo del espectador intimidado, provocado por una acumulación de cosas inconexas que no le instruye tanto como le abruma.

La inauguración del museo moderno se basa en un juego de relaciones com-

2. V. Miguel MORÁN y Fernando CHECA, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 223-306; también, Ronald LIGHTBOWN, «Some Notes on Spanish Baroque Collectors», *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth-Century Europe* (ed. Oliver Impey y Arthur Macgregor), Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 136-146. Son Carlos V y Felipe II los monarcas que inician en España una intensa actividad coleccionista.

plicadas y paradójicas entre el capitalismo, el ocio y la cultura. El artículo puesto en exhibición en el museo es, en fin de cuentas, un producto al que se ha otorgado un valor determinado, y por razón de tal valor está sujeto siempre a las leyes del mercado como cualquier otra clase de mercancías. En esto los objetos museísticos difícilmente se distinguen de los objetos manufacturados en la fábrica, cuya consolidación institucional puede datarse precisamente de la misma época en que vio su configuración definitiva el museo. Como cara y cruz de la misma medalla, lo que entra en el museo y lo que sale de la fábrica no tiene una existencia unilateral sino que se define y se valora en recíproca interdependencia. Por un lado, la fábrica dilucida los conceptos del trabajo, el utilitarismo, y la repetición inana de la producción mecanizada. Encarna la dinámica del progreso en un devenir activo y presente. El museo, por contraste, sugiere el ocio, el esteticismo, la originalidad de la invención única marcada por la huella digital de su creador humano. Es, en efecto, el lugar donde el hombre se dedica a la contemplación estática de los artefactos del pasado. Si bien con la fábrica se hayan asociado todos los aspectos negativos de la vida moderna cotidiana (la monotonía laboral, la baratura del objeto reproducido en masa, la inexpresividad del anonimato, la muerte del espíritu bajo el peso de una opresión física y económica), ha habido una tendencia a imbuir el museo con valores de signo positivo (la creatividad, la carestía del ejemplar raro y precioso, el fomento de capacidades inspiracionales y pedagógicas).

Sin embargo, la consagración desde el siglo XIX de la importancia de museo delata una veneración exagerada de la antigüedad y un esfuerzo por ocultar los fundamentos ideológicos de su *status* privilegiado. De ahí la reconsideración del museo por parte de los comentaristas de la cultura. Lo que antes se estimaba salón elegante o escuela del buen gusto, ahora se juzga *maison de l'incohérence* o, en el peor de los casos, cementerio.³ Las palabras de Ortega son notables por la precisión con que señala éste la falacia sobre la que está montado el museo:

En el museo se conserva a fuerza de barniz el cadáver de una evolución. Allí está el flujo del afán pictórico que siglo tras siglo ha brotado del hombre. Para conservar esta evolución ha habido que deshacerla, triturarla, convertirla de nuevo en fragmentos y congelarla como en un frigorífico.⁴

3. Paul VALÉRY, «Le problème des musées», *Oeuvres* (ed. Jean Hytier), París, Gallimard, 1962, t. II, p. 1.291. También son de imprescindible consulta los siguientes ensayos: Theodor ADORNO, «Valéry Proust Museum», *Prisms* (trad. Samuel y Sherry Weber), Londres, Neville Spearman, 1967, pp. 173-185; André MALRAUX, «Le musée imaginaire», *Les voix du silence*, París, Pléiade, 1951, pp. 10-125.

4. José ORTEGA Y GASSET, «Sobre el punto de vista en las artes», *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, 3a. ed., Madrid, Alianza/Revista de Occidente, 1984, p. 188.

Es decir, que aspirando a la integración del saber, el museo se pierde en el caos; buscando la totalidad enciclopédica, cae en el fragmentarismo; ensalzando ostensiblemente la vitalidad de la gran empresa cultural humana, sólo logra evocar imágenes de lo moribundo. No es de extrañarse que las niñas de Vetusta de ojos fatigados y pies martirizados se hallen decepcionadas en vez de edificadas delante de aquel despliegue interminable de cuadros, estatuas, armas, mapas, modelos y otros objetos misceláneos que llenan las pinacotecas y galerías de Madrid.

Es posible discernir tres secuencias narrativas en *La Regenta*, cada una centrada en un personaje distinto, donde Alas desarrolla la problemática del museo relativa a las preocupaciones económicas y epistemológicas del siglo. Clarín inicia la discusión del museo haciendo hincapié en dos motivos sobresalientes de la novela: el poder de la visión y el cruce entre materialismo y espiritualismo. En esta primera aproximación al tema, se alude indirectamente a los principios orientadores del museo relacionándolo con la iglesia y el teatro, todos los escenarios en la novela que representan la primacía del espectáculo. Los capítulos preliminares de la obra presentan a Ana como una hembra excepcional digna de figurar en una exposición pública: «Cuando llegaba un forastero [a Vetusta], se le enseñaba la torre de la Catedral, el Paseo de Verano y, si era posible, la sobrina de los Ozores» (I, 224).

No es que tenga la Regenta un valor utilitario intrínseco. De soltera se encuentra empobrecida a raíz de la muerte de su padre, y como esposa de don Víctor no trabaja ni contribuye a los bienes conyugales. No obstante, Vetusta le confiere un alto valor por motivos de su belleza y virtud, combinación de atributos de extremada rareza en la ciudad. Ana es una «joya de estuche», «perla de Vetusta», encarnación viva de las preciosidades que en la terminología del coleccionismo aptamente se llaman *objets de vertu*.⁵ Por su singularidad, atrae sobre sí la mirada de todos, desde los humildes trabajadores que se pasean por el *Boulevard* hasta los dignatarios más pudientes de la aristocracia y la iglesia. Ha sido arrancada de la intimidad privada del hogar y, como los cuadros ahumados que cuelgan en la catedral para la inspección de los turistas, ha tenido que sufrir la imposición de su nueva condición de espectáculo público.

La mirada, tema simbolizado por el catalejo intruso de Fermín de Pas, se apropia descaradamente de Ana y la desmenuza, convirtiéndola en objeto. Tal proceso de cosificación por la mirada parece inevitable, ya que la capital de provincias descrita por Alas es un mundo que se sustenta del *voyeurismo*, el ex-

5. Semejantes expresiones se repiten varias veces en el texto. Obdulia sobre la vulgaridad del dormitorio de Ana: «Lástima que un *bijou* tan precioso se guarde en tan miserable joyero» (I, 164); Don Custodio sobre la cesión de Ana a De Pas: «el chocho del poeta bucólico (Ripamilán) dejaba al Magistral la más apetecible de sus joyas penitenciarias» (I, 150); ídem: «Don Fermín no perdonaba al Arcipreste el no haberle entregado mucho antes aquella joya que él, Ripamillán, no sabía apreciar en todo su valor» (I, 397).

hibicionismo y el espionaje. La mirada agresora de Vetusta deshumaniza al individuo, pesa su rentabilidad, lo reduce a la calidad de fetiche o tesoro inanimado. Para sus pretendientes americanos, Ana representa un artículo de lujo, una decoración con que podrían engrandecer su posición. Pero la cotización de la belleza femenina y la consiguiente transformación del ser humano en objeto de interés material no son estrategias privativas de los magnates industriales vetustenses que codician a Ana Ozores. La misma iglesia, satirizada por el abuso de su poder temporal, tiende a cosificar las almas de su rebaño. Ana es otro tesoro reclamado por las fuerzas clericales. En su papel de hija de confesión, es tratada como una posesión que Cayetano Ripamilán ha legado al Magistral («una especie de herencia, o mejor, sucesión *inter vivos*»), de manera análoga a la que en Paquito Vellagana hereda a las antiguas queridas de Álvaro Mesía. La reificación de Ana en objeto del anhelo a la vez erótico, estético y económico la vemos repetida de manera más explícita aún en la escena del catecismo de las niñas. Contemplando a una joven mujer que acaba de pronunciar una filípica fervorosa contra el progresismo, así se felicita De Pas:

Sí, era obra suya aquel fanatismo deslumbrador; aquella rubia era la perla de su museo de beatas, pero todavía estaba en el taller... [cuando tuviera más años] la maravilla de su estudio saldría a luz, el público la admiraría y para sí la guardaría la Iglesia (II, 203).

Sea virgen o Venus, la mujer de Vetusta se ve transformada en una especie de propiedad pública expuesta a la mirada mercantil y lasciva de la comunidad.

En un segundo apartado narrativo, Clarín introduce la imagen paródica del museo como reflejo de las realidades económicas y psicológicas sobre las cuales se fundamenta la empresa coleccionista decimonónica. Con la creación de varios personajes secundarios (el Marqués de Vegallana, Amadeo Bedoya, Saturnino Bermúdez), Clarín ofrece una nueva elaboración del retrato del coleccionista, frecuente blanco de la sátira de la literatura festiva y costumbrista del siglo XIX.⁶ En su sala de recibir el Marqués ha dispuesto una extensa variedad de muebles, cuadros, tapices y otras antigüedades. Siendo un dilettante, mero aficionado en quien sobran «dinero y credulidad» (I, 314) mas faltan conocimientos arqueológicos, su colección resulta ser una aglomeración heterogénea y

6. V., por ejemplo: Manuel DE LLARAZA, «El anticuario», *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1851, pp. 165-179; Rudheriq AL-MARGHERITIIY (pseud.), «El coleccionista», *Los españoles de ogaño. Colección de tipos de costumbres dibujados a pluma* (ed. Alcalde Valladares, Corrales, et. al.), Madrid, Victoriano Suárez, 1872, t. 1, pp. 193-215; Manuel OSSORIO y BERNARD, «Caracteres contemporáneos. Un coleccionista», *La Ilustración Española y Americana*, XLII (15 de noviembre de 1889), p. 286; Romualdo NOGUÉS y MILAGRO, *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, por un soldado viejo natural de Borja*, Madrid, Tip. de Infantería de Marina, 1890; Benito PÉREZ GALDÓS, «El coleccionista», *Obras inéditas* (ed. Alberto Ghirardo), Madrid, Renacimiento, 1923, t. 1, pp. 197-208.

estéril. Sólo funciona como índice de su propia riqueza, inutilizable por su misma sobreabundancia. Como gran número de los personajes galdosianos (Carlos Cisneros, Francisco de Torquemada, Eloísa Carrillo y Lope Garrido, entre otros), el Marqués en sus aficiones coleccionistas ejemplifica la obsesión del lujo, la cursilería y la degradación del gusto artístico que se apoderan de las clases alta y media en su busca de prestigio social. Irónicamente, la mayor parte de los objetos que adornan su salón son inauténticas: «El Marqués tenía la vanidad de ser anticuario por su dinero; pero le costaba mucha plata lo que resultaba al cabo obra de los *truqueurs*» (I, 313). El majadero del Marqués ha caído en el vicio principal de toda *Vetusta*, es decir, la imitación. Lleno de copias falsas, su «museo de trampas», como lo llama Bedoya, encierra los defectos mayores de la sociedad provinciana dibujada por el autor: hipocresía, anacronismo, falta de originalidad.

Si el Marqués de Vegallana representa el coleccionismo en su puro aspecto crematístico, Bermúdez y Bedoya lo manifiestan en sus dimensiones psicológicas aberrantes. El cronista local y el capitán bibliófilo son pedantes irremediables, arqueólogos obsesionados por los datos triviales, para quienes la compra del espécimen u objeto codiciado les resulta una enfermedad alucinante. Se burla el narrador:

Para él [Bedoya] un objeto de arte no tenía mérito aunque fuese del tiempo de Noé, si no era suyo. Así como Bermúdez amaba la antigüedad por sí misma, el polvo por el polvo, Bedoya era más subjetivo, como él decía, necesitaba que le perteneciera el objeto amado (I, 261).

Como los anticuarios que protagonizan los cuadros de costumbres, Bedoya sobre todo sufre de un fanatismo que da lugar a toda clase de extravagancias. Es el tipo de coleccionista compulsivo cuyo pasatiempo inofensivo se convierte en verdadera monomanía; consecuentemente, lleva una existencia de celos furtivos y permanente insatisfacción al no ver nunca completada su colección. Al mismo tiempo, «marea a Cristo Padre con la investigación de las baratijas que son objeto de sus ansias».⁷

En una tercera secuencia novelística, Alas acude a la figura de Víctor Quintanar para plantear la profunda decepción epistemológica perpetrada por el museo sobre su clientela. Don Víctor es el dueño orgulloso de otra especie de museo que incluye ejemplares representativos de todas las disciplinas que le fascinan. El ex-Regente no sólo se describe como cazador, ornitólogo y amante del teatro; también se jacta de ser arboricultor, naturalista, geólogo, artista de marquetería, e ingeniero primitivo. Ha reunido una vasta miscelánea capaz de rellenar dos salas enteras de la Rinconada. En el despacho guarda sus coleccio-

7. Benito PÉREZ GALDÓS, *El coleccionista*, p. 198.

nes de mariposas, plantas, piedras y diversos inventos mecánicos. Sus armamentos y trajes de actor están depositados en una segunda habitación:

El gabinete era otro museo: estaban allí las armas y la indumentaria... escopetas, pistolas y trabucos de todas épocas y tamaños llenaban las paredes y los rincones. En arcas y armarios guardaba don Víctor con el cariño de un coleccionador los trajes de aficionado que había lucido en mejores tiempos (II, 131).

Esta labor recopiladora de Quintanar se destaca primero por su absoluta falta de trascendencia científica o artística. El entusiasmo que manifiesta Víctor por sus colecciones no es compartido por ningún otro personaje de la novela. En Petra sólo evocan las colecciones la incompreensión supersticiosa, como en don Álvaro el aburrimiento y en Ana la desesperación. A los ojos de Petra son «objetos que ella tenía que considerar como vasos sagrados de un culto desconocido». Ella aborrece semejantes «reliquias santas» y goza de verlas profanadas cuando su ama, presa en la trampa del zorro, rompe ciegamente los trastos de su marido (I, 374). Para la criada resentida, los tesoros del Regente jubilado son «cachivaches»; para Ana, son «cacharros» (II, 326) y para don Álvaro, «tantas cosas inútiles» que repasadas en rápida sucesión inducen el vértigo (II, 131). Representan una miscelánea no contextualizada, tan irrisoria e impotente como su dueño y conservador.

Igualmente se destaca el museo de Quintanar por un insólito anacronismo. Un examen de los contenidos revela que el bonachón del juez ha modelado sus archivos menos sobre el museo moderno que sobre los *Wunderkammern* o gabinetes de maravillas de los siglos XVI y XVII. En vez de la especialización que es el sello distintivo del museo contemporáneo (dedicado o al arte o a las ciencias o a la antropología), las colecciones de Víctor representan una mezcla indiscriminada de *Naturalia* (muestras mineralógicas, botánicas y zoológicas) y *Artificialia* (productos de la tecnología y la mecánica). Como es poco perito Víctor en materia de erudición, su actividad coleccionista de basa más en la curiosidad superficial que en la investigación científica rigurosa y desinteresada, tal como fue fomentada por el racionalismo de la Ilustración. Como su anticuado concepto de honor matrimonial, calcado sobre la dramaturgia calderoniana, su museo casero también corresponde a nociones derivadas del Siglo de Oro sobre la naturaleza del cosmos y su posible aprehensión por el hombre.

Por anexar una variedad casi ilimitada de objetos los gabinetes de curiosidades hacían alarde de cierto carácter expositivo; pretendían presentar en forma microcósmica un modelo coherente y orgánico del Universo. Y no cabe duda que el marido de Ana busca en su «exposición permanente de manías» (I, 387) una defensa contra todo fenómeno desconocido que le confronte, desde el positivismo y la medicina decimonónicas hasta el espiritualismo. Así, ante las crisis nerviosas de su esposa, la reacción de Quintanar es parapetarse en sus almace-

nes y aferrarse a su muy consolador poder explicativo: «¡Ni electricidad ni misticismo...! Volvía entonces a sus máquinas y colecciones» (II, 209). Desafortunadamente, ni éstas ni aquéllas pueden ofrecerle la seguridad metafísica que persigue con tanto afán. Sus inquietudes sobre la historia humana (vistas en su colección de armas y trajes) y las ciencias físicas (vistas en su colección de plantas, metales e insectos) no se ven resueltas en la novela. Al contrario, su mundo, bien ordenado siguiendo el sistema linneano, termina en la descomposición más terminante. Los objetos de su museo se levantan insurrectos ante todo esfuerzo organizador del hombre:

Varias máquinas se le habían sublevado, erizándose de inesperadas dificultades de mecánica racional... Además, las colecciones... yacían en un desorden caótico, y la pereza de emprender la tarea penosa de volver a clasificar tantas yerbas y mosquitos también le alejaban de su casa (II, 95).

Está claro que la magna obra de Alas atesora una enciclopedia de referencias a las corrientes intelectuales conflictivas del siglo XIX (darwinismo, positivismo, naturalismo, krausismo, obrerismo, librepensamiento, etc.), sin optar por ninguna de ellas como solución definitiva a los problemas sociales y políticos de la época. Al fondo, late en esta novela la concepción clariniana de su siglo como un vasto museo cuyos rasgos principales son la nivelación, el eclecticismo y la heterogeneidad.⁸ Como numerosos críticos ya han señalado, *La Regenta* crea un mundo en que las distinciones jerárquicas tienden a disolverse: la esfera clerical se confunde con la laica, los impulsos espirituales con los carnales, los atributos masculinos con los femeninos, los rasgos literarios con las experiencias vitales.⁹ Pero como indican los dos proyectos más caros a Frígilis (los injertos de gallos y la aclimatación del Eucaliptus al clima ajeno de Vetusta), nuestro escritor ovetense no descubre en la vida que retrata una síntesis dialéctica sino una mera yuxtaposición aglutinada de ideas, valores y clases sociales. En vista de esta crisis intuita por Clarín —crisis para la sociedad y para la novela realista, ese gigantesco museo literario de cuadros sensorial y psicológicamente detallados— es sumamente patética la imagen del alicaído Quintanar mientras

8. V. Leopoldo ALAS, *Folleto literario*, VII: *Museum (mi revista)*, núm. 1, Madrid, Fernando Fe, 1890, p. 6, donde en el prólogo a su colección de ensayos críticos ofrece la misma definición: «En cuanto al modo de llamarle: *Museum*, se refiere a la variedad del contenido, y otros se llamarán así también cuando no haya, o no se me ocurra, bautismo más adecuado.»

9. Sobre la reversibilidad de motivos temáticos, v. Frances WYERS WEBER: «Ideology and Religious Parody in the Novels of Leopold Alas», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), pp. 197-208; y por la misma autora, «The Dynamics of Motif in Leopoldo Alas' *La Regenta*», *Romanic Review*, LVII (1966), pp. 188-199, donde afirma: «Thus the extremes are always meeting each other in unexpected ways; through psychological analyses and through social satire the author consistently brings together what his characters would keep apart», p. 189.

contempla la destrucción de su museo casero: «Se quedó solo en su despacho meditando sobre las ruinas de sus inventos, máquinas y colecciones» (I, 387). La debilitación de los fundamentos del museo, además de ofrecer una crítica de los estragos del gusto que siguen inevitablemente el maridaje entre burguesía y cultura, es también en *Alas* una puntual metáfora para la insolvencia de los valores ideológicos de fines de siglo.