La novelística de Emilia Pardo Bazán.
El decenio 1881 - 1891

Gerardo Santana Trujillo

Basilea, Febrero de 1997

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....3

EL PROBLEMA DE LAS INFLUENCIAS.....4

Costumbrismo y Romanticismo.....4

Realismo y Naturalismo.....7

LAS NOVELAS DEL PERÍODO 1881 - 1891 14

Temas recurrentes.....14

Técnicas narrativas.....16

Un viaje de novios (1881).....18

La Tribuna (1883) 19

El cisne de Vilamorta (1885).....20

Los pazos de Ulloa (1886) 21

La madre naturaleza (1887) 22

Insolación (1889) 23

Morriña (1889) 24

Una Cristiana - La prueba (1890).....25

La piedra angular (1891).....27

CONCLUSIONES.....28

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA 29

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA 29

Introducción

El presente trabajo es el resultado de mi lectura de un conjunto considerable de textos críticos, recogidos a lo largo de una modesta investigación sobre el naturalismo y la obra de Emilia Pardo Bazán.

Mi elección del período 1881 - 1891 deja fuera la primera novela, ***Pascual López***, cuyo comentario pude haber incluído, pero me pareció innecesario, por no aportar mucho a la discusión acerca de la innovación y utilización de nuevas técnicas literarias. Además, los comentaristas no se ponen de acuerdo acerca de las influencias literarias, y dado mi interés por el naturalismo, me sentí justificado a comenzar mi trabajo con ***Un viaje de novios***. Análogamente, un comentario de **Varela Jacomé** me hizo cambiar los planes y concluir con ***La piedra angular.***

He trabajado, además, algunos textos críticos de la española y los he usado tan sólo como complemento para la novelística. Creo que la bibliografía estudiada permite hacerse una idea suficientemente amplia de las influencias literarias que operan en la obra pardobaziana; de las técnicas narrativas de que se sirvió la gallega y de la polémica crítica que ha promovido su obra.

El capítulo dedicado a las obras intenta primero una aproximación al detalle de la novelística, culminando con un resumen de cada obra y algunas consideraciones críticas.

El objeto de este trabajo no es histórico, por eso excluyo elementos biográficos o historiográficos, como no sean noticias surgidas en la polémica o en el análisis crítico.

En adelante destacaré tan sólo los nombres de los autores incluídos en la bibliografía crítica y agregaré el nombre del texto en cuestión sólo en el caso de posible ambigüedad.

Basilea, 27 de febrero de 1997

El problema de las influencias

El conjunto de la bibliografía consultada no nos entrega una interpretación homogénea de la novelística pardobaziana. Hay autores que enfatizan los elementos costumbristas; otros los románticos; los más, los naturalistas; y aún otros, una mezcla de todos ellos.
No seguiré la pista de cada uno de estos elementos en cada una de las novelas del período estudiado. Me conformaré con explicitar en alguna de ellas el sentido en que un determinado autor usa los mencionados conceptos.

Costumbrismo y Romanticismo

Para un autor como **González Herrán**, una obra normalmente considerada naturalista como ***La Tribuna*** debiera ser tenida por romántica.
Los rasgos normalmente atribuídos al naturalismo, a saber, el documentalismo experimental, la historia como *tranche de vie* (a la Zola), una poética imparcial y objetiva, serían en Pardo Bazán, pintoresquismo costumbrista, historia folletinesca social, sátira tendenciosa e ideología prejuiciosa con intención docente.
El carácter costumbrista de la obra lo deriva este autor de las palabras mismas de la española, expresadas en el prólogo, poniendo de relieve el significado de la expresión *estudio de costumbres locales*. El carácter satírico de la obra no lo acepta doña Emilia, aunque sí cierta intención docente. La imparcialidad del narrador pardobaziano es más difícil de sostener.
Como ejemplos de cuadros costumbristas locales recoge el de la misa dominical, el paseo por la plaza, la fiesta de la Candelaria, el carnaval de las cigarreras.
Se apoya en **Baquero Goyanes** para hacer notar que la técnica descriptiva naturalista estaba preludiada por la costumbrista[1].
Contra la imparcialidad del narrador de la tribuna menciona los capítulos X (ironía contrarrevolucionaria), XXIV, XXV (ironía por el contraste entre fe revolucionaria y devoción religiosa).
El mismo autor ve también resabios románticos en el procedimiento degradador (llamado „cosificación degradadora“ por Nelly Clemessy) usado a menudo por Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, en el cap. XXIII (en que se refiere a Borrén) y en el XXXI (el paraíso...).
Románticos serían también las marinas del cap. XIV („... a lo lejos, el blando murmullo...“ y „...susurraban las acacias,...). Incluso, en general, el colorido goncourtiano del relato es tenido por romántico.
En cuanto al elemento folletinesco, lo observa en la actitud compasiva frente a la situación social del obrero, que podría verse como un rasgo de „sentimentalismo humanitarista del folletín romántico“ (Cfr. pg. 502). La historia misma de la seducción de Amparo, su embarazo y su reclamo inútil de cumplimiento de la promesa de matrimonio, el empleo del recurso del anónimo tienen mucho de folletín.
Por último, los rasgos naturalistas no alcanzarían en esta obra más que a la superficie, reduciéndose a los comentarios de índole médica y a alguna metáfora animalizadora aplicada a Chinto (por ej. lo compara con un moscardón, un perro, una alimaña montesa, un mulo, un becerro, un borrego, un buey, un mono, un asno, un lobo). Es de suponer que este autor está pensando en el comentario bestializador, que rebajaría a un ser humano a sus instintos y apetitos básicos. El comentario médico no requiere explicación para filiarlo con el relato

[1] Se nos dice que a pesar de la minuciosidad de la descripción, los „procedimientos, tono e intención“ del relato están más cerca del costumbrismo (el mercado, cap. XVII; el banquete, cap. XVIII; el barrio de Amparo, cap. XXX). También las llamadas „lecciones de cosas“ (por ej. La elaboración de barquillos, la de cigarros o de cigarrillos) serían semejantes a las de Estébanez.

naturalista. Tales muestras de saber son abundantes y a veces algo pedantes en todas las obras del período estudiado.

Enseguida cabe mencionar el decadentismo, por su relación y parcial coincidencia con el romanticismo.

Maurice Hemingway (***Sensibilidad decadentista en el realismo español: el caso de „Un viaje de novios***) define el decadentismo (y en parte el romanticismo), con ayuda de J. K. Huysmans, como el empleo de tipos y tópicos tales como „nervosidad, desilusión amorosa, búsqueda de lo artificial y lo exótico, odio a la vida moderna burguesa, desviación sexual, etc“, añadiendo, con Mario Praz, que representa una vuelta al romanticismo, precisando que los decadentistas se rebelan contra la divinización de la naturaleza y el amor.

Se sirve de John Kronik para consignar una cierta simpatía de doña Emilia por algunos rasgos decadentistas, tales como „la búsqueda de lo raro, lo refinado, lo artificial, la expresión de lo que había sido hasta allí inexpresable, el culto de la belleza creada como un medio de trascender a la naturaleza (Cfr. opus cit., pg. 228).

En este sentido, el tema de la degeneración aristocrática en ***Los Pazos de Ulloa***, puede ser visto como deudor de las preocupaciones decadentistas.

El personaje Artegui, en ***Un viaje de novios,*** se reconoce decadente al decir que su madre sufre de „ataques de nervios, melancolías y trastornos“, al agregar, „ella soltó parte del mal, y yo lo recogí“. El pensamiento de este personaje refleja la filosofía de Schopenhauer, pues sin haber sido maltratado por la suerte, siente la tristeza como algo inherente a su ser y se siente preso en un „cansancio moral“, cuya única salida es la muerte, capaz de disolver la consciencia reflexiva, origen del dolor humano.[2]

Intertextualmente visto, hay, en la misma novela, una oposición entre la metafísica aristotélica y la schopenhaueriana cuando juntos Artegui y Lucía miran el paisaje y esta última, mirando las estrellas dice que parecen meditar en Dios, a lo cual el primero replica que ellas, las estrellas, no meditan más de lo que lo haría un puente o los barcos, que el privilegio de la meditación es exclusivo del ser humano, rey de todos los seres, a quien más le valdría disfrutar de la inconsciencia del mundo inanimado.

Asimismo, el tema recurrente del amor como engaño cruel también tiene algo de schopenhaueriano, pues el amor ciega al ser humano con la ilusión de trascendencia de los límites impuestos por la naturaleza y con la de una victoria sobre la muerte. Esta temática reaparece en ***Los pazos de Ulloa***, ***La madre naturaleza***, ***Insolación***, ***Morriña*** y ***Una cristiana-La prueba***[3]**.** En efecto, salta a la vista dicha recurrencia, unas veces para dar cuenta de la irreductibilidad racional de los sentimientos humanos; otras, para contrastar dos formas del amor, a saber, la concepción corriente que lo confunde con el έρος, esto es con las pasiones y la sensualidad; y la cristiana, que lo asimila más bien al αγάπη del nuevo testamento, es decir, a la caridad y al cariño.

El mensaje general, en todo caso, opera a través de una cristianización del pesimismo decadentista. La caída del ser humano encuentra redención por gracia divina.[4]

Por su parte, **Varela Jacomé** reconoce también la influencia romántica sobre la obra pardobaziana. Cita a Allison Peers para decir que „en el emocionalismo y sentimentalismo de sus novelas menos famosas es donde doña Emilia Pardo Bazán se acerca más al romanticismo. Con habilidad dramática y psicológica dirige las simpatías del lector y juega

---

[2] Cfr. Schopenhauer, A, *Die Welt als Wille und Darstellung*, por ej. Ergänzung zum vierten Buch, Kap. 46 *Von der Nichtigkeit und den Leiden des Lebens*

[3] „El que la autora gallega volviese con tanta frecuencia al mismo tema durante un período de treinta años, nos obliga a extraer la conclusión de que el impacto del decadentismo en ella era considerable y una de las claves de su ficción“ (opus cit. 234)

[4] También **Varela Jacomé** ve la solución de la novela tras la oposición del discurso schopenhaueriano (Artegui) y el católico (Lucía).

con sus emociones“ (Cfr. pg. 16).Distingue, eso sí, sus primeras novelas por sus elementos románticos, realistas y costumbristas, dotadas sólo de „brochazos naturalistas“.
Se vale de Domingo García - Sabell para insistir en que lo más importante del arte de la gallega es „romanticismo con asuntos y técnicas realistas“ (Ibidem).
Por ejemplo, en ***Un viaje de novios***, reduce los elementos románticos al uso de „sintagmas nominales enfáticos[5]; comparaciones e imágenes líricas; proyección de melancolía y blando adormecimiento; zigzagueos de relámpagos y retumbar de truenos“.
David Henn va más lejos y afirma con Rutherford que la mayoría de los autores españoles entre 1870 y 1880, sin excepción, escriben influenciados por el romanticismo. Las novelas pardobazianas del período 1879 -1889 no lo habrían estado menos (Cfr. pg. 209). Reconoce como los otros autores los rasgos románticos de ***Un viaje de novios*** agrupados en torno a la figura de Ignacio Artegui, de su pesimismo y desilusión. Marca además un resabio schopenhaueriano cuando el mismo personaje afirma que la procreación es transmisión de sufrimiento (I, 157).
En ***El cisne de Vilamorta*** la nota romántica la pone el gusto de Segundo García por la composición y recitación de versos becquerianos (II, 199; 204-5). Cree asimismo que la ironía contra el romanticismo, que podemos encontrar en esta novela, no lo descalifica como tal, sino a su exceso u obsesividad.
En ***Los pazos de Ulloa*** y en ***La madre naturaleza***, por su parte, es romántico el empleo del paisaje como elemento persuasivo, como refractario de sentimientos y sucesos. En la primera, se encuentra, además, elementos como la cartomancia, las tormentas eléctricas, el asesinato. Y su capítulo final podría interpretarse como una pugna entre la naturaleza y la cristiandad, con énfasis en la decadencia y lo repugnante (I, 282).
En ***Morriña***, el tono romántico viene dado por el sentimentalismo, la premonición y la noción de un destino implacable, reforzado por el suicidio de la protagonista, Esclavitud.
Todos estos rasgos románticos aparecen en la mayoría de las novelas del primer período, constituyendo los ingredientes de un realismo muy amplio.
Respecto a los rasgos costumbristas, en cuanto involucran la descripción de escenas tradicionales, encontramos amplio uso de personajes tipos, es decir construídos a base de tipologías caracterológicas. Por ejemplo, en ***Los pazos de Ulloa*** Sabel corresponde al tipo de „la frescachona“, resumido bajo los rasgos „contornos redondeados“, fresca encarnación y facciones de gracioso diseño[6]. Doña Emilia llama a este género „pintura de usanzas regionales“ (prólogo a ***El cisne de Vilamorta,*** III, 670). En este sentido, es costumbrista la escena de la merienda al aire libre pintada en ***La Tribuna***, fiesta anual celebrada por las cigarreras y llamada „Las comiditas“ (II, 158 -59). Otro tanto ocurre en ***El cisne de Vilamorta***, con „la vendimia“ (II, 245), si bien no en tanto detalle como „el carnaval de las cigarreras“ de la novela anterior.
Más pintoresca aún es „la fiesta del patrón“ de ***Los pazos de Ulloa*** descrita con riqueza de detalles (cap. 6). Análogo es el caso de la descripción de la faena campesina llamada „la malla“ (I, 373), en la cual se muestra la habilidad y el vigor de los varones.
Este mismo autor afirma la funcionalidad narrativa de la totalidad de los pasajes costumbristas del primer período de la novelística pardobaziana (Cfr. pg. 18), superándose de este modo el mero cuadro costumbrista, en acuerdo con su propio programa narrativo, expresado en el prólogo a ***El cisne de Vilamorta.***

---

[5] (por ej. en el cap. IV: *postes del telégrafo, fila de espectros, torbellinos de humo, aliento de fuego*)
[6] Cfr. **Ursula Mathis**

Realismo y Naturalismo

Los criterios a partir de los cuales se puede juzgar el carácter naturalista de una novela toman, en verdad, diversas formas. **Nelly Clemessy** (***Emilia Pardo Bazán como novelista)*** por ejemplo, recoge cuatro, a saber, 1. La tendencia a elaborar novelas documentales, a partir de una observación precisa y sistemática de labores y oficios. 2.La descripción detallada de éstos debe despertar en el lector la impresión de un conocimiento directo de lo descrito. 3.En el relato naturalista ha de operar una voluntad descriptiva de marcos y ambientes vulgares, pobres, en los cuales se ha de desarrollar la acción. 4. En la obra naturalista ha de hacerse manifiesta la influencia del temperamento sobre el comportamiento de los personajes.

En el punto uno hallamos coincidencias descriptivas entre Zola y Pardo Bazán .[7] Aunque es cierto que las descripciones detalladas abundan también en la tradición española. En ella encontramos ya personajes y rincones sórdidos de la sociedad, si bien las obras persiguen muchas veces impartir una lección moral. Asimismo, las descripciones inventarios y los bodegones literarios sirven, sin duda, de legado a los escritores realistas de fines del siglo pasado , todo lo cual hace hablar a Galdós de una repatriación del naturalismo, que viniendo vestido a usanza extranjera y hablando en lengua foránea, aparece extraño e incomprensible, a primera instancia, mas pronto, ya de vuelta, se hace evidente su origen literario hispánico.[8]

El segundo punto involucra una nota de intención narrativa, que podría conducir a confusión, pues en ***La madre naturaleza*** la descripción parece provenir de un conocimiento directo. Sin embargo, el relato no esta construído a partir de una experiencia tal, sino a base de reminiscencias literarias evidentes, a saber, *Pablo y Virginia* de Saint - Pierre y *Dafnis y Cloé* de Longos. La dependencia del relato va incluso más allá, tomando no sólo elementos temáticos.[9]

Respecto al punto tres, es sabida la predilección naturalista por este tipo de ambientes, rincones de la sociedad en los que viven individuos de baja ralea y muchos incapaces de alzarse por encima de sus limitaciones fisiológicas, taras o enfermedades, factores todos ellos tendientes a enfatizar el enorme valor determinativo que los escritores naturalistas otorgaban al medio ambiente y a la dote genética de los personajes. Esto último nos conduce al último criterio equivalente al llamado determinismo naturalista, que hemos de entender de doble manera. La pertenencia a una clase social influencia en lo fundamental a los personajes, privándoles del poder para escapar a los designios de ésta. La herencia genética los encadena también, haciéndolos aparecer como inertes efectos de una legalidad externa implacable.

Los ejemplos clínicos, tan usados por doña Emilia, mucho nos dicen acerca del modo como se le aparece la relación psicosomática. La patología no es nunca extrema en su obra, salvo en casos marginales y presentados a modo de comparsa, de espectáculo, no en un papel protagónico.

Estos cuatro criterios representan un denominador común, pero no caracterizan exhaustivamente ni a la obra literaria naturalista ni a la novelística pardobaziana

La autora **Román Gutiérrez** (Cfr. pg. 183 supra) recoge al pasar las notas características del naturalismo, a saber, el empleo del método positivista, la observación, el estudio del medio

---

[7] Cfr. Zola, *Ventre de Paris*, en donde encontramos una descripción de la fabricación de morcillas o de cómo se hace un ramo de flores. Asimismo en *Le Rêve*, leemos sobre el arte de bordar casullas. Lo propio observamos en *La Tribuna* de E. P. Bazán, en donde se nos cuenta de la fabricación de barquillos, de cigarros y de las actividades propias de los talleres de la fábrica de cigarros de Marineda.

[8] „Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptémosla nosotros restaurando el naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca“. B. P. Galdós, citado en **Mariano López - Sanz,** pag. 44

[9] Este punto de vista lo defiende **Baquero Goyanes**.

ambiente y de la herencia, en completa concordancia con los criterios de la señora **Clemessy**. Como corolarios de estos criterios se desprenden los otros dos mencionados anteriormente, pues del empleo del método positivista de observación se sigue la tan discutida y a mi parecer insostenible pretensión de una observación imparcial de fenómenos, libre de toda hipótesis previa o de alguna laya de prejuicios. Se pretende y se busca la imparcialidad del observador. El escritor naturalista no ha de influenciar al lector, adelantando juicios surgidos de alguna ideología o parecer subjetivo, manteniéndose neutral y veraz informador, cual fría cámara fotográfica. No nos parece un programa sostenible. Más adelante hemos de precisar estas ideas.

Echando mano de estos dos corolarios se puede juzgar con alguna claridad sobre la novelística de E. P. Bazán. En sus novelas, el narrador, omnisciente en su mayoría, intima cosas al lector y se personaliza en monólogos que alejan al relato de los preceptos zolescos.

Otra variante de los criterios establecidos por estas dos autoras es la de Hans-Jörg Neuschäfer[10], quien, como es de esperar, aporta otros matices definitorios. Para éste la novela naturalista se compromete social y políticamente, está construida a base de una estética puramente materialista y es el resultado de una cientifización de la novela.[11] Ya mencionamos antes el desplazamiento estético involucrado con una tendencia cientificista para el arte. Pardo Bazán no estuvo nunca de acuerdo con una producción artística movida más por un afán de verosimilitud que por uno de belleza. Y es en este punto que se hace patente el carácter puramente formal del naturalismo español, que se sirvió de algunos mecanismos representativos del naturalismo francés, sin comprometerse nunca con sus consecuencias ideológicas.[12]

La mayoría de los comentaristas admiten la concomitancia de las ideas positivistas sobre la actividad creativa literaria de los escritores del último cuarto del siglo pasado, aunque la influencia no opera más que en un nivel muy general, vinculada a la noción del determinismo y a una concepción fisiológicomecanicista de lo humano.

El naturalismo, en su contorno filosófico, se vincula al positivismo y su importancia relativa radica en su carácter de reacción frente a la metafísica y el idealismo, de la mano de una teología que vincula a toda la tradición filosófica occidental con el cristianismo, como se deja ver en la obra de los teólogos de la escuela de Tübingen.

Es fácil de ver que la aceptación completa del programa positivista no podía tener lugar en un país como España, cuya tradición católica admitió desde siempre un margen de empirismo en sus habitantes, sin transgredir nunca abiertamente los límites impuestos por la parroquia. Hasta la rudeza montaraz de un marquez de Ulloa subsiste bajo la protección de una parroquia rural. Hasta el escéptico Gabriel Pardo ha ganado su experiencia filosófica desde la base de su educación tradicional; su conocimiento de tierras extranjeras no le dió sino una relativa distancia para juzgar las costumbres e ideas imperantes en su patria.

La aparición de las ideas positivistas en Europa viene acompañada por la consciencia de la suficiente capacidad intelectual humana, de su capacidad operativa, para proponer y desarrollar empíricamente hipótesis, para habérselas con el mundo concreto, que se dejó explicar satisfactoriamente a través de una disciplina fisicomatemática floreciente y muy

---

[10] Cfr. **Ursula Mathis**, pg. 188

[11] El naturalismo significa: 1. „das sozialpolitische Engagement“, 2. „die rein materialistische Aesthetik“, 3. „die Verwissenschaftlichung des Romans“. Ibidem

[12] Esta falta de consecuencia implica, para Sherman Eoff, precisamente una asimilación puramente formal por parte de los escritores españoles, del legado literario naturalista francés. Cfr. **Roman Gutiérrez**, pg. 183

Zola mismo expresa este mismo parecer: „Por eso para atenerme sólo al país vecino, me ha rogado Usted que, a propósito de „La mariposa“, le exprese mi opinión sobre el naturalismo en España. Confieso desde luego mi ignorancia en la materia; leemos aquí rara vez novelas extranjeras, y necesitaría, para contestar, un trabajo preparatorio considerable; además lo poco que sé, me perturba. Por ejemplo, en aquella tierra nos defiende -y por ello tengo personalmente que agradecerle mucho- la señora Pardo Bazán, que es católica militante. Imagínese Usted mi estupor; indudablemente el naturalismo de esa señora es un naturalismo puramente literario.“ Ibidem

optimista, y a la cual comenzaron a querer parecerse todas las otras disciplinas experimentales, entre ellas la medicina, a la cual destaco por la abundancia de ejemplos de este ámbito, presentes en la narrativa pardobaziana. Con la irrupción del positivismo, que más me gustaría llamar empirismo, como se da en la cultura inglesa, comienza a operar un rompimiento con la Lógica y Categorías tradicionales, representadas en las figuras de Aristóteles y Kant. El silogismo tradicional es reemplazado por el silogismo matemático y puesto al servicio de las ciencias experimentales. El enunciado universal pierde su condición categórica y se transforma en hipotético, necesitando para su evaluación del enunciado particular surgido ahora desde la experiencia. La observación y la experimentación se convierten en las notas características de esta postura científica, movida por un prurito de verosimilitud y adecuación, cuyos límites coinciden con el margen de lo sensible y observable. He aquí el contorno metódico del naturalismo.

En lo que a este trabajo concierne, cabría decir que una tal postura devuelve su rango de realidad a aquellos rincones olvidados del mundo y a aquellas cosas tenidas desde siempre por despreciables. No olvidemos que el joven Sócrates se muestra perplejo frente al anciano Parménides al tener que considerar si hay o no una Idea de cosas como el cabello o la suciedad, por ejemplo (Cfr. Platón, *Parménides*, 130 c - d). Aún más, el foco de atención se mueve desde lo divino hacia lo humano; desde el idealismo que admite la consustancialidad del espíritu humano y divino, hacia el empirismo positivista que reconoce en los aspectos concretos de la naturaleza un dignísimo objeto de estudio, por ende también en el aspecto concreto de la naturaleza humana.

Entre los matices que adopta el positivismo, algunos autores reconocen el llamado positivismo católico[13], a ser entendido más por lo que el término *católico* designa, en este caso la buena disposición para una coexistencia pacífica de las distintas formas del saber. Consigno esta variante naturalista, por haber encontrado en los textos de comentario sobre la producción literaria pardobaziana interpretaciones que se apoyan por completo en la concepción naturalista católica de la autora española, para explicar su empleo de lo que se admite como recursos naturalistas.[14]

Se debe indicar que no se acepta una concepción naturalista unitaria en cuestión estética, al punto que los creadores así llamados naturalistas ni siquiera estuvieron de acuerdo en utilizar este calificativo.[15] Hay, pues dificultades para definir el término. No obstante, digamos que su definición nos pone en contacto con tres disciplinas, a saber, la filosofía, la ciencia y el arte.[16]

La definición filosófica, a la vez que nos brinda una visión de conjunto, resulta demasiado general para dar cuenta del fenómeno literario. Como una buena definición de este tipo, **Baguley** nos ofrece la del novelista James T. Farrel, para quien naturalismo y realismo son sinónimos: „...preferiría en verdad la palabra *naturalismo* [...] y podría definirla en un sentido Deweyiano. Por naturalismo quiero significar que todo lo que ocurre en este mundo debe explicarse a fin de cuentas en términos de eventos en este mundo“ (mi trad., pg. 44). Esta opinión se reduce a la idea de que todo el universo cognoscible se explica a través de la regularidad observada en la naturaleza.[17] Los escritores naturalistas habrían suscrito estas ideas, de las cuales se sigue una labor descriptiva sin intromisiones subjetivas, para dar cuenta del curso propio de las cosas.

---

[13] Cfr. Peter F. Strawson, *Skeptizismus und Naturalismus***,** Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1987, pgs.13, 14

[14] Cfr. **Mariano López - Sanz**, pag. 88

[15] Podemos leer en **David Baguley**, ***Naturalist fiction. The entropic vision***: „...muchas de sus formulaciones programáticas estuvieron en verdad *en contra* [cursiva del autor] de la visión de Zola, quien se suponía era el jefe teórico“ (Mi trad., pg. 40). Se nos dice que Goncourt hubiera preferido el término *naturisme*, Huysmans *intimisme*, y que Maupassant habló de *réalistes* que debían ser llamados *illusionnistes* (Ibidem).

[16] **David Baguley** reitera estas ideas en los dos textos de la bibliografía, las desarrolla en más detalle, como es natural, en su libro recién citado.

[17] Posición bien discutible desde la crítica a la inducción de John Stuart Mill

Dicho en otros términos, el naturalismo es materialista en su ontología, es decir, afirma que lo que existe es de índole material o concreta; es empirista en su epistemología, esto es, reduce el conocimiento a aquello aparecido en la experiencia sensible; es relativista en su ética, pues cree que los valores morales no poseen sino un carácter convencional y variable.
La noción científica del término es la más reductiva de las tres definiciones, pues transforma la actividad literaria en un método abstracto y da lugar a algunas dificultades cuando se trata de explicar la analogía entre el escritor y el científico. Al respecto, se encontró mejor analogía en la del médico y el escritor (Cfr. pg. 46). El hecho es que Zola no aceptó el haber sido tenido por mero fotógrafo, argumentando que la aplicación del método experimental hacía gran diferencia. El genio implícito en la actividad literaria del escritor naturalista reside en su talento para dar cuenta de la idea de modificación implícita en la experiencia. El haberse apoyado en Claude Bernard no sólo le sirve para acercar la verdad científica a la literatura, sino también para afirmar que la obra de arte es un producto del temperamento, como „realismo más el genio del artista“ (Cfr. pg. 57). La ecuación se reduce a los conceptos de observacion y experiencia. La experimentación equivale a la subjetividad, al genio, al temperamento del artista. Hay aquí de importante que el naturalismo acercó el método experimental al ámbito social y a la vez significó, si no un avance, una gran novedad en literatura.
La definición artística es también reductiva, pues remite la literatura a los límites de una estética de la imitación realista o de la representación (Cfr. pg. 42). En el ámbito artístico, pues, el naturalismo se vincula a la mímesis o imitación de la realidad, rasgo muy general que comparte con el realismo y consiste, más o menos, en la utilización del lenguaje para producir credibilidad y convencimiento, al punto que el lector da por sobreentendido que el universo que se le ofrece en la lectura, se adecúa al mundo corriente de la experiencia, sin parar en la cuenta de que por principio nada tiene que ver con el mundo real, pues permanece textualización, racionalización, por más que esta ficción se disfrace de realidad. En este sentido, el texto naturalista no reproduce una realidad acostumbrada y edificante, sino la realidad en sus casos extremos, normalmente anómalos, decadentes, disolventes. Me atrevería a decir, a través de una comparación intermedial, que el realismo se diferencia del naturalismo así como „Las Meninas“ de Velázquez de la „Gabriela“ de Renoir, esto es, por el empleo particular de la línea o contorno y del color. Permítaseme este corto excurso. El caso de Renoir es delicado, pues él se distingue de los demás pintores impresionistas por mantenerse apegado a la tradición pictórica de la línea y el contorno nítidos, con la cual los otros rompen decididamente, inclinándose más al uso del color que al de la línea. En este sentido habla la misma Emilia Pardo Bazán cuando en total consonancia con Gautier dice que las palabras tienen „color, brillo y aroma“.[18] Ambos, el pintor que retrata enfatizando la línea y el que lo hace a través del color son realistas, difieren tan sólo en su comprensión de la luz, uno para captar lo permanente de la realidad; el otro, para manifestar su fugacidad y devenir constante.
Así pues, doña Emilia comprende el lenguaje como un instrumento que pinta más que como uno que delínea (Cfr. ***La cuestión palpitante***, III, 612 b). Así como la instantaneidad y la fugacidad de lo real queda mejor expresada por su particularidad cromática en un momento dado del día, por la variación de la luz, así también la línea y el contorno preciso captan, a expensas del color, la forma y la estabilidad de las cosas. Esta estabilidad la poseen los tipos humanos representados en el cuadro costumbrista, por ejemplo. Una escritora como doña Emilia había de hacer acopio de talento para trascender la vaguedad propia del modelo típico, para lograr darle a sus personajes identidad individual.

[18] Gautier dice que las palabras poseen „éclat, solidité, couleur“. Cfr. **M. Hemingway**, ***Emilia Pardo Bazán. The making of a novelist***, pg. 7

Para echar luz sobre el problema de diferenciar realismo de naturalismo este autor distingue ad hoc al interior del primero *modo* y *género*. De acuerdo a ello, el naturalismo se sirve plenamente de las técnicas imitativas del *modo* realista y se asocia temáticamente con el *género*, agregando dominios temáticos y técnicos propios.[19]

Habría una cuarta definición, relacionada con la recepción de las obras naturalistas y con la polémica suscitada a propósito de su edición. Se puede llamar por lo mismo, definición polémica. Se caracteriza por sus resabios moralistas y conservadores, que reducen la obra a sus aspectos escándalosos o sórdidos. Las caricaturas de la prensa de la época no dejaban de ridiculizar a Zola, mostrándolo en situaciones grotescas (Cfr. pg 43). Se echa de ver que esta cuarta forma generó prejuicios interpretativos, que se extendieron hacia todos los círculos, incluso hasta los intelectuales.

Nos parece más acertado decir que la contrapartida literaria del naturalismo filosófico hace causa de rebeldía al enfatizar narrativamente, de modo recalcitrante y sistemático, los lados oscuros, ridículos, feos, sucios y despreciables de la vida humana, en una suerte de exaltación del aherrojamiento existencial y del triunfo de lo concreto sobre lo abstracto y suprasensible.

Decir, pues, que la estética naturalista pretende acercar el fin de la actividad artística, desde la belleza, proclive a idealizarse o suprarrealizarse, hacia la verdad, entendida como adecuación a lo aparecido en la experiencia sensible no nos parece completamente correcto. Ello lleva a afirmar el afán en apariencia fotográfico de algunos pasajes de las novelas naturalistas, cuyo detalle parece tender más a la verosimilitud que al logro de la belleza. Así tenemos que para **Baquero Goyanes** no es la descripción detallada en sí lo que distingue al relato naturalista, sino la intención de verosimilitud, incluso a expensas de la cadencia, del ritmo, de la belleza.[20] Los objetos descritos carecen de carga simbólica, hablan por sí mismos. La fotografía narrativa naturalista, como este autor la concibe, aparece como un apéndice sin solución de continuidad para el relato, como un largo excurso en el que la acción se detiene para hacer mirar al lector detenida, atenta, y a veces, microscópicamente alguna cosa.[21] Esto coincide, es cierto, con la exigencia de imparcialidad o neutralidad y de impersonalidad del relato naturalista al estilo de Zola[22]. Sin embargo, esta distinción deja de lado el hecho del afán pictórico, ya mencionado. El escritor no podrá nunca mirar la realidad con la frialdad, imparcialidad y objetividad con que lo hace el visor fotográfico. La imparcialidad, una suerte de suspensión del juicio no le viene al escritor naturalista sólo de un afán fotográfico, sino como consecuencia del carácter relativista de su ética, que lo libera de moralizar y devuelve a todas las cosas su valor de estudiables, para someterlas a un método único, el método experimental.

La pincelada a la Goncourt, que tanto le agrada a doña Emilia, no sólo fotografía la realidad, sino que la capta en su dinamismo, dentro de los límites propios del lenguaje, que lleva en su esencia ambos elementos, para expresar lo dinámico y lo estático. Además, narración y descripción ya no son más dos modos distintos de la representación fictiva, una desarrolla el

---

[19] „....la literatura naturalista explota por completo los procedimientos miméticos del modo realista y tiene un lazo histórico más estrecho con el género realista en un número de características temáticas, goza sin embargo, su particular combinación de temas y procedimientos“ (mi trad., pg. 48)

[20] „Exceptuada *La Quimera*, [...], en cuyas descripciones se percibe no sólo el impacto de los Goncourt - refinamiento, japonerías, exotismo- sino también el de otras corrientes más nítidamente modernistas aún, en las restantes obras de la Pardo Bazán predominan las descripciones caracterizadas por la vulgaridad y cotidianeidad de los objetos en ellas inventariados, como corresponde a su intención fotográfica y verosimilista“. **Mariano Baquero Goyanes**, pag. 155. En otra parte de este mismo texto, leemos, „Casi cabría decir que a Cervantes en descripciones como la del patio de Monipodio, le importa conseguir no tanto la verosimilitud total, como la específicamente novelesca. Creo que, por el contrario, el narrador naturalista tiende ante todo a conseguir la verosimilitud total, fotográfica, dirigida al lector, y mejor o peor conectada con la marcha e intención de la novela“, pag. 143

[21] Los ejemplos abundan también en las novelas de E.P. Bazán. Sólo para dar un ejemplo, recuérdese la descripción de las moscas en ***El cisne de Vilamorta***, etc.

[22] Cfr. **Isabel Román Gutiérrez**, pag. 183

aspecto temporal y la otra el aspecto espacial.[23] Ambos se articulan al interior de la novela, del mismo modo como lo hacen la lógica y la discontinuidad, la integración y la desintegración, aspecto este último esencial para el punto de vista naturalista.
También **Ives Chevrel** nos dice siguiendo a **Hamon** que la descripción aniquila la narración (Cfr. pg. 60), acercándose a **Baguley** al adelantar que lo que podría estar entorpeciendo la narración naturalista es su tema, pues la disfunción narrativa y la disfunción social podrían tener algo en común.[24] Nos inclinamos a creer, a partir de la distinción de Genette, que la descripción apunta en la dirección y el sentido que acabamos de indicar, es decir, como síntoma de desintegración. Se da en llamar a este conflicto entre la narración y la descripción naturalistas *tensión cronotópica*, es decir, la tensión que se produce por el énfasis dado en la novela a cada uno de esos aspectos. Tres serían las funciones de la descripción y, por consiguiente tres instancias de peligro para la narración.[25] La primera es denominativa o referencial y mienta su efecto representativo, efecto de realidad, para el caso del realismo; la segunda es decorativa y Genette la define como „recreación en el relato de una función puramente estética (mi trad.); la tercera es explicativa o simbólica, haciendo de la descripción „eso que no fue en la época clásica, un elemento principal de la exposición“ (idem). El riesgo que se corre con la primera es el enciclopedismo, que conocemos bien a través de la pedantería ocasional de doña Emilia; con la segunda, el exceso de ornamentación y la sofisticación; con la tercera, la esquematización abstracta.
Podemos decir que al menos las dos primeras funciones aparecen empleadas por Emilia Pardo Bazán, sorteando airosa los peligros mencionados.
Otro aspecto digno de considerar es la llamada heterogeneidad axiológica que apunta a la conocida pretensión de neutralidad del relato naturalista. Esta neutralidad sería doble, de carácter motivacional, porque la realidad se puede producir mediante la obra literaria; y normativa, porque todo tiene valor literario. En este sentido, la descalificación de los portavoces ideológicos opera a través de la acumulación de propiedades positivas y negativas en los personajes, con el fin de producir una neutralización ideológica. La neutralización puede ser rítmica, mostrando los cambios de suerte de los personajes; o bien jerárquica, eliminando al héroe y a los dechados de virtud.[26]
Importa decir que el texto naturalista es heterogenérico (expresión de Bakhtin), pues se sirve ilimitadamente del mito, la épica, el romance, la pastoral, las memorias, la historia, la biografía, etc. Por lo general nos muestra un tema sociológico o científico, desarrollado a partir de un principio rector. Aparece, además, un interés por las patologías y por los aspectos sórdidos y banales de la vida, dando lugar a un sentimiento disfórico, debido a la mención del escándalo[27], el crimen, en una suerte de casi parodia de la acción heroica, corriendo el velo a la depravación burguesa[28]. Los personajes recurrentes serán, pues, la mujer mártir, la sirvienta histérica, la prostituta, hombres y mujeres ociosos y sin valor; por otra parte, aparecen el

---

[23] Distinción de Gerard Genette, Cfr. **Baguley**, pg.186

[24] „Enfermedad, anomalía, desviación, desintegración [...] aluden a elementos que van en detrimento de la sociedad, que parece ser homogénea y estable.“ (Mi trad.) Cfr. pg. 65
Baguley lo formula en extenso: „En el corazón de la visión naturalista, [...] hay una poética de la desintegración, de la disipación, de la muerte, con su inagotable repertorio de vidas gastadas, de fuerzas destructivas, de energía disipada, de estructuras sociales decadentes, con su promiscuidad, humillaciones, degradación, sus cuerpos en descomposición, su materialismo impertinente, sus escenas de manía, exceso, destrucción, las chozas, los burdeles, los estupores, las carnicerías, los hospitales y los cementerios, el lodo y la sangre, la lluvia y el dolor...“ (Mi trad.) Cfr. pg. 222

[25] **Baguley** se apoya en **Hamon** que se sirve de las distinciones de Genette. Cfr. **Baguley**, ***Naturalist fiction. The entropic vision***, pg. 188

[26] Cfr. **Phillipe Hamon**, pg. 35

[27] El texto naturalista puede ser tenido por escándalo, no sólo por su temática chocante, sórdida o perversa, sino en un sentido etimológico, como trampa, ocasión de caída o tropiezo. Ello porque nos seduce con su calidad literaria, provocando al lector con su contenido perturbador. Cfr. **Baguley**, pg. 180

[28] Tesis central del libro de **Baguley.** Se tiene que esta condición disfórica sería uno de los componentes de lo que él llama la visión entrópica, según la cual el texto naturalista es en esencia expresión de decadencia y desintegración.

médico, el científico, el escritor, el artista, a menudo en una función metadiegética, esto es, como comentaristas de la acción.
Podemos distinguir dos tipos de novelas naturalistas, una a la Goncourt, cuyo modelo es trágico y nos ofrece un proceso de deterioro, a partir de factores genéticos, disposiciones neuróticas, condiciones sociales adversas; otra a la Flaubert, como expresión de la inadecuación entre el mundo y el ser humano, preso en la perplejidad, la frustración y la resignación, siendo el principal factor de deterioro un proceso de desilusión, que puede conducir al suicidio, para escapar al deterioro completo. He aquí, pues, dos versiones para el naturalismo, una analítica o mecanicista, que sujeta al ser humano a las leyes naturales y una romántica, que ubica al ser humano en el centro del mundo natural. La segunda forma nos recuerda el pesimismo schopenhaueriano, que vimos presente en ***Un viaje de novios***, por ejemplo. La primera forma la podríamos ver en función en la presentación de la enfermedad del tío Felipe, en ***Una cristiana-La prueba***, cuyo deterioro gradual es inexorable.
Ambas formas poseen técnicas narrativas diferenciables. Se trata del distinto valor que adopta la focalización en cada una de ellas. Sabemos que en la ficción naturalista hay personajes que se hacen cargo de la enunciación, procedimiento este que busca no otra cosa sino la credibilidad. En la forma flaubertiana la focalización externa, es decir, lo que ve un personaje, tiende a hacerse interna, presentando pensamientos, emociones, volviéndose introspectiva. En la forma goncourtiana el empleo de la focalización es más extenso, volviéndose, a veces, pseudofocalización, es decir, la narración describe a un personaje que mira, antes de describir directamente qué mira. Nos parece que estas dos formas narrativas dan cuenta de las novelas de doña Emilia en gran medida.
Al respecto habría que agregar la tesis de **Maurice Hemingway**[29] según la cual la novelística pardobaziana habría ido evolucionando hacia un empleo gradualmente mayor y más fino del aspecto psicológico, en el estilo de Dostoievski, pero sin imitarlo. Este autor pone como fecha de cambio 1890, fecha a partir de la cual la española habría comenzado una producción con elementos psicológicos y espirituales (Cfr. pg. 3). A partir de 1885, doña Emilia conoce a los rusos y descubre en Dostoievski una belleza surgida desde la fealdad misma y opuesta al colorido relativamente tranquilo de los Goncourt.
El autor que vino a completar lo que Zola no satisfacía fue Paul Bourget, completando la psicología fisiologista con la analítica. Además, en su artículo de 1889 ***Al pie de la torre Eiffel***, año de ***Insolación*** y ***Morriña***, doña Emilia trata de dar cuenta de las conductas humanas echando mano de causas psicológicas profundas (Cfr. pg. 26). La obra novelística de la gallega adopta así al menos tres formas, la última de las cuales significa un interés gradual en los aspectos psicológicos profundos.

Las novelas del período 1881 - 1891

Antes de pasar revista a las novelas del período estudiado, haré un breve recuento de los temas y las técnicas narrativas de que se sirvió nuestra novelista durante una década creativa.

Temas recurrentes

Al revisar las novelas estudiadas, vienen a la memoria los siguientes temas: la mújer adúltera, en ***Un viaje de novios;*** la mujer seducida y de virtud perdida, en ***La Tribuna***; la mártir, la

[29] ***Emilia Pardo Bazán, The making of a novelist***

decadencia y el adulterio, en ***Los pazos de Ulloa***; el incesto, en ***La Madre naturaleza***; el amor como engaño cruel, en ***Insolación***; el amor ambiguo y la mujer estigmatizada, en ***Morriña***; el amor, la virtud y el adulterio, en ***Una cristiana-La prueba***; ley, justicia, hipocresía y caridad, en ***La piedra angular***.

Si se reflexiona sobre la recurrencia de alguno de estos temas, es posible echar luz sobre los otros. ¿Cómo explicar, pues, la persistencia del tema de la mujer adúltera?[30]

Se puede explicar como reflejo de las costumbres contemporáneas, en el caso naturalista, como reacción ante el ideal romántico del adulterio, para convertirlo en el drama de la *caída* de la mujer, como rasgo transgresivo del orden y de la estabilidad social. En el texto naturalista, el tema será tratado siguiendo una línea que va del orden al desorden, de la templanza a la intemperancia, de la integridad a la corrupción. En el caso de doña Emilia, en cambio, tenemos siempre que tras el climax, en el que la mujer ha llegado al extremo de sus defensas represivas de índole moral, siempre viene un reequilibrio de la voluntad y el entendimiento, motivado por creencias religiosas profundamente arraigadas o por costumbres sociales muy coercitivas. Esto lo observamos en ***Un viaje de novios,*** en ***Una Cristiana-La prueba*** y en ***Insolación***. En la primera de estas novelas, Lucía, muy joven, recién casada, siente surgir la pasión hacia el pesimista Artegui, quien en el momento álgido la insta a fugarse con él y abandonarlo todo por esa promesa de plenitud con que el amor ciega a los mortales. La lucha y la pena de Lucía son indescriptibles al decidirse por arrostrar su destino y no echar vergüenza sobre sí misma. Análogamente, en la segunda, Carmiña se casa para huir de la vergüenza y la humillación, en la que su propio padre anciano la pone, enamorado como está de la jovencita Cándida. La convicción cristiana de Carmiña resiste los asedios apasionados del sobrino de su marido, estableciendo la diferenciación de un amor erótico y uno espiritual. En ambos casos, la presencia de un sacerdote es decisiva, para generar el equilibrio triangular de la historia. En el primer caso, el jesuíta Urtazu; en el segundo el franciscano Moreno. La fe cristiana aparece en su papel redentor.

Hay en este punto correspondencia con lo que **David Henn** llama *la búsqueda de equilibrio* (mi trad.), a partir de lo expresado por la gallega en ***La cuestión palpitante*** (III, 630), en contra de los excesos temáticos de los escritores naturalistas. Este autor la acusa, no obstante, de inconsecuencia, pues sus primeras novelas estarían cargadas de pesimismo (Cfr. pg. 186). Como acabamos de ver, no vale este juicio, para la primera de las novelas recién mencionadas.

Pesimistas nos parecen, por otra parte, ***Los pazos de Ulloa*** y ***La madre naturaleza***, en las cuales el mundo natural se tiene por escandaloso, en el sentido etimólogico de la palabra, esto es, como ocasión de caída, como trampa, apuntando al hecho de que la muerte es inherente a todo lo que florece y su decadencia viene implacable tras haber alcanzado su plenitud vital. La naturaleza se eleva en estas novelas por encima de la ciencia positiva de un Juncal o Gabriel Pardo y de la religiosidad intachable de un Julián. El optimismo, entonces, va unido en doña Emilia a un sobreponerse del ser humano a la naturaleza, entregado a la cual no puede sino corromperse, embrutecerse o, en el mejor de los casos, sucumbir como Nucha, quien encarna a la figura de la mártir, demasiado débil, demasiado nerviosa, linfática de piel blanca, para decirlo en el modo pedante de la Pardo Bazán fisiologista. La naturaleza no es capaz de advertir a Manola y Perucho, a los hermanos que están a punto de incurrir en grave falta contra las leyes de Dios y, en cambio, les seduce, les induce, les pierde.

En la tercera novela, es el amor erótico el que es capaz de hacer perder el buen sentido a una dama incensurable como Asís Taboada, quedando abierto eso sí, si ella y su reciente galán Pacheco, no han encontrado en verdad algo más que un enamoramiento arrebatador.

---

[30] Cfr. **Baguley**, pg. 207 para un análisis del tema de la mujer adúltera

Como podemos ver, no hay de parte de la gallega un acatamiento de lineamientos rígidos, para el tratamiento de los temas. Sus particularidades narrativas las abordaremos en el próximo capítulo.

Técnicas narrativas

A partir de los prólogos de ***Un viaje de novios*** (III, 572), de ***La Tribuna*** (II, 103) y ***El cisne de Vilamorta*** (III, 670), se desprende que su noción de novela estudio no implica la de imparcialidad. El narrador se inmiscuye, por ejemplo, ironizando a los partidarios de la república, a la actividad política rural, etc.

Las intervenciones del narrador nos conducen al mentado didacticismo de la española. Sabemos que doña Emilia adhirió al ideal flaubertiano de la producción de la belleza y , por ello, creemos que la intención de la autora era la de dejar al lector extraer una experiencia para su propia vida y, además, dejarlo hacer una experiencia personal de lo bello, fiel a su postura de enseñanza indirecta sin conducción explícita por parte del narrador. La función del autor consiste en una ordenación tal del material de la historia, que permita al lector inteligente forjarse una opinión propia.

Siguiendo a **David Henn**, se echa de ver algunas técnicas narrativas de las que se sirvió la autora gallega, con propósitos diferenciables.

Una de estas técnicas consiste en guiar al lector tempranamente en la novela para hacerlo conocer algún nudo o conflicto dramático, generando simpatías u hostilidades hacia uno u otro personaje.[31]

Otra técnica, más frecuente, es la de elaborar biografías para ampliar y explicar el estado actual de un personaje, diciéndonos qué lo ha hecho llegar a ser como es.[32]

Este autor distingue el primer período por la referencia en tercera persona de los pensamientos de los personajes,[33] señalando algunas excepciones elaboradas en discurso directo.[34]

Otra técnica empleada, sirve para mostrar los pensamientos y sentimientos más íntimos de los personajes, a saber, el discurso indirecto libre (DIL)[35], que eliminando las expresiones de subordinación narrativa, por ejemplo, „el dijo“, „él pensó“, logra el efecto de la desaparición del narrador principal, pudiendo el lector acercarse al carácter íntimo del personaje.[36]

Según **Henn**, Emilia Pardo Bazán no habría visto el potencial que encierra esta técnica del DIL, haciéndonos notar que tras ***El cisne de Vilamorta*** su novelística vuelve al discurso

---

[31] Cfr. ***El cisne de Vilamorta***, capítulo I; ***Los pazos de Ulloa***, los dos primeros capítulos.

[32] Cfr. ***El cisne de Vilamorta***, cap. II, el pasado de Segundo García; cap. IV de ***Los pazos de Ulloa***, descripción de Pedro Moscoso; cap. VIII de ***La madre naturaleza***, autobiografía de Gabriel Pardo.

[33] Cfr. ***Un viaje de novios*** (I, 73); ***La Tribuna*** (II, 179); ***El cisne de Vilamorta*** (II, 232); ***Los pazos de Ulloa*** (I, 212)

[34] Cfr. ***Los pazos de Ulloa*** (I, 199): „Las señoritas de La Lage...“; (I, 218): „La índole de tan sagrada...“ Particular es el caso del pasaje de ***La madre naturaleza***, en que Gabriel Pardo reflexiona sobre su pasado. La narración se realiza en primera persona, en discurso directo (I, 317), tornándose híbrida, por la intervención del narrador, que nos aclara que se trata de los pensamientos de aquél (I, 346): „Vea Usted - pensaba el artillero- ...“

[35] **D. Henn** nos ofrece la siguiente definición del DIL, que él toma a su vez de Pascal Roy, *The Dual Voice: Free indirect Speech*: „El discurso indirecto libre es un medio estilístico basado en la forma del discurso indirecto simple (referido), es decir, usando los tiempos y personas propias de este último. Inyecta en esta forma más bien incolora la vivacidad del discurso directo, evocando el tono personal, el gesto, y a menudo el idioma de la persona referida, que habla o piensa.“ (Mi trad) Cfr. pg. 156

[36] Cfr. ***Un viaje de novios*** (I, 81): „Pasólos dado a Satanás, porque..“; En ***La Tribuna*** no hay empleo de esta técnica; ***El cisne de Vilamorta*** contiene varios ejemplos, (II, 248-49): cuitas de don Victorino a causa del desamor de Nieves, su esposa; (II, 257-58), el texto más largo, para dar cuenta de las angustias de Nieves: „Salió la francesa, y Nieves, muy cavilosa...“

directo y referido, dejando al narrador hacer de intermediario entre las acciones y los caracteres de sus personajes (Cfr. pgs. 159-60)
Una cuarta técnica sería la descripción del aspecto temperamental o fisiológico y su influencia sobre la acción.[37]
Por lo general, la salud tiene en ella el sentido de las palabras de Santa Teresa, como en ***Una cristiana-La prueba,*** quien tras bañarse, decía, „así mi alma como mi cuerpo“, versión recreada del *mens sana in corpore sano*. La enfermedad y el defecto, de modo análogo, apuntan a la decadencia física y moral. En este sentido, nos describe a Miranda, en ***Un viaje de novios***, llegando incluso hasta el nivel de la vestimenta para hacernos notar la herida moral en el alma de Artegui. En la novela antes citada, Luis Portal, el amigo de Salustio, debe su cinismo y oportunismo a su fealdad y las referencias al origen judío del tío Felipe lindan con el prejuicio racista. Son innumerables los ejemplos en que la caracterización de los personajes, se hace a través de su componente temperamental.
Debemos hablar a continuación del empleo del material descriptivo. Lo importante es establecer si la autora gallega logró o no integrar al conjunto de la novela dicho material. En otras palabras, si la descripción alcanzó o no un grado de funcionalidad.
En este sentido, el uso funcional de la descripción supone que la acción no se paraliza por completo o se complementa sin morir.
Las descripciones realizadas en ***Un viaje de novios***, de la tienda del anticuario en Vichy, parecen no tener un carácter funcional (I, 139-40)[38], podría ser, no obstante, que cumplen el papel de ornamentos para los días sin atractivo y aburridos, en lo que se han convertido, tras el fin de la temporada y el cierre del casino y de los puntos de reunión social. Dan cuenta de las nimiedades con las que se contenta una persona, sola, en un lugar deshabitado. La casa del anticuario cobra, visto de ese modo, otro valor.
La descripción de la fabricación de barquillos en ***La Tribuna***, puede parecerle a **Henn** de dudosa funcionalidad (Cfr. pg. 193), uno podría argumentar , no obstante, que esta descripción tiene una función doble, a saber, referencial, en tanto nos muestra en detalle los secretos del oficio; explicativa, en tanto comprendemos las condiciones desde las cuales saldrá de la crisálida de su niñez, la joven mujer, Amparo.
Doña Emilia hace acopio de conocimientos al describir en detalle los oficios, en las distintas dependencias de la fábrica de cigarros (II, 117-18; 149-50). Además integra esta descripción en el marco global de la obra, al punto que sin ella, no lograríamos entender los afanes de las obreras y de Amparo.
El cisne de Vilamorta, por otra parte, no abunda en descripciones como las recién mencionadas. En las que se puede encontrar, hay despliegue de lo que antes consignamos como función ornamental (Cfr. II, 232, la descripción de un huerto).
En ***Los pazos de Ulloa*** y ***La madre naturaleza*** la funcionalidad descriptiva no ofrece desacuerdo. En efecto, en la primera, la descripción tiende a hacer más nítidos los contrastes de carácter entre los personajes. Por ejemplo, el encuentro de Julián con Pedro Moscoso, el abad de Ulloa y Primitivo (I, 169), o la descripción del caserón derruído del pazo de Ulloa (I, 170), en correspondencia con la decadencia aristocrática rural (I, 176). En la segunda, la descripción se concentra largamente en la naturaleza y su exuberancia (I, 286-87), actuando simbólicamente para el desarrollo posterior del relato, sirviendo un propósito temático o dramático.

---

[37] En este punto sigue **Henn** a **Baquero Goyanes** y su edición a ***Un viaje de novios***, reconociéndola como una técnica de corte naturalista. Cfr. pg. 160
Ejemplos de esta índole son las referencias a la complexión saludable de Lucía, al temperamento sanguíneo de Amparo, al carácter linfático nervioso de Nucha y Julián, etc.
[38] Cfr. **David Henn**, cap. *The use of descriptive material*

Hay, por cierto, otros pasajes en que la descripción parece perder su funcionalidad, como ocurre al describirse la flora y la fauna gallega (I, 363), o al inventariarse los objetos tirados en la habitación de Pedro Moscoso (I, 394).
Insolación es otra pieza en la que la descripción adopta una función simbólica. El detalle de la Feria de San Isidro carga, en efecto, con gran parte del peso dramático de la novela (I, 423). **Henn** la acusa, sin embargo, de entorpecer la narración, mediante descripciones que no cumplirían otro propósito que el de mostrar habilidad descriptiva. Se la acusa, pues, de solazarse en ornamentaciones ociosas.
Creemos, no obstante, que haciendo las cuentas, tales pasajes son los menos y no merman ni la calidad pictórica ni la funcionalidad de los cuadros.
Con lo dicho, nos disponemos a revisar una a una las novelas del período estudiado.

Un viaje de novios (1881)

Esta novela cuenta la historia de Lucía, joven leonesa, hija de un comerciante tan próspero como mediocre. Su dote la hace deseable para el menoscabado Miranda, quien a cambio de fortuna, que él no tiene, ofrece su nombre y sus relaciones con la nobleza de la corte. Se concerta el matrimonio y el padre les regala una luna de miel en Vichy, baños termales curativos en el sur de Francia. Durante el viaje, el marido olvida su billetera en la posada y por volver a recuperarla se queda abajo del tren, dejando sola a su joven esposa, quien, cansada, se echa a dormir ignorante del incidente. A su compartimiento llega Artegui, quien será su protector hasta la reaparición de Miranda. La atracción entre Lucía y Artegui crece paulatinamente, al punto que tras un período largo sin verse, la joven descubre que le quiere. El pesimismo de Artegui, acicatea a la joven y de su confrontación tenemos lo más interesante de la obra, el conflicto entre el escéptico, que no tiene más asidero que su razón, y la creyente que funda todas sus esperanzas en el orden que sostiene al mundo, en los designios divinos. No triunfa ni la fuerte atracción, ni la pasión, sino la responsabilidad respecto a la palabra empeñada en el altar.
La novela ofrece incluso una moraleja: olvidar los viajes de novios, por nefastos, y dejarlos como rara costumbre extranjera. A pesar de que la solución de la obra se inclina de lado de la fe responsable, creemos que hay una intención crítica, de discusión de las ideas de Schopenhauer, a quien Pardo Bazán habría estado digiriendo por esos días.[39]
Creemos, por lo mismo, que **Varela Jacomé** no acierta al concebir la melancolía de Artegui como de origen físico o temperamental. La autora misma da la clave, es de origen intelectual (I, 92) y la causa habrá que buscarla en sus lecturas, en sus pensamientos. La novela misma sería expresión de esta confrontación de discursos, a saber, del catolicismo ingenuo e inculcado de Lucía, que echa mano incluso de restos metafísicos aristotélicos, y el pesimismo de corte schopenhaueriano de Artegui, quien aúna el principio del dolor universal, del sufrimiento inherente a la existencia consciente y reflexiva del ser humano con la idea de su preeminencia ontológica, de su privilegio meditativo; privilegio de dolor del que sólo se escapa a través del regreso a la inconsciencia, a través de la muerte. Dicha confrontación la encontramos en un pasaje, en el que ambos pasean juntos bajo un cielo estrellado y que motiva el siguiente dialogo:

[Dice Artegui] ¿Qué le parece a Usted del aspecto de las estrellas? Cualquiera diría que están tristes. ¿No es verdad que su centellear las hace muy semejantes a una pupila que vierte lágrimas?

[39] Cfr. **Maurice Hemingway**, ***Sensibilidad decadentista en el realismo español: el caso de „Un viaje de novios“.***

No están tristes -respondió Lucía- : están pensativas, que es una cosa muy diferente. Meditan. ¡Y no les falta en qué!; sin ir más lejos, en Dios, que las crió.
-¡Meditar! Lo mismo meditan ellas que ese puente o esos barcos. El privilegio de la meditación -Artegui subrayó amargamente la palabra privilegio- está reservado al hombre, rey de los seres. Y si en esas estrellas existen, como no puede menos, hombres dotados de todas las inmunidades y franquicias humanas, ¡esos sí que meditarán!
¿Usted cree que habrá hombres en esos luceros? ¿Serán como nosotros señor de Artegui? ¿Comerán? ¿Beberán? ¿Andarán?
Lo ignoro. Una sola cosa puedo asegurarle a Usted de ellos; pero esa, con pleno conocimiento y entera certeza.
¿Cuál? - interrogó la niña curiosamente, mirando a la vaga luz de los astros el rostro descolorido de Artegui.
Que sufrirán como nosotros sufrimos - contestó él.
[...] - El dolor es la ley universal, aquí como allí - dijo Artegui [...] (I, 102)

Una idea profunda de la cosmología aristotélica se ha transformado ya en creencia, como para oirla de labios de una niña inexperta como Lucía: el cosmos es divino e inteligente y se piensa a sí mismo.[40] La respuesta de Artegui ya la hemos comentado.

La Tribuna (1883)

De esta obra se ha dicho de todo, que es costumbrista, romántica, naturalista recalcitrante.
A estas alturas nos hemos forjado la opinión de que puede contener todos estos elementos. En efecto, por el uso de la descripción detallada de los oficios y por su insistencia en mostrar el lado menos limpio de las cosas, así como por permitir una inferencia para el desarrollo y desenlace de la vida de Amparo, se podría aceptar una dosis de naturalismo, pero uno a la Bazán, asunto este, que ya discutimos en capítulo precedente. Asimismo, no se puede negar la dosis de elementos costumbristas, algo de lo que también hablamos. Análogamente, se puede aceptar rasgos románticos, desde la misma temática de la seducción y el tratamiento de lo erótico, en lo que se refiere a la relación de Amparo y Baltasar. No hay en esa relación nada de desviación, nada de anómalo, sólo el acicate de la vitalidad y tal vez una buena dosis de interés, por parte de Amparo, quien sueña cambiar de condición social.
La novela cuenta la historia de Amparo, la hija del fabricante de barquillos y de una cigarrera tullida, a quien hay que atender y servir. La joven crece callejeando y sin mayores cuidados, la salud es su única riqueza. El tiempo va dejando ver el florecimiento de una bella plebeya, cuyo destino es ser obrera como sus padres, suerte ante la cual se rebela desde el fondo de su alma. No se asciende socialmente, sin embargo, sólo con desearlo, el destino parece más fuerte. Ingresa, pues a la fábrica de cigarros, en donde organiza la revuelta republicana, ganándose el apodo de La Tribuna. Entretanto ha conocido a Baltasar, joven oficial, hijo de familia de comerciantes enriquecidos, tan arribista como conquistador de mujeres. La Tribuna lo encapricha, no descansa hasta seducirla, sirviéndose para ello del perjurio y la mentira. Como es de esperar, Amparo queda encinta y se ve obligada a parir a su hijo sin esperanza de recuperar su honor. La vida la ha vencido.[41]
Un tal desenlace parece dar la razón a **Nelly Clemessy** cuando afirma que esta novela pertenece a un período en que Pardo Bazán deja a sus personajes ser víctimas de las influencias externas, de su medio ambiente social. El elemento providencialista que aparece

[40] Cfr. Aristóteles, *Metafísica*, libro XII, caps. 8, 9; confirmación del conocimiento del discurso platónico y aristotélico en ***Apuntes autobiográficos*** (prólogo a la primera edición de ***Los pazos de Ulloa,*** III, 711)
[41] No viene al caso para esta novela, pero sabemos que Baltasar restituye el honor de Amparo, casándose con ella, en una novela muy posterior, *Memorias de un solterón.(1896)*

en primer plano en otras obras (en ***Una cristiana-La prueba***, por ejemplo), no ocupa aquí más que un papel secundario, en la figura de la costurera Carmela (¿Carmiña?), quien ahorra tenazmente para hacerse de la dote que le permitirá entrar al convento y escapar a la seducción masculina y su consiguiente perdición.
No se puede desconocer los ecos y coincidencias con el patrón naturalista, al menos con el que la misma señora **Clemessy** ha establecido.
Podríamos, a pesar de todo, argumentar que no hay un envilecimiento de Amparo, como no se trate de haberse convertido en madre soltera y haberse hecho objeto de las habladurías de la gente. Aparte de eso, ella sólo ha parido y podrá seguir luchando, dignamente. No podrá, es cierto, aspirar a convertirse en una señora encopetada; pero, sí a vivir honradamente, como sabemos que lo hizo, en la ficción de doña Emilia, recuperando todos sus fueros sociales.
No hay en definitiva un envilecimiento en el estilo naturalista. Todo lo ocurrido permanece dentro de los límites de la vida real, tal y como la han conocido innumerables personas. En este sentido, podemos hablar de puro realismo.
Todo lo anterior nos confirma en la opinión de que doña Emilia permanece, incluso en la que se supone la más naturalista de sus novelas, reservada y echando mano de lo que le resulta útil técnicamente, para elaborar su novela.
Para finalizar, digamos que en esta obra aparece lo que **Baquero Goyanes** llama la tipología social, es decir, la descripción fisiológica de un grupo humano, en nuestro caso el obrero, abstracción de los rasgos comunes a los hombres y mujeres que trabajaban en la fábrica de cigarros de Marineda (La Coruña).

El cisne de Vilamorta (1885)

Esta novela nos cuenta lo ocurrido, en un pueblo de Galicia, cuyo sugestivo nombre conocemos, a un grupo de personajes que entrelazan sus destinos por un instante. Foco principal de la atención es Segundo García, hijo de familia de abogados, abogado él mismo, sin la menor intención de ejercer y obsesionado por hacerse poeta a la Bécquer.
Por razones de salud viene de la capital a Vilamorta un viejo cacique, Don Victorino, con su joven esposa Nieves y su hija púber, Victorina. Segundo forma parte de los convidados a disfrutar en el campo vecino de la hospitalidad del caudillo y, como era de esperar, se enamora apasionadamente de la agraciada Nieves.
Alguna importancia tiene también para la tensión dramática el personaje Leocadia, maestra del pueblo, ya en la madurez y enamorada de Segundo.
Los asedios de Segundo siguen un curso creciente, que culminan simbólicamente al salvar éste a Nieves de caer en el abismo y constatar ambos que no pueden negar la atracción mutua.
Todo se descubre, cuando la pequeña Victorina, también enamorada de Segundo, movida por los celos, espía a su madre y pone a su padre sobre aviso de un encuentro secreto a la hora de la siesta. El diabético don Victorino empeora y decide adelantar el regreso, para cortar con los arranques adolescentes de su mujer.
Segundo por su parte, saca dinero de Leocadia para publicar un librito de poemas en Madrid, que la prensa destroza, frustrando sus sueños de reconocimiento. Leocadia ha llegado hasta el extremo de entregar a su único hijo, una débil criatura, como dependiente en una tienda de un pueblo vecino, en donde lo más seguro que le espera es la muerte, para tener dinero con que atender a Segundo. Leocadia que lo ha brindado todo, dando hasta lo más preciado, aparte de su dinero, se suicida desesperada por la soledad. Segundo se marcha a América.
La autora se sirve esta vez de ingredientes románticos, dados por la versificación becqueriana de Segundo; costumbristas, en la presentación de la vendimia, sus faenas y festejos; y de elementos naturalistas, en la forma de descripciones detalladas, el seguimiento de la

sintomatología diabética de don Victorino, la presentación de la deformidad del hijo de Leocadia y el suicidio de ésta.
El tema recurrente del adulterio se resuelve de modo contrario al patrón naturalista y muestra, una vez más, al amor como fuente de ceguera momentánea, incapaz para habérselas con las responsabilidades sociales y las obligaciones de clase. Nuevamente el peligro de la tentación de la esposa se ve aumentado por la avanzada edad del marido, quien deja insatisfechos los brotes románticos de su alma.
La impresión general de la novela, nos parece ora irónica ora crítica. En un caso, se sonríe veladamente de los aires poéticos de Segundo, ignorante de su atraso respecto a los gustos literarios de la corte, de su sensibilidad, soñadora y patética[42]; en otro, a través de los mismos motivos surge la crítica al centralismo político, a la arrogancia capitalina y al servilismo provinciano.

Los pazos de Ulloa (1886)

Esta se dice la más conocida de las novelas pardobazianas. Todos los comentaristas coinciden en la calidad de la pieza literaria, por la organización de sus partes y por el empleo de las técnicas narrativas.
En ella, se nos cuenta del estado de decadencia de la aristocracia terrateniente gallega, encarnada en la figura montaraz del marquez de Ulloa, Pedro Moscoso, contrastada con la del enclenque y afeminado cura Julián, quien llega a los pazos en la peor temporada del año, a cumplir una misión de reevangelización, para traer orden y bendición a la agreste vida de sus habitantes. Ello no habría de resultarle fácil al sacerdote, pues desconoce los hilos invisibles que movían la vida doméstica de los pazos y el efecto oprimente de los montes en invierno. Su rival era el capataz de don Pedro, Primitivo, padre de Sabel, amante de aquél, con quien tenía un hijo en concubinato, Perucho.
El cura organiza un viaje al marquez y se lo lleva a la ciudad, a visitar a su tío Manuel Pardo de La Lage, quien tiene cuatro hijas casaderas, con la menor de las cuales termina casándose don Pedro. Nucha, la flamante esposa, no está hecha para la vida del campo, es demasiado nerviosa y monjil, como el mismo Julián. Poco tiempo después Nucha trae a luz a Manola, quien no significa sino decepción para el marquez, quien lo único que desea es un heredero legítimo. Nucha pierde su lugar y sufre las humillaciones a que don Pedro la somete, volviendo a las andadas con Sabel y restituyendo los privilegios de primogénito a Perucho.
Nucha termina enterándose de todo y su salud, que ya estaba resentida desde el parto de la niña, empeora.
A ambos, a Nucha y a Julián, se les hostiliza y se les vigila, imputándoseles una relación infame, que culmina con la muerte de la mujer y la expulsión del cura.
La novela culmina con el regreso de Julián a los pazos, diez años después, para visitar la tumba de la difunta Nucha. Mientras está allí, dos jóvenes lo contemplan con ojos curiosos, ella es Manola y él, Perucho; ella viste como una criada y él como un señorito.
La novela parece construída sobre un marco experimental, cuya hipótesis reza: la montaña gallega es salvaje y torna tal a los seres humanos que se quedan a vivir en ella (I, 174 a).
La prueba de esta hipótesis arroja resultados no del todo concluyentes.
Para algunos el resultado es negativo,[43] pues los personajes habrían sido escogidos ad hoc, para conseguir un efecto trágico. Se preguntan si no habría sido otro el curso de los acontecimientos, de haber sido la vigorosa Rita, hermana mayor de Nucha, la señora de Ulloa.

---

[42] Cfr. (I, 153)
[43] Cfr. **Hemingway**, *The making of a novelist*, cap. *Los pazos de Ulloa: naturalism and beyond*

No nos parece una historia increíble. Habría tal vez que restringir el resultado general de la prueba, para decir que, probablemente, las naturalezas débiles están condenadas a sucumbir ante la barbarie de las naturalezas fuertes, deterioradas y sintonizadas con el ambiente salvaje.
Un resultado positivo supone que ni la civilización ni la religión, con su marco moral, son capaces de menguar el efecto degradante de la vida montaraz sobre los seres humanos. Resulta evidente, que Nucha no cuenta, pues en su caso, la capacidad adaptativa es mínima y perece. Julián, con su acopio de fortalezas y flaquezas, rompe con la unidireccionalidad del supuesto experimento. Las naturalezas nerviosas (linfáticonerviosas) se adaptan mejor a la vida religiosa, por el predominio cerebrotónico; las naturalezas sanguíneas, atléticas y pícnicas, por el contrario, parecen hechas para el goce, el ejercicio físico y la sensualidad. Quien triunfa, en todo caso, es la naturaleza, pues de uno u otro modo, deja su impronta en los que se adaptan a ella y tortura, amainando sólo a fuerza oración, a quienes se refugian en el espíritu.[44]
Esto nos conecta con el tema de la próxima novela.

La madre naturaleza (1887)

La historia de esta pieza también se ambienta en los pazos de Ulloa, a donde viaja Gabriel Pardo (personaje que reaparecerá en las dos novelas siguientes), preocupado por la suerte de su sobrina Manola, la desplazada hija de su hermana Nucha. Acostumbrado a representarse previamente el curso de sus planes, sabe de descepciones. Esta vez se imagina poder casarse con su sobrina, a quien desea restituirle su condición de dama, perdida en el descuido de su educación campesina.
Al llegar a los pazos se encuentra con el esplendor y exuberancia de los montes gallegos en la temporada estival, la naturaleza rezuma vida.
Gabriel Pardo da a conocer su propósito a don Pedro Moscoso y éste se muestra de acuerdo. Sin embargo, Manola y Perucho apuran el desenlace de un amor que se profesan desde siempre. Ocultos por la naturaleza cómplice sellan un pacto de amor prohibido, pues no saben que son mediohermanos. Al enterarse de la cruel verdad, ella enferma y manda por el cura Julián, decidida a hacerse monja; y él, se marcha a Madrid. Gabriel, impotente, abandona el lugar, resentido contra la naturaleza, llamándola madrastra.
Así como en ***Los pazos de Ulloa***, la naturaleza opera oprimiendo e invadiendo el alma de pesadumbre, en ***La madre naturaleza***, la misma arrebata los sentidos y embriaga a la razón. Ella crió a los jóvenes y ella les perdió. No es propio de la naturaleza el sentido moral, su curso propio no representa el bien para el ser humano, éste habrá de enmendar sus excesos, premunido de la fe en la palabra divina.
Se aparta, como es fácil de ver, del esquema zoliano, según el cual el curso desobstaculizado de la naturaleza representa el bien, y la moral, convención contranatura.[45]
Según el texto de la nota que acabamos de hacer, en esta novela son portavoces de la autora, Gabriel Pardo, Antón, el componedor de huesos y Máximo Juncal, el médico. Descalifica a Gabriel por considerarlo algo ingenuo y de ideas volátiles. Desde ya no estamos de acuerdo, pues se muestra extremadamente escéptico y consciente de sus hábitos intelectuales, estado al que llegó, tras una serie de descepciones, que le han de haber quitado la inocencia.

---

[44] Emilia Pardo Bazán habría hecho uso de sus lecturas de los Goncourt, a través de los cuales conoció las teorías psicológicas de Brachet, para realizar la descripción sintomática de la histeria, a la cual serían proclives los caracteres linfáticonerviosos. Nucha habría sido construída según ese patrón, también Julián, admitiéndose en él ciertos rasgos personales, que tienen la finalidad de quebrar con el esquematismo de corte zoliano. Ibidem, pgs. 36, 37

[45] Cfr. **Hemingway**, ***Emilia Pardo Bazán: Narrative Strategies and the Critique of Naturalism***, pg. 140

A Antón hemos de descalificarle por pasárselo borracho, aunque se puede pensar en el *in vino veritas.*
Ninguno, inclusive el cura Julián, puede aceptarse sin más como portavoz de la instancia (autorial) narrativa.[46] Gabriel dice hacia el final de ***Los pazos de Ulloa***:

Cura de Ulloa, ni tú ni yo [...], tú un iluso y yo un necio. Quien nos vence a los dos es ... el rey... ¡no, el tirano del mundo!

El texto se aplica sin problemas a esta otra novela.
Intertextualmente, se nos recuerda *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola. En esta novela, Serge Mouret y Albine, en su jardín edénico, Paradou, serían los prototipos de Perucho y Manola, en su medio ambiente envolvente y embriagador. Estos últimos ignoran que son mediohermanos; Serge ha olvidado su pasado, incluso que es sacerdote. En ***La madre naturaleza*** se echa a un lado el incesto; en *La Faute...* el celibato sacerdotal.
Al respecto, ya hemos indicado otras lecturas intertextuales.[47]

Insolación (1889)

Esta obra le recuerda a **Varela Jacomé** el *Ulises* de Joyce, por el empleo del monólogo interior puro.[48] Creemos que se extralimita.
Hemingway se irrita por el carácter elusivo del narrador y la ausencia de contornos precisos. Debido al empleo del discurso indirecto libre, no sabe si es el narrador o la protagonista quien se expresa.
Agrega una crítica de Clarín, según el cual, la española habría mostrado desapasionamiento, al sacrificarlo todo a la moda naturalista y rebajar el amor. Para defenderla, por lo menos del último ataque, dice que ella trabajó fiel a su romanticismo, realizando la ficción mediante el conflicto entre realismo y romanticismo. En el epílogo habría una ambivalencia que alterna la ironía del sentimiento amoroso con la de un empirismo recalcitrante.
La historia de la novela nos cuenta lo que le sucedió a Asís Taboada, viuda gallega, joven, encopetada y bien parecida, un día que aceptó la invitación del andaluz Pacheco, a quien acababa de conocer en una de las tertulia de su amiga la condesa de Sagahún y a la cual también asistía Gabriel Pardo. Se encontraron por casualidad Asís y Pacheco, yéndose juntos a almorzar a la Feria de San Isidro. El sol, el calor, el gentío, el vino y la cháchara persuasiva del andaluz, terminan con Asís borracha y durmiendo en una choza que la fortuna les puso en el camino. Entretanto crece la confianza entre ambos y comienza el asedio de Pacheco, quien tras larga insistencia consigue el asentimiento de la gallega. Deciden casarse y formalizar su desliz.
El marco experimental es evidente. Gabriel Pardo (cap. II) plantea la siguiente tesis:

De los Pirineos acá, todos, sin excepción, somos salvajes, lo mismo las personas finas que los tíos; lo que pasa es que nosotros lo disimulamos un poquillo más, por vergüenza, por convención social, por conveniencia propia; pero que nos pongan el plano inclinado, y ya resbalaremos. El primer rayito de sol de España, [...] ..., no bien asoma, produce una fiebre y una excitación endiabladas...

La prueba se encuentra en el paseo a la Feria de San Isidro (caps. III - VIII); los niveles temáticos están dados por el efecto del sol, el gentío, el alcohol y la cháchara de Pacheco, sobre Asís; y por el intento de justificar su conducta.[49]

---

[46] Ibidem, pg. 141; se expresa aquí una idea acorde con la expresada por **Nitsch.**
[47] Cfr. pg. 6 de este trabajo
[48] Cfr. pg. 12

Es posible agregar una segunda tesis, no tan expresamente formulada, de nuevo a cargo de Gabriel Pardo (cap. XIV). Éste ataca las convenciones sociales contra las mujeres que han cometido algún desliz y sostiene que al entrar una mujer en conflicto con ellas puede costarle infelicidad. Para salvar la situación, la mujer que ha incurrido en falta o ingresa a un convento o se casa sin estar en verdad enamorada. El primer miembro de esta alternación se prueba desde ***La madre naturaleza***; el segundo, por el matrimonio de Asís y Pacheco.
La discusión comienza cuando debemos juzgar si el matrimonio se realiza nada más movido por un afán de cubrir las apariencias y cumplir con las convenciones sociales. Queda abierta la posibilidad de un cariño surgido rápido y de raigambre profunda.
Para **Hemingway** nisiquiera la primera tesis estaría probada, alejándose por ello de Montes - Huidobro, a quien había seguido a este respecto. En efecto, más allá de los límites impuestos por este autor, en el cap. XVI, Asís dice que el sol, el alcohol no representan una buena excusa para su comportamiento (Cfr. I, 456 b). Ella falla, eso es cierto, pues transgrede normas que ella misma respeta, lo hace, no obstante, a su modo, en sus propias circunstancias, lo cual debiera hacernos indulgentes, comprensivos.

Morriña (1889)

Esclavitud es una joven gallega que aparece un buen día ante doña Aurora Pardiñas, solicitando ser admitida como criada. Tras hacer algunas averiguaciones, en casa de Rita Pardo, hermana de nuestro conocido Gabriel, la señora se decide a aceptarla, movida por las referencias de éste y por la dificultad de encontrar buen servicio entre las madrileñas, le agrada la idea de tener a una paisana en la servidumbre.
No pudo prever la buena señora, que su hijo Rogelio, veinteañero un poco retrasado en su desarrollo físico, había de enamorarse de la joven. La atracción se torna mutua tras unos días en que ambos se turnan para cuidar a Aurora, quien ha sufrido un accidente, que la deja maltrecha. Al descubrirlo, aparece el otro lado del compasivo carácter de la madre. Despide a Esclavitud, buscándole otra casa donde servir y anuncia a Rogelio que se irán de vacaciones a Galicia. Poco antes de partir, Rogelio seduce a Esclavitud, dejándola más tarde, sola, deshonrada, obsesionada con el hecho de ser una mujer estigmatizada y resuelta a suicidarse.
El pesimismo evidente de esta novela la emparentó de inmediato con el naturalismo, pues habría un triunfo de los apetitos y las pasiones sobre las normas morales, en la seducción de Esclavitud, por parte de Rogelio. Además, la decisión de suicidarse muestra a Esclavitud como a una víctima de su medio, en la lucha por la sobrevivencia.
Lo que la emparentaría, en verdad, con el naturalismo es su estructura experimental.
Esta vez la hipótesis se funda en la concepción determinista de la influencia de la raza de un individuo sobre su conducta. Como tesis particular tenemos la afirmación de que un gallego lejos de su tierra será atacado por tal sentimiento de tristeza y nostalgia (morriña), que incluso, sería capaz de suicidarse.
Recibimos indicaciones de esta tesis en el capítulo V, en que aparece Esclavitud por vez primera, y en el último, en donde se la expresa explícitamente.
La actitud de **Hemingway** es crítica, pues le parece que más que la morriña, lo que en verdad la conduce al suicidio es la concomitancia de varios factores, entre los que se cuenta un nacimiento desdichado, por ser la hija de un sacerdote y una prostituta.

[49] **Hemingway** consigna tres niveles temáticos, a saber, el sol, el efecto de esta fuerza natural sobre Asís y la justificación de su conducta.

Lo que cuesta creer, en efecto, es que su tristeza y su depresión sean efecto de su condición genética. Más plausible resulta explicarlas psicológicamente desde su soledad, su carencia absoluta de afecto, desde su nostalgia y abandono.[50]
El hecho es que esta creencia tiene cierto asidero en la gente y se la discute en la tertulia, en casa de doña Aurora de Pardiñas, madre de Rogelio, a donde acuden viejos amigos del padre fallecido. La conversación surge al enterarse éstos del hallazgo hecho por la señora de la casa, en la persona de Esclavitud y de su aspecto contrito (casi al final del cap. X).[51]
La obra no se reduce sin más al esquema experimental, hay en ella elementos que encontraremos nuevamente en la próxima novela, en lo que se refiere a la mayor complejidad de las cosas del alma y al vano intento de racionalizarlas.
Nisiquiera es absolutamente seguro que la joven se suicida. Se nos dice tan sólo que lleva el firme propósito de hacerlo. ¡Cómo no sentirse deprimido de muerte, tras haber perdido el trabajo en un lugar en que nos sentíamos a gusto, haber perdido el cariño de una persona a la que le regalamos nuestra intimidad y vernos obligados a empezar de nuevo una lucha que siempre nos ha parecido ardua!

Una Cristiana - La prueba (1890)

Narradas completamente en primera persona, estas dos piezas nos cuentan, desde la perspectiva del estudiante de ingeniería, Salustio, una serie de hechos organizados en torno al enamoramiento que éste cree sentir por la esposa de su tío. La conducta de ella se dibuja sobre el fondo del relato, reventando las concepciones morales de Salustio, quien reconociéndose racionalista, llega a respetar la estricta moral cristiana que su tía practica de todo corazón, traducida en respeto por sus votos de esposa, en caridad y en dolida compasión.
Salustio estudia en Madrid, ayudado económicamente por su madre y por su tío, a quien se le achaca el estereotipado vicio judío de la avaricia. Salustio lo detesta, y acepta su dinero a regañadientes, confiado en la independencia económica, que promete el fin de los estudios. Felipe, su tío, aparece un día, para contarle que se casa con Carmiña Aldao, la hija de un pequeño propietario de Galicia. La madre de Salustio sólo ve una amenaza en ese matrimonio, pues hasta ese entonces, el joven es el heredero de los cuantiosos bienes de su tío. La madre no acude a la boda, pero, sí Salustio, quien llega a las tierras de los Aldao, en compañía del padre Moreno, a quien acaba de conocer en el camino.
La hacienda de Aldao es famosa por el *teixo*, árbol de dimensiones gigantescas, en el que se ha construído tres pisos, uno para bailar, otro para cenar y un tercero como mirador, pudiendo verse un grandioso panorama.
Su suspicacia le hace a Salustio sospechar que algo se traen entre manos el cura y la novia. Los espía y los acecha, hasta que una mañana, de madrugada, encaramado en el tejo, es testigo de una conversación confesional, en la que Carmiña declara al cura las verdaderas razones que la mueven a casarse con un hombre mucho mayor que ella y al que casi no conoce. Ella quiere huir de la humillación y la vergüenza a la que la expone su propio padre,

---

[50] La prueba de esta opinión cree verla en el pasaje: „Siempre estoy imaginando...“ (I, 508 ab); el narrador mismo ironiza el afán de querer explicarlo todo y relacionar, por ejemplo, los desvaríos del alma con la pertenencia a una raza (I, 531 b). La complejidad del alma humana se escapa a los simplismos explicatorios y hace imposible la reducción de la conducta a factores aislados.
[51] También en ***Una cristiana*** encontramos una alusión a lo mismo, hecha al pasar, desde la cual se deduce que al menos algún gallego siente morriña (comienzo del cap. VI): [Dice Salustio] „No soy de los gallegos que sienten la *morriña*;...“

al estar haciéndole la corte a una chiquilla de trece años que vino a vivir a la casa, a instancias de la criada, mujer esta, quien también habría sido su amante tiempo atrás.
Moreno, el cura, le advierte la importancia y la gravedad de su decisión y de lo irreversible de su matrimonio. Carmiña acepta el riesgo.
Salustio, por su parte, como castigado por su indiscreción se cae del árbol, quedando bastante magullado. Su sensibilidad y sentido de la justicia se duelen y en adelante no vivirá sino para tratar de ganarse el amor de su tía, quien, ahora sabe, no quiere a Felipe.
Por insensatez o avaricia, su tío lo invita a vivir con ellos en la nueva casa de Madrid. Aquí Salustio observa cada movimiento, cada gesto, cada mirada, cada palabra de Carmiña. Sin ser demasiado audaz, la asedia y le hace saber de sus sentimientos. Uno nunca podrá saber si la mujer alguna vez le correspondió, pues el relato sólo nos cuenta lo que ve o se imagina Salustio.
Repentinamente, el tío Felipe comienza a manifestar los síntomas de la lepra, en medio de una campaña política, que debe abandonar, no regresando más a la vida social. Su enfermedad comienza a hacer estragos. Carmiña le cuida sin descanso, sorprendiendo a Salustio, quien creía haberse convertido en una cuña de separación para la pareja. Ahora más que nunca Carmiña le es fiel a su marido, Salustio debe abandonar la casa y visitarlos esporádicamente. Felipe y Carmiña se han acercado, en estos días terribles. La perseverancia de la mujer, ha ablandado el metalizado corazón del hombre quien envía a Moreno por Salustio, a quien pide perdón, legándole la mayor parte de sus bienes. En esta ocasión, en que Felipe agoniza, Salustio es testigo de algo increíble. Carmiña sin asomo de asco besa con devoción la boca leprosa de su marido. El deber se había hecho carne en ella, se había convertido en cariño auténtico.
Las piezas finalizan con un diálogo de corte metapoético, entre Salustio y su condiscípulo y amigo, Luis Portal, a quien aquél le muestra el manuscrito de las novelas que se acaban de resumir. En dicho diálogo, se asimila el término *estudio* al de *inspiración* y se declara que al público no le gusta el naturalismo, pero es defendible contrastar el carácter moral de Carmiña con ese fondo asqueroso y patético de la enfermedad de Felipe.

La piedra angular (1891)

Los habitantes de Marineda, la ciudad gallega de la ficción pardobaziana, se consternan ante la brutalidad de un asesinato, perpetrado por un hombre y una mujer, a quienes se supone amantes, en la persona del marido de ésta. La fiscalía exige un castigo ejemplar, la pena de muerte.
El ejecutor de la pena, el verdugo Juan Rojo, es hombre despreciado y sombrío y su estigma alcanza hasta su hijo pequeño Telmo, a quien no se admite en la escuela pública y le hostilizan los rapaces de su edad.
Rojo aparece por esos días en la consulta del doctor Moragas, hacia quien el narrador mueve las simpatías del lector. Este tiene, a su vez, una hija muy pequeña, Nené, quien le llena de alegría.
Desde el comienzo podemos inferir que Moragas está interesado en los adelantos científicos de su tiempo, lee revistas psiquiátricas y está interesado en determinar no sólo los factores orgánicos de la dolencia de Rojo, cuyo tratamiento dará lugar a algunos diálogos de corte psicoanalítico.
Moragas está decidido a impedir que se continúe con la práctica de la pena muerte, llamada también la piedra angular de la sociedad. Convence para ello a Rojo de negarse a ejecutar la pena, ofreciéndole a cambio hacer ingresar a Telmo en la escuela y criarlo para hacer de él un

hombre de bien, insistiendo en que su mal proviene del daño moral inferido a su alma, al haber tomado oficio tan vil.
Llegado el día de la ejecución, Rojo se dirige a buscar sus instrumentos y los arroja al mar, dejándose caer él mismo al abismo.
La confrontación entre estos dos personajes constituye los dos ejes principales de la obra, pues representan los polos expresados en el epígrafe que preside la novela, *...ita ut serviamus in novitate spiritus, et non in vetustate litterae*. Rojo se refugia, en efecto, en la legalidad de su profesión, confundiendo legalidad con justicia. Moragas parece estar por una determinación más profunda de los motivos que conducen al crimen, considerando que el criminal está, en elguna medida, enfermo.
En consecuencia, no es la pena de muerte lo que se critica sino la hipocresía irreflexiva ante el hecho de la ejecución de vidas humanas, los marinedinos han olvidado también que el espíritu del cristianismo es misericordia y compasión.
La novela parece no ser ni naturalista ni romántica. Por una parte, la presentación de ambientes sórdidos, la cárcel, la barriada de Rojo; el cuadro de la agonía de la hija del zapatero borracho, el crimen pasional y la exhibición de conocimientos legales y médicos,[52] no logra convertirla en naturalista. Además, el suicidio de Rojo, lejos de significar el final de una vida en corrupción, es más bien expresión de perplejidad y ansias de tranquilidad anímica. Su alma se debate entre el amor por su hijo y el respeto a la ley, otorgando a la tragedia un matiz de dignidad y autosacrificio.
Por otra parte, dado que los personajes no se idealizan y habrían tenido incluso modelos de carne hueso, no puede ser considerada romántica.

Conclusiones

Paradojalmente, creo haber mostrado un resultado contrario a los planteamientos de **Varela Jacomé**, quien me hiciera decidir el período a estudiar. El naturalismo de Pardo Bazán requiere muchas diferenciaciones y matices, que no encontramos en él de modo satisfactorio.
Me parece haber mostrado que la filiación de la obra de doña Emilia no es asunto zanjable sin dificultades.
Sobre todo me parece importante haber cuestionado y discutido los matices que adopta el naturalismo en ella. Creo haber mostrado en suficiente profundidad y detalle distintas concepciones de ese movimiento, entre las cuales, me parecen las más significativas, la de **David Baguley**, como texto crítico general, y la de **Maurice Hemingway**, como texto aplicado a la obra de Pardo Bazán. Asimismo, mi deuda con **David Henn** es grande, pues me mostró el camino para abordar las novelas estudiadas.
Nos quedamos, en fin, con una visión de la novelística pardobaziana, que la vincula más a la tradición española, la concibe crítica y sincrética en relación a la literatura nacional y foránea, pudiéndose ver, por lo mismo, en sus obras, rasgos literarios diversos, en relación de subordinación relativa, es decir, constiyendo estructuras novelísticas de difícil clasificación, con presencia efectiva y concomitante de diversas influencias literarias. El estudio de éstas nos mostró que el elemento disolutivo, decadente, pesimista, atribuído al naturalismo, no se encuentra de modo exagerado en su obra. Asimismo, el brochazo costumbrista lo maneja la española con la conciencia de la ilustre tradición novelística ejemplar. De modo análogo, su romanticismo nos parece moderado y consciente de sí. Estas tres condiciones dan cuenta de un realismo amplio, como sabemos que lo concibió la gallega, compuesto de las cosas concretas y sensibles de la vida y de las íntimas al alma.

[52] Para las lecturas psicológicas de doña Emilia, Cfr. **Hemingway**, pg. 90.

Bibliografía Básica

Pardo Bazán, Emilia, *Un viaje de novios (1881) , La Tribuna (1883), El cisne de Vilamorta (1885), Los Pazos de Ulloa (1886), La madre naturaleza (1887)***,** *Insolación (1889), Morriña (1889),Una Cristiana - La Prueba (1890), La piedra angular (1891), La dama joven* (1885), *Apuntes autobiográficos (1886), La cuestión palpitante (1882 - 83), Prefacio a Un viaje de novios*, Obras completas, estudio preliminar, notas y preámbulos de Federico Carlos Sainz de Robles, editorial Aguilar, Madrid, 1973

Bibliografía Crítica

Baguley, David, *Naturalist Fiction. The entropic vision*, Cambridge University Press, 1990

Baguley, David, *The nature of Naturalism***,** en **Nelson, Brian (editor),** *Naturalism in the European novel: New critical perspectives*, Berg Publishers, Inc., New York / Oxford, 1992, pags. 13 - 26

Baquero Goyanes, Mariano, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán,* Secretariado de publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986 (reedición de la obra de 1954 - 1955, presentada por Nelly Clemessy)

Caudet, Francisco, *La querella naturalista. España contra Francia,* en **Lissorgues, Yvan (editor)**, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX,* editorial Anthropos, Barcelona, 1988, pags. 58 - 74

Chevrel, Yves, *Toward an Aesthetic of the Naturalist Novel*, en **Nelson, Brian (editor),** *Naturalism in the European novel: New critical perspectives*, Berg Publishers, Inc., New York / Oxford, 1992, pags. 46 - 65

Ciplijauskaité, Biruté, *El romanticismo como hipotexto en el realismo*, en **Lissorgues, Yvan (editor)**, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX,* editorial Anthropos, Barcelona, 1988, pags. 90 - 97

Clemessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista,* vol. I y II, Fundación universitaria española, Madrid, 1981

Clemessy, Nelly, *De „La cuestión palpitante“ a „La Tribuna“: Teoría y praxis de la novela en Emilia Pardo Bazán, en* **Lissorgues, Yvan (editor)**, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX,* editorial Anthropos, Barcelona, 1988, pags. 485 - 496

González Herrán, José Manuel, *„La Tribuna“, de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y naturalismo,* en **Lissorges, Yvan (editor)**, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, editorial Anthropos, Barcelona, 1988, pags. 497 - 512

Hamon, Philippe, *The naturalist Text and the problem of Reference*, en **Nelson, Brian (editor),** *Naturalism in the European novel: New critical perspectives*, Berg Publishers, Inc., New York / Oxford, 1992, pags. 27 - 45

Hemingway, Maurice, *Emilia Pardo Bazán. The making of a novelist*, Cambridge University Press, 1983

Hemingway, Maurice, *Sensibilidad decadentista en el realismo español: el caso de „Un viaje de Novios“*, en **Lissorges, Yvan (editor)**, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, editorial Anthropos, Barcelona, 1988, pags. 226 - 236

Hemingway, Maurice, *Emilia Pardo Bazán: Narrative Strategies and the Critique of Naturalism*, en **Nelson, Brian (editor),** *Naturalism in the European novel: New critical perspectives*, Berg Publishers, Inc., New York / Oxford, 1992, pags. 135 - 150

Henn, David, *The early Pardo Bazán. Theme and narrative technique in the novels of 1879 - 89*, Chapter 5: *Aspects of narrative technique*, pgs. 143 - 203, Francis Cairns (Publications), Liverpool, 1988

López - Sanz, Mariano, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo-Bazán*, editorial Pliegos, Madrid,1985

Mathis, Ursula, *„La cuestión palpitante“,“Los pazos de Ulloa“ und „La Mujer española“. Zur Konzeption der weiblichen Figuren bei Emilia Pardo Bazán*, en **Matzat, Wolfgang (Hrsg.),** *Peripherie und Dialogizität. Untersuchungen zum realistisch - naturalistischen Roman in Spanien*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1995, pags. 185 - 203

Nitsch, Wolfram, *Nervöse Martyrien. Wissenschaftlicher und religiöser Diskurs in Pardo Bazáns „Los Pazos de Ulloa“*, en **Matzat, Wolfgang (Hrsg.)**, *Peripherie und Dialogizität. Untersuchungen zum realistisch - naturalistischen Roman in Spanien*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1995, pags. 205 - 221

Román Gutiérrez, Isabel, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, tomo II, *La novela realista*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1988

Varela Jacomé, Benito, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Instituto P. Sarmiento de estudios gallegos, cuadernos de estudios gallegos, anexo XXII, Santiago de Compostela, 1973