

Cuerpos fragmentados: Ana Ozores, Emma Bovary y el fetichismo

SONIA NÚÑEZ PUENTE
Universidad Rey Juan Carlos

La representación formal del fetiche, llevado al corazón de la descripción pormenorizada, incluso antes de que se publicara el famoso estudio sobre el fetichismo de Freud (“Fetischismus” 1927), ha ocupado un espacio nada despreciable en el imaginario colectivo, particularmente significativo desde la segunda mitad del siglo XIX. Texto e imagen por un igual han reflejado la obsesión fetichista de la modernidad. Especialmente, en este sentido, el cuerpo de la mujer ha sido el blanco de una progresiva desmembración que ha reducido la presencia corporal femenina a fragmentos. Fragmentos unas veces caóticos, otras ordenados siguiendo un patrón establecido componen una visión del fragmento que en la iconografía moderna abunda, sobre todo, en representaciones mutiladas del cuerpo femenino.

Basta recordar el estudio de Freud sobre la novela de Jenssen, *Gradiva (El delirio y los sueños 1927)*, para asociar inmediatamente el destierro de la totalidad y la corporalidad femenina que lo moderno imprime en la figuración de lo femenino. En este estudio paradigmático de la obsesión, el delirio y los sueños, Freud analiza minuciosamente la desmembración del cuerpo femenino. En *Gradiva* los pies de una figura femenina obsesionan de manera fetichista al protagonista, el joven Norberto Hanold, un arqueólogo que muestra una fijación tal en la manera de caminar de la mujer que observa, que llega al punto de nombrarla a partir de su modo de andar.

Por su parte Charles Fourier, el gran socialista utópico creador de la hermosa e improbable teoría de la armonía pasional, recoge la posibilidad de armonizar el mundo de las pasiones de una manera incluyente aceptando en su particular armonía pasional las llamadas fantasías lúbricas. Entre estas fantasías lúbricas destaca el fetichismo que, en un intento insólito de recuperación de la totalidad de las pasiones, Fourier cataloga como una de las fantasías lúbricas preeminentes:

Podría llenarse un volumen con el cuadro de estas manías lúbricas, algunas de ellas muy cómicas, como ésta, de especie mixta o material o espiritual a la vez; se trata de un alemán que estuvo durante varios meses cortejando a una mujer muy bella y asistiendo a su dormitorio, cubriéndola y acariciándola en la cama; por toda recompensa se limitaba a sentarse al pie de la cama durante un cuarto de hora y rascar los talones de la dama que, sin embargo, era una magnífica mujer y merecía sin duda que la mano no se quedase en los talones, pero el galante era feliz (270).

Al destierro de la totalidad que el XIX imprime a lo femenino hemos de añadir la obsesiva disección del cuerpo de la mujer que, alentada por el cientificismo de corte burgués, inicia el siglo: cuerpos, enfermedades y anomalías sexuales son escrutados minuciosamente por el burgués que los sitúa bajo la lupa de las nuevas ciencias.

El fetiche se convierte por esta época en uno de los patrones de figuración del dispositivo de sexualidad, especialmente referido al cuerpo femenino, de los que se nutre el texto decimonónico. Es decir, el fetiche se transforma en uno de los elementos clave que definen los protocolos sexuales de una sociedad, y con ello al individuo. Es así que el fetiche se nos muestra como pura materialidad. Esto acerca el fetiche al dibujo del cuerpo

femenino, a la cartografía de los contornos de la *carne* femenina en los que tanto abunda el texto y la iconografía del XIX. Y en esta cartografía de la *carne*, los pies y el calzado femenino alcanzaron un grado de atención inusitado.

La moda se transforma por esta época en el signo indicativo del poder masculino. Las mujeres son no sólo el fetiche sexual de los hombres, sino también su vitrina. Vitrina permanente en la que los individuos masculinos – dominantes- exhiben su estatus social y económico. Son así las mujeres doblemente fetiches, en sentido marxista y también freudiano. Objetos de exhibición y objetos de deseo:

El éxito o las aspiraciones de los ambiciosos se exhibía en el cuerpo de las mujeres -esposas o amantes- a través de su prestancia y de sus adornos (...) Ídolo imponente, la dama mantiene a distancia a todo su entorno; experimenta cierta dificultad para desplazarse, para sentarse; para ir al excusado moviliza a la doncella...A sus monumentos de indumentaria se agregan el modo de andar, los gestos y movimientos que destacan las formas con humor, con elegancia (Duby y Perrot 323).

En el camino que recorrerá la moda y la indumentaria femenina hasta nuestros días resulta curiosa la evolución de la ropa interior, que guarda una relación directa y clara con la del fenómeno del fetichismo. Significativo nos parece el cambio de los pantalones y bragas, que adelantan el secretismo del sexo. Sexo que se sitúa precisamente entre las piernas cubiertas de medias y ligas, y que encuentra su prolongación natural - y también su inicio- en los pies:

Para cubrir esa zona, ¿era necesario separar los muslos y encerrar el sexo? Si las bragas triunfan, lo hacen mucho más como símbolo: la “disputa de las bragas”, tema permanente de la imaginería popular, indica la importancia de lo que está en juego...El pantalón femenino, como ropa interior, se convierte entonces en algo indispensable y al mismo tiempo inexpresable: es imposible nombrarlo debido a lo que sugiere. Los muslos, las piernas mismas, se vuelven indecentes en toda su extensión. La mojigatería victoriana llega a vestir las patas de las mesas. ¿Acaso es casual que el famoso *french-cancan* de la Belle époque, turbulenta expresión de una contracultura, exhiba tan profusamente piernas, piernas y más piernas que se agitan con loca exaltación? (Duby y Perrot 325).

Entendemos de esta manera la sensualidad, el erotismo que emana de aquello que se oculta a la vista en la indumentaria femenina. Los pies son el inicio de lo que se halla más allá, envuelto entre capas y capas de tela, aprisionado entre miriñaques y ahogado por corsés. Eduard Fuchs, en su magnífica *Historia ilustrada de la moral sexual*, nos dice que la mujer española se enorgullecía de la delicadeza y pequeñez de sus pies que son el objeto-fetiché que atrae al hombre y que sustituye o adelanta la presencia del sexo:

Cuando una española quiere dar una prueba de pasión a quien la corteja le muestra los pies –algo a lo que son muy remisas- pues aquí más que en ninguna otra nación tiene éstos algo especial; se dice que son distinguidos y graciosos, pequeños y sumamente delicados. Ver los pies de una dama de alcurnia sin su consentimiento es considerado en España un grave delito (130).

Los pies se transforman pues en el fetiche predilecto del hombre burgués. Son ellos los que llaman la atención de la mirada masculina: son el reclamo tras el que mediante un proceso fetichista, es decir, mediante la proyección en el pie del deseo sexual masculino, se oculta el corazón de la sexualidad burguesa.

Se podría decir que la obsesión fetichista de la modernidad con el pie femenino tiene su comienzo en una de las obras de Retif de la Bretonne. Llegó éste al extremo de construir toda una novela, *Le pied de Fanchette*, en torno a las delicadezas del pie de la mujer. Estamos ya ante la expresión máxima de la fragmentariedad del cuerpo femenino. La burguesía abomina de la totalidad de la mujer como sujeto activo, y por ello se afana en representarla en fragmentos. Se nos muestran sus pies, sus brazos, su pecho, sus piernas, la delicadeza de su boca, la hermosura de sus ojos... pero nunca la totalidad de su cuerpo. Es la figura femenina un fetiche, un objeto incompleto a la espera de la mirada masculina. Mirada que, según el patrón burgués, tiene la facultad de unificar. Fuchs nuevamente nos habla de la manía, del culto que se dedica a los pies de la mujer, a la parte inferior de su anatomía que Fuchs ejemplifica en la persona de la duquesa Ana Amalia de Weimar:

Muy gustosamente se aprovechaba la oportunidad de mostrar admiración por el diminuto pie de la duquesa: los caballeros haciendo montar en la cadena del reloj reproducciones en oro del pie susodicho; las damas, deseosas de emularla, comprando sus zapatos, pues la duquesa acostumbraba a estrenar un par todos los días (131).

Si “las piernas de una mujer son las orgullosas columnas que sostienen el templo del amor, las cadenas

del placer y las deliciosas ataduras de la dicha” (Fuchs 132), los pies son el fetiche que se exhibe como el centro de la sexualidad burguesa. Y en esta transformación de los pies en fetiches sexuales desempeña un papel primordial la introducción de los tacones en el calzado femenino.

Podría parecer a primera vista que el tacón del zapato jugase un papel secundario dentro del conjunto de la vestimenta corporal. Sin embargo supuso uno de los más revolucionarios hallazgos en este terreno. La imagen pública del cuerpo entraba merced a él en una nueva era. Nueva era en la que aún vivimos y en cuyas consecuencias seguimos estando inmersos. [...] El tacón del zapato modifica por completo la posición corporal al hacer que el vientre se retraiga, que el busto sobresalga. Para mantener el equilibrio es preciso encoger la espalda. Pero de este modo se marca la pelvis y se hacen más evidentes sus privilegiadas prominencias. Puesto que al caminar no debían doblarse las rodillas, la marcha era a la vez más juvenil y atrevida, y los pechos con el vaivén parecían más rebosantes; el contorno de las piernas era igualmente más nítido, sus formas más plásticas y claras (132).

Es en el siglo XIX cuando la bota adquiere su connotación fetichista, convirtiéndose en un objeto simbólico que sugiere sexualidad y dominio. En este sentido *La Regenta* constituye una novela plena de referencias a la materialidad física y al placer de lo material, de la sensualidad de los sentidos. Esta sensualidad, anticipatoria ya de la que colonizará el fin de siglo, afecta fundamentalmente por igual a los objetos y, con la misma intensidad, a las partes del cuerpo. No sólo el sillón de la marquesa con su panza abultada rebosa

sensualidad -al borde del *exceso* fetichista -, sino también las partes del cuerpo (ojos y pies en especial, esto es, mirada y vista) y, en algunos casos, el vestuario; bien se trate de los modelos de Ana Ozores o, esporádicamente, de los del resto personajes.

La parte baja de la anatomía femenina se evidencia como el principio de un camino ascendente hacia placeres y secretos, ocultos entre capas y capas de ropa. Obdulia Fandiño, a quien a estas alturas conocemos ya de sobra, excita la imaginación de don Saturno, el arqueólogo de Vetusta que curiosamente es quien, explorando los *tesoros* ocultos de la ciudad, se deja seducir por ellos. Mientras enseña el interior de la catedral de Vetusta a una pareja de turistas, Don Saturno no puede evitar concentrar su atención en el taconeo sensual de las botas de Obdulia que repiquetea en el interior del recinto sagrado de Vetusta; situación ésta que acentúa el carácter fetichista, perverso y a contracorriente de la fijación de Saturno en sus tacones:

Entraron en la capilla del Panteón. Era ancha, oscura, fría, de tosca fábrica, pero de majestuosa e imponente sencillez. El taconeo irrespetuoso de las botas imperiales, color bronce, que enseñaba Obdulia debajo de la falda corta y ajustada; el estrépito de la seda frotando las enaguas, el crujir del almidón de aquellos bajos de nieve y espuma que tal se le antojaban a don Saturno, quien los había visto otras veces; hubieran sido parte a despertar de su sueño de siglos a los reyes allí sepultados (I, 181).

Obdulia Fandiño representa, en este ensayo práctico sobre el fetichismo que es *La Regenta*, uno de los exponentes más destacados de la ciudad. Paco Vegallana, el hijo de los marqueses de Vegallana, fija su atención no

en el desnudo de la mujer, o en la posibilidad de contemplarlo, sino en un objeto más refinado propio del nuevo dispositivo de sexualidad, de las nuevas *técnicas* y discursos de la sexualidad burguesa: Paquito Vegallana se obnubila con la media escocesa de Obdulia Fandiño. El roce picante – doblemente picante puesto que se desarrolla esta escena en la cocina de los marqueses - se une al placer que la contemplación de la media de la lúbrica ovetense le produce al Marquesito:

Obdulia había tropezado quinientas veces con el Marquesito; se rozaban sus brazos, sus rodillas, las manos sobre todo, durante minutos y fingían no pensar en ello. Un movimiento brusco de la dama, que traía falda corta, recogida y apretada al cuerpo con las cintas del delantal blanco, dejó ver a Paco parte, gran parte de una media escocesa de un gusto nuevo. Siempre había considerado el joven aristócrata como una antinomia del amor aquella preferencia que él daba a la escultura humana con velos, sobre el desnudo puro. (I, 173)

Y el Marquesito, Paco Vegallana, efectúa aquí toda una teoría del fetichismo, de la excitación de lo que se oculta en parte, de la preferencia, en suma, del mecanismo cognitivo dual de lo moderno. Es en definitiva del funcionamiento del proceso fetichista de lo que Paquito habla cuando *imagina* la media que cubre la carne de Obdulia:

¿Por qué le excitaba más el velo que la carne? No se lo explicaba. Veía la rolliza pantorrilla de una aldeana descalza de pie y pierna y ¡y nada! Es más, si la media de Obdulia no hubiese sido escocesa, tal vez el mozo no hubiese perdido la tranquilidad de su reposo idealista; pero aquellos cuadros rojos, negros y

verdes, con listillas de otros colores, le volvían torpe y grosera la realidad, y Obdulia notó enseguida que triunfaba. (I, 406)

Clarín da una vuelta más de tuerca al fetichismo haciendo vestir a Obdulia no unas medias blancas, sino unas más exóticas medias escocesas, superando el patrón burgués según el cual las medias y la blancura de las mismas constituyen uno de los fetiches predilectos de la burguesía:

Una media blanca fina, capaz por su elasticidad de rodear la corva y el pie tan ajustadamente como para manifestar en su suave redondez la hermosa forma de esta parte con su exuberante turgencia, es lo más apropiado para impresionar la vista de la manera más grata y hasta, a veces, fascinante. Las medias negras y holgadas causan precisamente el efecto contrario (Fuchs174).

De hecho, y parafraseando a Karl Kraus, se podría decir que “no hay un ser más infeliz bajo el sol que un fetichista que ansía un zapato y tiene que conformarse con una mujer completa” (Apter 28). La moda, la atención pormenorizada hacia el cuerpo femenino y la explosión y crecimiento de nuevas ciencias como la psicología y la fisiología condujeron, mediado ya el siglo XIX, a un amplio catálogo de sinécdoques médico-anatómicas cuyo núcleo de referencia fue sin lugar a dudas el pie, desnudo o calzado, de la mujer.

Al tiempo que toda Vetusta sucumbe a la sensualidad del pie desnudo de Ana Ozores, los pies de Emma Bovary ejercen la misma influencia en Rodolphe como veremos más adelante. La blancura de sus medias presagia la desnudez completa de su cuerpo. El contraste entre la blancura de las medias de Emma Bovary y el negro de su

falda y de las botas se puede inscribir en la tendencia del XIX a buscar en la insinuación fetichista un camino seguro hacia el placer. La media de Emma y la de Obdulia Fandiño en *La Regenta* convergen, de este modo, como marcas significativas de la pulsión sexual de toda una época. Después de la contemplación de la blancura que se adivina tras la ropa de Emma, Flaubert se detiene en la descripción pormenorizada del resto de la vestimenta de Emma haciendo hincapié en el contraste entre el sombrero masculino y la femineidad fetichista de su rostro que, de nuevo, se intuye tras el velo como el rostro fantasmático de un fetiche, no de una mujer real:

Avanzó unos cien pasos más y se detuvo de nuevo. A través del velo, que le caía sesgado del ala de su sombrero masculino sobre las caderas, su rostro adquirió una transparencia azulada, como inmenso en ondas de azur (Flaubert 239).

La fetichización del cuerpo de Emma Bovary corre paralela al proceso de alejamiento progresivo de la materialidad carnal que pretende Rodolphe. Un instante antes de que Emma Bovary consuma su relación sexual con Rodolphe, éste se empeña en desposeerla de cualquier atributo carnal para situarla en el pedestal de lo etéreo, de lo inmaterial, del fetiche. Y todo esto inmediatamente después de haber contemplado extasiado la blancura de la pierna de Emma como anticipo de su sexualidad. El comportamiento contradictorio de Rodolphe, nos recuerda, sin lugar a dudas, el del Magistral en *La Regenta* y acerca de nuevo los personajes de Emma Bovary y Ana Ozoros fusionándolos en una suerte de fetiche femenino. Como Rodolphe, Fermín de Pas también elabora una imagen polarizada de Ana Ozoros: la del fetiche sexualizado y la de la esencia inmaterial de la

femineidad decimonónica. El discurso que Rodolphe dirige a Emma Bovary bien podría haber sido el del propio Magistral:

Y volvió a mostrarse con ella respetuoso, tierno, tímido. Emma le dio el brazo y se alejaron de allí. Rodolphe decía:

-Pero, ¿qué le ha pasado a usted? ¿Por qué? No la comprendo. Se equivoca usted conmigo, no me cabe duda. Para mí usted es como una madona en un pedestal que ocupa en mi alma un lugar elevado, sólido e inmaculado. Pero la necesito para vivir, ¡necesito sus ojos, su voz, su pensamiento! ¡Sea pues, mi amiga, mi hermana, mi ángel guardián! (Flaubert 240).

La presencia constante de la imagen de la mujer como fetiche vuelve a materializarse en el momento de la seducción de Emma Bovary. Tras una primera mirada fetichista al cuerpo de Emma y una posterior elaboración de la imagen desexualizada de Emma, Rodolphe vuelve, de nuevo, su mirada al cuerpo de Emma Bovary fragmentándolo, transformándolo en fetiches sucesivos: del pie a la blancura de la pierna, y de ahí al cuello, también blanco, de Emma.

La tela de su vestido se adhería al terciopelo de la casaca de Rodolphe. Emma echó hacia atrás su blanco cuello, que se dilataba con un suspiro, y desfallecida, deshecha en llanto, sacudida por un hondo estremecimiento, se ocultó el rostro y se entregó a él (Flaubert 241).

La transformación de Emma Bovary en un fetiche fragmentado comienza, no obstante, en la mirada de Léon. Antes que Rodolphe, ya Léon había contemplado a Emma

como una serie de fragmentos que componen la imagen fetichizada del cuerpo entero de la Bovary. En un paseo hacia Yonville por la orilla del río, Emma camina del brazo de Léon. Durante este paseo la atención descriptiva se centra en el modo en que camina Emma, en el movimiento de sus pies, en la forma en que sus botas sortean los obstáculos del camino. En definitiva, el cuerpo de Emma se ve reducido en la miera de Léon a sus pies, transformados en un fetiche que absorbe la atención de Léon:

Hubo un momento en que, como la tierra estaba llena de baches producidos por el tránsito de los animales, tuvieron que caminar sobre grandes piedras verdes espaciadas en el lodo. De vez en cuando Emma se detenía un instante para mirar dónde poner su botina, y vacilando sobre la inestable piedra, con los codos en el aire, inclinado el busto, indecisa la mirada, se echaba a reír, como con miedo de caer en los charcos. (Flaubert, 171-172)

La mirada de León sigue centrándose en los pies de Emma y a medida que se estrecha la intimidad entre ambos, comprende la sensualidad fetichizada de los pies de Emma que siente como un peligro. La descripción del cuerpo de Emma bajo la mirada de Léon se convierte, de nuevo, en un relato pormenorizado de las partes que lo componen evitando considerar a Emma, del mismo modo que le sucede a Ana Ozores, una mujer completa:

Empezaban jugando al treinta y uno, y luego monsieur Homais con Emma al echarte; Léon, detrás de ella, le daba consejos. De pie y con las manos en el respaldo de su silla, contemplaba las púas de la peineta clavada e su moño. A cada movimiento que hacía para echar las cartas, se le levantaba un poco el vestido por el

lado derecho. De sus cabellos recogidos le arrancaba un tono tostado que descendía por la espalda y, que desvaneciéndose gradualmente, acababa perdiéndose poco a poco en la sombra. Más abajo, el vestido se le ahuecaba al caerle a ambos lados del asiento, formando pliegues, hasta tocar el suelo. Cada vez que Léon sentía que la suela de su bota los rozaba, se separaba inmediatamente como si hubiera pisado a alguien. (Flaubert 174-175)

Volviendo, otra vez, al discurso médico del momento podemos decir que se aproxima ya en esta época a la ficcionalización del fetichismo, es decir, a la narración de historias que ilustren la teoría médica sobre el fenómeno. Los casos médicos e historias clínicas como las que documentan el doctor Magnan o el famosísimo Charcot, responsable de uno de los proyectos de estudio del histerismo femenino más importantes del momento, nos hablan de eyaculaciones inmediatas de pacientes ante la visión de un par de botas de mujer. Y los textos de ficción elaboran entretanto construcciones fetichistas de las partes desmembradas de la mujer: desde las botitas de Emma Bovary hasta los pies desnudos de Ana Ozores. El espectáculo de observación de las botas o los pies de la mujer es la pieza clave de la observación fetichista del cuerpo femenino. Fuchs nos describe la importancia del nuevo calzado femenino en la consideración fetichista de los pies de la mujer, transformados merced a las nuevas modas en el objeto de delectación erótica masculina:

Con la lluvia aparecen ya por la calle, como pioneras de la nueva moda, algunas damas aisladas calzadas con botas que les llegan hasta la rodilla. El nuevo calzado les permite levantar el vestido hasta ese punto sin herir los sentimientos de pudor, pues lo que se deja ver no es más, una respetable bota de caña, una

bota, eso sí, de una especie peculiar. Se presenta como un zapato elegante con una caña añadida hecha de una pieza de cuero de cabritilla que, al ajustarse a la pierna con firmeza, dibuja marcadamente sus líneas. En la parte superior cae sobre la caña de la bota un delicado abigarramiento de cintillas y bandas de seda negra y dorada (Fuchs 173).

Así, Leopoldo Alas Clarín, siguiendo la tendencia imperante en el imaginario burgués, reclama la atención del lector hacia las piernas y pies de los personajes femeninos de la novela. Y en esta atención fetichista los pies de la Regenta ocupan un lugar central. Esto sucede porque es en los pies de la de Ozores donde Clarín efectúa toda una exploración de las pasiones burguesas. El resto del cuerpo de Ana parece olvidado de la mirada del autor, y por consiguiente también de la del lector. Cabe destacar que son los pies de Ana los únicos que Clarín escoge como transmisores de la mutilación efectiva de la sexualidad en *Vetusta*. Recordemos aquí que la observación pormenorizada de los pies es exclusiva de la Regenta: ni Obdulia ni Visita participan de esta mirada, pues de ellas sólo reconocemos como visión fetichista los bajos de sus vestidos, nunca su propio cuerpo desnudo. Parece que la materialidad de la connotación fetichista queda reservada a Ana, esculpida símbolo de la necesidad lujuriosa de *Vetusta*. Sin embargo, Ana Ozores es símbolo de esta necesidad lujuriosa de *Vetusta* sin que ella misma sea consciente de ello.

Es más bien la Regenta un fetiche en estado puro, un objeto. No una mujer consciente de su propia sexualidad, sino el catalizador de los impulsos sexuales de toda la ciudad. Las pasiones de *Vetusta* toda confluyen en los pies de Ana. En una escena en que Mesía, el donjuán oficial del lugar, intenta seducir a la de Ozores - de la

manera más fisiológica y menos espiritual - busca para ello sus pies. La Regenta le responde con lágrimas sinceras, pero no emocionada por los atrevidos avances del avezado seductor sino más bien impresionada por las palabras de amor que doña Inés dedica a Don Juan en la representación del Tenorio en el teatro de Vetusta. Una más de las finas ironías de Clarín:

Las lágrimas de la Regenta nadie las notó. Don Álvaro sólo observó que el seno se le movía con más rapidez u se levantaba más al respirar. Se equivocó el hombre de mundo, creyó que la emoción acusada por aquel respirar violento la causaba su gallarda y próxima presencia, creyó en un influjo puramente fisiológico y por poco se pierde...buscó a tientas el pie de Ana...en el mismo instante en que ella, de una en otra, había llegado a pensar en Dios, en el amor ideal, puro, universal que abarcaba al Creador y a la criatura...Por fortuna para él, Mesía no encontró, entre la hojarasca de las enaguas, ningún pie de Anita, que acababa de apoyar los dos en la silla de Edelmira (II, 111).

Dedica nuestro autor la parte central de un capítulo significativo de la novela, el veintiséis, a la descripción minuciosa de los pies de Ana Ozores, situándolos en el núcleo de toda una figuración del protocolo y los ritos, modos y maneras sexuales de los vetustenses de pro. Los pies no sólo constituyen el vértice de la sexualidad de Vetusta, sino que son el indicio de una sexualidad pervertida. Al menos pervertida según el concepto burgués del sexo, porque los pies remiten a una sexualidad no reproductora, sino centrada sobre todo en el goce sensorial, lúbrico. En definitiva, el carácter fetichista de los pies de la Regenta es, por naturaleza, opuesto a la sexualidad reproductora, familiar, encauzada

hacia el mantenimiento del sistema y socialmente aceptada de la estructura lineal del Eros decimonónico.

Si Ana Ozores supone un objeto clave en la pugna entre el cientificismo positivista y la religión tradicional, representados por Mesía y el Magistral, si se convierte en la pieza a cobrar para ambos puesto que su conquista simbolizaría el triunfo definitivo de uno sobre otro, esto no queda nunca tan claro como en el momento en que los pies de Ana adquieren el doble sentido de fetiche sexual y sacrificio religioso. Esto es, cuando Ana Ozores exhibe en la procesión de Semana Santa sus pies desnudos, cumpliendo la promesa que ha hecho al Magistral de que desfilará descalza en la procesión como símbolo del arrepentimiento de sus pecados. Cuando exhibe por tanto la sexualidad soterrada que se encuentra aprisionada en sus blanquísimos pies. Se metamorfosean así los pies de Ana en el instinto sexual de Mesía, en el del Magistral, en el de Obdulia y en suma en el de toda Vetusta. Porque es en sus pies en los que se celebra la sexualidad desbordante de Vetusta; de sus habitantes y, también, de la propia ciudad:

Como una ola de admiración precedía al fúnebre cortejo; antes de legar la procesión a una calle, ya se sabía en ella, por las apretadas filas de las aceras, por la muchedumbre asomada a ventanas y balcones que “la Regenta venía guapísima, pálida, como la virgen a cuyos pies caminaba”. No se hablaba de otra cosa, no se pensaba en otra cosa. Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, su Madre de negro, atravesada por siete espadas, que venía detrás no merecían la atención del pueblo devoto; se esperaba a la Regenta, se la devoraba con los ojos...En frente del Casino, en los balcones de la Real Audiencia, otro palacio churrigueresco de piedra oscura, estaban, detrás de colgaduras carmesí y oro, la gobernadora civil, la

militar, la presidenta, la Marquesa, Visitación, Obdulia, las del barón y otras muchas damas de la llamada aristocracia por la humilde y envidiosa clase media. Obdulia estaba pálida de emoción. Se moría de envidia. “¡El pueblo entero pendiente de los pasos, de los movimientos, del traje de Ana, de su color, de sus gestos...!” ¡Y venía descalza! ¡Los pies blanquísimos, desnudos, admirados y compadecidos por la multitud inmensa! (II, 427).

El fetiche es tanto un símbolo de ausencia, de lo no nombrado, como de presencia explícita de esa ausencia. La relación entre la metáfora el procedimiento fetichista se hace evidente en la concepción de la modernidad. El fetiche nos remite a la presencia de lo negado y a su misma ausencia. De él Agamben nos dice que es:

Símbolo de algo y a la vez de su negación, puede mantenerse sólo al precio de una laceración esencial en la cual las dos reacciones constituyen el núcleo de una verdadera y propia fractura del Yo (70).

Así, los pies de Ana hablan de lo dicho y de lo no dicho. De lo dicho porque su propia presencia es evidente en la exhibición de la procesión vetustense, y de lo no dicho porque rezuman todo un discurso paralelo, simétrico, pero desviado del patrón normalizado, de la sexualidad en Vetusta. Para Obdulia Fandiño la sexualidad mórbida, implícita y descarnada de los inmaculados pies de la de Ozores encierra una carga erótica que supera con creces la exhibición de la carne prieta de Obdulia por paseos y teatros de Vetusta. Los pies desnudos de la Regenta constituyen el paradigma de la excitación sensorial y sexual:

Esto era para la de Fandiño el bello ideal de la coquetería. Jamás sus desnudos hombros, sus brazos de marfil sirviendo de fondo negro a encaje bordado y bien ceñido, jamás su espalda de curvas vertiginosas, su pecho alto y fornido, y exuberante y tentador, habían atraído así, ni con cien leguas, la atención y la admiración de un pueblo entero, por más que los luciera en bailes, teatros, paseos y también procesiones... ¡Toda aquella carne blanca, dura, turgente, significativa, principal, era menos por razón de las circunstancias, que dos pies descalzos que apenas se podían entrever de vez en cuando debajo del terciopelo morado de nazarena! (II, 428).

La extremidad desnuda de Ana Ozores es testimonio erotizado de un deseo sexual, que se expresa sin ambages, aunque en metáfora: se expresa en privación fetichista. Los pies de la Regenta terminan por convertirse en un jeroglífico común a toda Vetusta, desproveyéndose de su potencial de significación carnal individual, en aras ahora de una mejor visualización del campo erótico vetustense.

La fuerza visual resulta aumentada notablemente por la blancura de los pies. El color blanco acentúa la potencialidad erótica del fetiche. El blanco, símbolo de pureza, se mezcla con la mórbida sexualidad que emanan los pies de Ana, metáfora misma, o mejor sinécdoque (la parte por el todo), de su cuerpo entero, del cuerpo virgen (casi virgen, ya hemos dicho que la relación que la de Ozores mantiene con su marido es prácticamente casta) que Vetusta entera ansía hacer suyo. Ese blanco resplandeciente, casi hiriente, es símbolo de la carne blanca de la mujer decimonónica. Es lo invisible a través de lo visible.

Precisamente es la blancura, en este caso el blanco de la media, la que enciende el deseo fetichista de

Rodolphe Boulanger frente a los pies de la mismísima Emma Bovary:

Pero aunque se la iba recogiendo por la cola, le estorbaba un poco la falda del vestido y Rodolphe, que caminaba ahora detrás de ella, no apartaba los ojos de aquel borde de paño negro y de aquellas botitas también negras, fijándose en la delicadeza de la blanca media, que consideraba como un anticipo de su desnudez (183).

Los pies, y las botitas, de Emma Bovary aparecen y reaparecen en la novela mostrándose y mostrándonos la fragmentación del cuerpo femenino que se ve sometido a la mirada fetichista: una percepción que identifica en las piernas y pies femeninos toda la sexualidad latente. Si antes hemos comprobado el efecto de las medias blancas de Emma sobre Rodolphe ahora le toca el turno a Léon, el otro amante de Emma, que desfallece ante el ruido del taconeo de las botas de Emma:

Pero en aquella frente perlada de sudor frío, en aquellos labios temblorosos, en aquellas pupilas extraviadas y en aquellos estrechos abrazos, Léon descubría un no sé qué inconcreto y siniestro que empezaba a insinuarse entre ellos, insidiosamente, como para separarlos. No se atrevía a preguntarle nada pero al verla tan experta en aquellas lides, se decía que había tenido que vivir toda clase de experiencias de desgarró y placer. Todo lo que antes le entusiasmaba empezaba ahora a asustarle un poco. Además se rebelaba contra la anulación progresiva de su personalidad y contra la tiranía de Emma, siempre triunfante sobre él. Hasta se proponía dejar de amarla. Pero luego, en cuanto volvía a oír el taconeo de sus botitas, desfallecía, como un borracho ante la vista de un licor fuerte (322).

El repicante zapateo de Emma es suficiente para hacer desfallecer a Léon: esta escena no podría ser más fetichista. Ya ni siquiera es necesaria la *contemplación* de una parte del cuerpo de la mujer, sino que basta el ruido, el indicio, de los tacones de las botas de Emma para desencadenar la fascinación fetichista de Léon. Los pies de Emma se transforman en lo no dicho, en lo que está por descubrir, en definitiva, en un fetiche. Los pies de Ana Ozores y los de Emma Bovary se aúnan como muestra de un proceso creciente de fragmentación y fetichización del cuerpo de la mujer durante la segunda mitad del siglo XIX. Ambas son y no son, a un tiempo, están presentes y ausentes. Y, sobre todo, manifiestan su corporalidad mediante un proceso fetichista: el cuerpo de la mujer es y existe en la medida en que se manifiesta como un fragmento fetichizado. Este proceso se hace evidente cuando Justin contempla con mirada fetichista las prendas que lava Felicité:

Con el codo sobre la larga tabla de planchar, contemplaba ávidamente todas aquellas prendas femeninas desparramadas a su alrededor: las enaguas de bombasí, los chales, los cuellos, y los pantalones enjaretados, anchos de caderas y estrechos por abajo (Flaubert 270).

Siguiendo la descripción de las prendas de ropa, la mirada de Justin queda objetualizada en los 1 botines de Emma:

-Vamos, no se enfade, le ayudaré a limpiar sus botines.
Y acto seguido cogía del dintel las botas de Emma, cubiertas de barro – el barro de su citas-, que se deshacía en polvo bajo sus dedos y que él se

complacía viéndolo ascender suavemente en un rayo de sol.

-¡Qué miedo tienes de estropearlas!- decía la cocinera, que nos e andaba con tantos remilgos cuando las limpiaba ella, por la sencilla razón de que la señora en cuanto el cuero empezaba a deteriorarse, se las regalaba (Flaubert 270-271).

Flaubert se detiene en hacernos comprender la importancia del calzado no sólo para los que la observan, sino también para la propia Emma:

Y es que Emma tenía en el armario gran cantidad de calzado que iba desechando poco a poco sin que Charles se permitiera hacerle nunca la más leve observación (Flaubert 271).

Los pies de Emma, y su calzado, son protagonistas indiscutibles del desarrollo fetichista de la descripción de su cuerpo, Son muchas las ocasiones en las que los pies de Emma se convierten en el centro de atención de las pulsiones eróticas de los protagonistas masculinos de la narración. En la entrevista con el notario, al que Emma había acudido con la esperanza de acabar con sus deudas, Maître Guillaumin se altera con el roce de sus botas, del mismo modo que Charles, su marido, muestra interés en Emma cuando la ve caminando con unos zuecos. Los momentos en que los pies y las botas de Emma adquieren una especial relevancia son numerosos, incluso entre los pasajes que el propio Flaubert finalmente desearía como borradores tal como apunta Mario Vargas Llosa:

En un pasaje, que luego Flaubert desechó, el oficial de santidad, al contemplar durante la extremaunción los pies de Emma moribunda, se llena de recuerdos eróticos; vuelve a verse el día de su boda,

desanudando los cordones de los zapatos de Emma (Mario Vargas Llosa 36).

Vargas Llosa apunta también que el propio Flaubert muestra una obsesión pertinaz por el calzado que se refleja en su correspondencia, concretamente se refiere a una carta de 1853:

De otro lado, el tema del pie y del zapato aparece a menudo en su correspondencia y a veces de manera curiosa. Existe, por ejemplo, una carta a Louise, escrita en Trouville el 26 de agosto de 1853, en la que toda la extensa carta es un divertimento alrededor del motivo del calzado, varias páginas de divagaciones sorprendentes, ingeniosas y vagamente viciosas sobre el zapato como símbolo de culturas, civilizaciones y épocas (Vargas Llosa 34).

Finalmente Vargas Llosa nos muestra no sólo ejemplos de la correspondencia de Flaubert que hacen referencia a su obsesión fetichista por el calzado, sino el hecho de que guardaba como un auténtico fetiche las chinelas de Louise Colet:

Es sabido, de otra parte que Flaubert guardaba en su escritorio, entre cartas y ciertas prendas y objetos de su amante, las chinelas que Louise Colet había llevado en su primera noche de amor y que, a menudo, como le cuenta a ella en sus cartas las sacaba para acariciarlas y besarlas (Vargas Llosa 34).

Esto pone de manifiesto la omnipresencia de la imagen femenina, en este caso la de Emma Bovary y también la de Ana Ozores, transfigurada, podríamos decir, en un objeto fantasmático al modo de Agamben, en una colección de partes que no parecen corresponder a un todo

definido, sino que más bien adquieren significado propio como fetiches.

Pero volvamos a nuestra Ana Ozores. En esta manifestación plástica de la Regenta en la procesión de Semana Santa, el pie de Ana adquiere el carácter de símbolo sexual, de metáfora de genitalidad activa, de potencia libidinal. Como lo es también el de Emma Bovary lo es para León y Rodolphe. Es una escena atravesada por la evocación sexual, habla también de la posibilidad de establecer un conjunto de estrategias ascendentes, verticales, y descendentes, horizontales, que terminan por capturar sin resquicios la totalidad de un objeto complejo, el fetiche. Esta red de relaciones sexuales y sexualizadas alcanzan de lleno a Obdulia Fandiño que, en una muestra más de la complejidad de la estructura de pasiones que rige Vetusta, manifiesta ante la evidencia lujuriosa de los pies de la de Ozores su deseo de ser hombre. Es decir, Obdulia se convierte, por obra y arte del efecto erótico de los pies de Ana, en fetichista lesbiana. Los pies de Ana espolean la sexualidad latente no solo de la Fandiño, sino, por extensión, la de todos los vetustenses que admiran la puesta en escena de los pies de su trofeo máspreciado. Se trata pues de una escenificación del objeto, de una teatralización del fetiche que actúa de catalizador de los impulsos sexuales de la ciudad:

“Y era natural; todo Vetusta –seguía pensando Obdulia- tiene ahora entre ceja y ceja esos pies descalzos, ¿por qué? Porque hay un *cachet* distinguidísimo de *escenario*”. “¿Cuándo llegará” preguntaba la viuda, lamiéndose los labios, invadida de una especie de lujuria bestial, disparatada, inexplicable por lo absurda. Sentía Obdulia en aquel momento así...un deseo vago...de...de...ser hombre (II, 428).

La Regenta representa y aspira a la totalidad, no por ello sin dejar manifiesta una evidente elipsis como bien ha visto Zamora (1998), y esto se relaciona íntimamente con la presencia del fetiche en el tejido narrativo. El fetiche, como muestra Agamben, es a la vez totalidad y parcialidad (Zamora 209), mutilación e integridad, oquedad y plenitud. Esto no es privativo del fetiche y, sin embargo, resulta la característica más notable del mismo y la que nos ayuda a comprender las relaciones elípticas que en la novela se mantienen con respecto a la sexualidad. La sexualidad en el libro nunca se muestra explícita, sino más bien esquiva. Y esta sutilidad, este decir sin decir, hace su contenido erótico más excitante si cabe. A pesar de su referencia constante al sexo, lo cierto es que Clarín nunca, o casi nunca, define sus términos con exactitud. Sí lo hace en cambio a través de una imagen fetichista: la de los pies de Ana que nos son descritos, iluminados en la parte final de la novela a modo de conclusión encarnada del sexo todo de Vetusta.

En los pies de la Regenta advertimos con suma claridad el entramado sexual que antes se nos mostraba velado. El silencio del sexo se hace, en suma, insoportablemente audible. Y tanto es así que toda Vetusta parece hipnotizada al compás de esos pies que caminan desnudos por sus calles. La ausencia sexual (de una materialización inmediata de la sexualidad) marcada por la presencia carnal, estatuaría, de la Ozores – o, mejor dicho, de los pies de la Ozores - revela fehacientemente una inclinación hacia la representación fetichista de la sexualidad.

Lo que adquiere la máxima relevancia en el discurso no es precisamente la palabra sino, bien al contrario, su ausencia. Sólo cuando cesa el lenguaje se hace visible el

tejido sexual de Vetusta y se hace carne en los pies de Ana, en la parte más baja de su anatomía, reservada para el contacto con la tierra, con la materia, en definitiva, tan alejada de las veleidades espirituales y místicas de la propia Regenta:

-¡Ya llega, ya llega!- murmuraban los socios del Casino apiñados en los balcones, codeándose, pisándose, estrujándose, los músculos del cuello en tensión, por el afán de ver mejor el extraño espectáculo, de contemplar a su sabor a la dama hermosa, a la perla de Vetusta, rodeada de curas y monagos, a pie y descalza, vestida de nazareno, ni más ni menos que el señor Vinagre, el crudelísimo maestro de escuela. (II, 427)

Los pies llenan el espacio de la metáfora, resumen la modernidad de la carne convertida en objeto: activa e inerte a un tiempo. Pies que desbordan, paradójicamente, el espacio de lo cercenado, de la expresión, puesto que, como ya hemos advertido en un principio, el fetiche no es otra cosa que una doble estructura interpretativa de lo real. Doble en cuanto a su naturaleza dual, que expone tanto lo expresado como lo que calla. Así, los pies de Ana hablan de su propia naturaleza física, de su blancura de virgen, de su morboso carácter de extensión de algo más allá de su espacio. Pero sus pies se refieren también al cuerpo al que pertenecen, todo ese cuerpo que no se ve pero se imagina, que se oculta a la vez que se promete bajo la túnica morada. Un cuerpo que se presume imponente, pero que está silenciado bajo el peso de la castración, presente sólo mediante el vacío, mediante lo que yace al margen de lo visible, lo que se sitúa más arriba de los pies y que se hurta a la mirada. La propia Ana es consciente de la impúdica exhibición de sus pies

destacando sobre el fondo morado y religioso de su túnica de nazarena. La exhibición de sus pies desnudos, que la propia Ana encuentra obscena y casi inmoral, evoca el carácter de fetiche, de objeto del cuerpo fragmentado de la de Ozores: sólo sus pies bastan a este propósito:

Allí iba la Regenta, a la derecha de Vinagre, un paso más adelante, a los pies de la Virgen enlutada, detrás de la urna de Jesús muerto. También Ana parecía de madera pintada, su palidez era como un barniz. Sus ojos no veían. A cada paso creía caer sin sentido. Sentía en los pies, que pisaban las piedras y el lodo, un calor doloroso; cuidaba de que no asomasen debajo de la túnica morada, pero a veces se veían. Aquellos pies desnudos eran para ella la desnudez de todo el cuerpo y de toda el alma. “Ella era una loca que había caído en una especie de prostitución singular!” (II, 433).

Los pies de Ana Ozores son el fetiche que atrae sobre el cuerpo oculto la mirada lúbrica de toda la ciudad. En ellos se esconde la llave que abre la puerta de la imaginería sexual: la libido de Vetusta se dispara y se instala en los pies de la de Ozores. Particularmente significativo es el hecho de que la exhibición de la carne expuesta del trofeo de Vetusta se haga en un contexto religioso (junto al fetichista y lúgubre maestro Vinagre). Esto potencia, sin lugar a dudas, la morbidez del desfile religioso-erótico que resulta ser la procesión de Semana Santa. El fetichismo religioso (el olor de incienso de la catedral o la identificación fetichista de Ana con la Virgen de la Silla) se une al fetichismo sexualizado de la visión, fulgurante y fulminante, de esos dos pies mutilados y ajenos de Ana que se asientan en toda una teoría del cuerpo femenino como instrumento de placer visual en la medida en que éste se muestra ocultándose al

mismo tiempo. Una escena similar en su significado fetichista la encontramos al final de *Madame Bovary* cuando Emma se dispone a recibir la extremaunción:

El sacerdote se incorporó para tomar el crucifijo, y ella, entonces, alargó el cuello como quien tiene sed y, posando sus labios sobre el cuerpo el Hombre Dios, depositó en él con toda su fuerza agónica el más ardoroso beso de amor que jamás diera. Acto seguido el cura recitó el *Misereatur* y el *Indulgentiam*, humedeció su pulgar derecho en el óleo y comenzó las unciones: primero en los ojos, que tanto habían codiciado todas las pompas terrenas; luego en las aletas de la nariz, ávidas de tibias brisas y de amorosos aromas; después en la boca, que tantas veces se había abierto para mentir, que había gemido de orgullo y gritado a impulsos de lujuria a continuación en las manos, que tanto se habían deleitado al contacto de cosas suaves, y por último en la planta de los pies, tan raudos antaño cuando corría a saciar sus deseos, ya que ahora ya no volverían a andar nunca (Flaubert 417- 418).

El cuerpo de Emma Bovary es sometido a la mirada fetichista del sacerdote que lentamente va descomponiendo en fragmentos lo que pertenece a un cuerpo femenino completo. La totalidad de la imagen corporal de Emma parece quedar anulada a favor de la fragmentariedad propia del fetiche. Su cuerpo se ve mutilado y transformado en una retahíla parsimoniosa que da cuenta de las partes del cuerpo de Emma para culminar en los pies: el origen de la pulsión erótica de la de Yonville.

Finalmente, podríamos decir, incluso, que *La Regenta* y *Madame Bovary* entran de lleno en la representación verbal e icónica del pensamiento moderno

que en sus inicios, lo es, entre otras cosas, por descubrir, precisamente enterrado en el corazón de la experiencia sexual, una estructura eminentemente mutilada, la cual pertenece enteramente al espacio de la potencialidad del lenguaje, de su incapacidad para representar la totalidad de la realidad. Y es precisamente esta incapacidad a veces frustrante del lenguaje la que nos aboca a la era de la imagen, de la figura como mecanismo para mostrar lo inexpresado, lo no mostrable hasta entonces, y que puede, por tanto, librado sin duda de su intención totalizadora, cristalizar en el fetiche: en la moderna mutilación de lo real.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Alas Clarín, Leopoldo. *La Regenta*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Alter, Emily. *Feminizing the Fetish*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- Duby, Georges. y Perrot, Michelle. (Eds). *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*. Vol.9 Madrid: Taurus, 1993.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Fourier, Charles. *La armonía pasional del nuevo mundo*. Madrid: Taurus, 1973.
- Freud, Sigmund. "Fetischismus". *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 13 (1927) : 373-378.
- .El delirio y los sueños en Gradiva de W. Jensen. Barcelona: Grijalbo, 1977.

- Fuchs, Eduard. *Historia de la moral sexual*. Madrid: Alianza, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Zamora, Andrés. *El doble silencio del Eunuco*. Madrid: Fundamentos, 1998.