"Emilia Pardo Bazán: LOS CUENTOS"

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

II SIMPOSIO

A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2006

José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
Editores

I.S.B.N.: 84-87987-64-8
Depósito Legal: C-1301-06

Impresión: Valladares S.L.
Deseño e maquetación: Sinmás C.V.
Entidade colaboradora: Fundación Caixa Galicia

➢ ACTAS

"Emilia Pardo Bazán: LOS CUENTOS"

Casa-Museo EMILIA PARDO BAZÁN

II SIMPOSIO

➢ A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2006

➢ José Manuel González Herrán
Cristina Patiño Eirín
Ermitas Penas Varela
Editores

1906/2006
Centenario

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA
www.fundacioncaixagalicia.org

SUMARIO

Limiar

> Xosé Ramón Barreiro Fernández

XOSÉ RAMÓN BARREIRO FERNÁNDEZ
(DIRECTOR DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN)

LIMIAR

A Casa-Museo Emilia Pardo Bazán que coa publicación da revista *La Tribuna* no ano 2003 iniciaba unha nova etapa, no ano 2004 acometía un novo proxecto: a celebración anual dun simposio sobre a escritora, co obxectivo de crear un novo espazo onde investigadores e estudosos puidesen debater, dar conta de novas investigacións e intercambiar datos acerca da vida e da obra de Emilia Pardo Bazán.

Tras o encontro do primeiro ano no que se revisou o estado dos estudos pardobazanianos, o Simposio do 2005, cuxas Actas agora publicamos, centrouse en examinar o achegamento de dona Emilia a un xénero que dominou con mestría: o conto. Deste xeito, e durante catro días, sucedéronse comunicacións e relatorios nos que os participantes falaron das posibles influencias dos relatos da escritora, determinaron as súas fontes reais ou literarias, examinaron as técnicas empregadas, personaxes e temas, achegáronse aos lugares onde transcorrían as accións dos contos e puxeron de manifesto a relación entre estas pequenas pezas literarias e outros escritos da condesa. Tamén houbo espazo para o achegamento ao legado doutros dous escritores cos que o xénero contístico acadaría o seu máximo esplendor a finais do século XIX: José María de Pereda e Leopoldo Alas "Clarín". Con estas Actas, o lector atoparase cunha perspectiva panorámica dende onde ollar e valorar a contribución contística de Emilia Pardo Bazán.

Con esta nova publicación, a Casa-Museo reitera o seu compromiso por revitalizar os estudos sobre a escritora, que este ano se veu plasmado a través da edición do catálogo da súa biblioteca e do número terceiro da revista *La Tribuna*.

Como responsable da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán e dende estas páxinas quero expresar, outro ano máis, o meu agradecemento ao comité organizador e científico do Simposio, dirixido polo doutor González Herrán e constituído polas doutoras Ermitas Penas Varela e Cristina Patiño Eirín da Universidade de Compostela, e polos doutores José María Paz Gago e Olivia Rodríguez González, da Universidade da Coruña. Así mesmo debo agradecer, unha vez máis, á Fundación Caixa Galicia, o apoio económico e humano prestados, sen os que estas realizacións se cadra non serían posibles.

Presentación

➢ Mauro Varela Pérez

MAURO VARELA PÉREZ
(PRESIDENTE DE CAIXA GALICIA)

PRESENTACIÓN

A Fundación Caixa Galicia e mais a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán veñen traballando conxuntamente coa fin de afondar na vida e na obra da senlleira escritora nada en Marineda, mediante a organización dun foro de conferencias, desenvolvido no singular espazo que ofrece a Real Academia Galega. Desta volta, o eixe temático versou sobre os contos que a Pardo Bazán publicou con regularidade ao longo da súa traxectoria como insigne profesional das letras tanto hispánicas coma galegas.

O *II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos* é unha obra que reúne as actas dese espazo de estudo e que busca salientar a prolífica e variada contribución de dona Emilia ao eido literario da man de artigos asinados por importantes pescudadores da súa vida e da súa obra, que nesta ocasión analizan en profundidade a súa produción dentro do eido narrativo dos contos. Estes estudos revelan aspectos salientábeis e descoñecidos sobre a propia figura da intelectual da Coruña, tratan a súa relación co escritor francés Émile Zola e co naturalismo, o seu achegamento ás correntes políticas carlistas e a súa condición de muller nun espazo dominado por homes. Todas estas foron cuestións que se trataron no seu momento nas conferencias celebradas sobre a figura de dona Emilia e que agora recollemos nesta publicación, coa idea de que estes dous foros se convertan en referentes de obrigada consulta para quen investigue a obra e a vida da senlleira escritora. Alén desta publicación, a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán e mais a Fundación Caixa Galicia traballan conxuntamente na regular edición da revista *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán* coa fin de dar a coñecer e ofrecer meirandes espazos de divulgación sobre unha das personaxes máis relevantes de Galicia.

Os artigos que artellan o corpus textual desta compilación das actas do simposio fan un especial fincapé nas cuestións sociais palpitantes que atinxían directamente a dona Emilia mais, desta volta, centrándose na súa faceta de contista. A súa postura con respecto de ideoloxías coma o papel da muller na sociedade, a relixión e a política conforma boa parte dos escritos recollidos nesta publicación, xa que se trata dunha figura clave e central para comprender a evolución da sociedade española ata os nosos días. Sen dúbida ningunha, estamos perante unha muller avanzada para a súa época, alguén que soubo, dun xeito especial, percibir, entre outras moitas cousas, as desigualdades de xénero que cinguían os costumes sociais do século XIX e que, xunto a outras personaxes coma Concepción Arenal, rachou coas convencións asentadas. Rebelouse, pois, dona Emilia contra todos aqueles preceptos

que determinaban o estático papel das mulleres na sociedade. Estudou, escribiu obras de relevante calidade literaria, opinou sobre as máis diversas controversias sociopolíticas e viviu como muller independente nun «propósito meramente varonil», como ela mesma declarou. Ademais, a análise da súa produción contista achéganos o indiscutíbel coñecemento de dona Emilia con respecto das teorías literarias da súa época. Os seus contos ofrécennos, asemade, a posibilidade de estudar as correntes de pensamento que a inventora de Marineda buscaba someter a análise, tanto no eido relixioso coma no político, algo que a levou a entrar en aberta controversia cos poderes estabelecidos. Mais estas non son as únicas achegas que podemos tirar desta publicación. A importancia do marco espacial nas novelas da Pardo Bazán reflíctese de igual xeito nos seus contos, onde translocen tamén as diferenzas entre os ambientes do rural e do urbano e entre as clases sociais, unha constante nas creacións literarias de dona Emilia.

Todos estes aspectos terán a partir de agora novos alicerces nos que se sustentaren, xa que, grazas ao simposio organizado ao redor da figura de Emilia Pardo Bazán e á publicación xurdida ao seu abeiro, podemos comprender, nunha perspectiva máis ampla, a indiscutíbel importancia e transcendencia dunha muller, e da súa obra, que albiscou o futuro e que se adiantou ao seu tempo.

Mauro Varela Pérez
Presidente da Fundación Caixa Galicia

Presentación

➢ José Manuel González Herrán

José Manuel González Herrán
(Universidade de Santiago de Compostela)

PRESENTACIÓN

"Emplazamos a los lectores de este volumen de *Actas del I Simposio «Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión»* para ofrecerles, dentro de un año, las *Actas del II Simposio Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*": ese anuncio, que cerraba la "Presentación" de aquel volumen, se cumple puntualmente con este que el lector tiene en sus manos. Su publicación coincide con el III Simposio, que dedicaremos al periodismo de nuestra escritora, y cuyas *Actas* confiamos poder ofrecer dentro de un año, por los días en que tenga lugar el IV Simposio. Me importa destacar tal continuidad, como índice -y garantía- del principal objetivo de estos encuentros anuales, según el encargo que nos hizo el Director de la Casa Museo Emilia Pardo Bazán: someter a estudio las diversas dimensiones y aspectos de la escritora coruñesa, a través de ponencias, comunicaciones y debates públicos; pero también dejar constancia de todo ello en sucesivos volúmenes de *Actas*, que pusiesen a disposición de los interesados (especialistas, investigadores, críticos, profesores, estudiantes, público lector en general...) los más recientes avances en el estudio de la obra pardobazaniana.

Cuando comenzamos a organizar este II Simposio, los miembros del comité organizador y científico (conmigo, los doctores Barreiro Fernández, Paz Gago, Patiño Eirín, Penas Varela y Rodríguez González), tras considerar y sopesar las diversas posibilidades, estuvimos de acuerdo en que acaso fuesen los cuentos el aspecto actualmente más sugestivo, por varias razones: las cada vez más abundantes ediciones, recopilaciones y antologías; el proceso -que parece inagotable- de recuperación de cuentos dispersos, olvidados o inéditos; la constante aparición de estudios -artículos y monografías- sobre la narrativa breve de doña Emilia; la frecuente utilización de sus cuentos en la práctica docente... Para tratar de esos aspectos invitamos a varios especialistas en la obra pardobazaniana y en la narrativa decimonónica española, para exponer las ponencias y comunicaciones que aquí se recogen.

Olivia Rodríguez, desde su cualificada dedicación a la Teoría de la literatura, se ocupa de las diversas técnicas y estrategias narrativas que pueden advertirse en los cuentos de Pardo Bazán. Ermitas Penas, autora de valiosos estudios y ediciones de novelas de nuestra escritora, propone una aproximación a los variadísimos espacios en que transcurren aquellos cuentos. Marina Mayoral, a cuya reconocida autoridad pardobazanista suma el ser excelente autora de novelas y cuentos, analiza la distinta manera con que la coruñesa se enfrenta a sucesos especialmente impresionantes, según los refiera en sus crónicas periodísticas o los convierta en materia para sus

ficciones breves. Yolanda Latorre, conocida estudiosa de las artes en la narrativa de Pardo Bazán, pasa revista en su ponencia al dilatado inventario de rarezas, manías y obsesiones que muestran los personajes de estos cuentos. Cristina Patiño, quien ha dedicado varios trabajos a rastrear el eco de ciertos autores franceses en la narrativa y en la crítica literaria de nuestra autora, continúa tal estudio comparado, centrándolo en un puñado de sus relatos. Patricia Carballal, que prepara su tesis doctoral sobre la narrativa breve de doña Emilia, analiza en su comunicación el sugestivo tratamiento de la materia medieval en algunos de esos cuentos. Xosé Ramón Barreiro, el mejor historiador del carlismo gallego, sitúa y delimita con precisión la peculiar militancia de doña Emilia en aquel movimiento, tal como se refleja en su relato "Morrión y Boina". Javier López Quintáns, cuya tesis doctoral sobre el personaje trágico en la narrativa de la escritora coruñesa se habrá juzgado cuando aparezca este volumen, analiza en su comunicación uno de los más conocidos relatos de la escritora gallega, "Un destripador de antaño". Ángeles Quesada Novás, autora de la más reciente monografía sobre los cuentos de doña Emilia, expone desde su dilatada experiencia docente en la enseñanza secundaria, cómo pueden explicarse y comentarse -sea por el profesor, sea por los alumnos- aquellos textos en la clase de literatura. Nelly Clemessy, decana y maestra del moderno pardobazanismo, a quien debemos también el rescate de una buena parte de los *cuentos perdidos* de doña Emilia, explica en su comunicación las circunstancias y vicisitudes de aquella labor de recuperación, tan difícil como meritoria; tarea que posteriormente han venido continuando otros investigadores, según se expone en la comunicación de González Herrán. Ángeles Ezama, que a su reconocida autoridad en el estudio del cuento finisecular añade ahora una atención preferente a la escritora de Marineda, dedica su ponencia a una parcela -la novela corta- hasta ahora poco considerada en aquella producción. Finalmente, y dado que los relatos breves de Pardo Bazán no pueden entenderse ni valorarse al margen de lo que otros escritores de su tiempo estaban haciendo en el mismo género, hemos querido atender a dos autores coetáneos (amigos, primero; luego, rabiosos enemigos de doña Emilia), de quienes se ocupan muy autorizados especialistas: Anthony H. Clarke, que plantea el debatido problema -tan pertinente en Pereda como en Pardo Bazán- de la relación entre los géneros costumbristas y las diversas modalidades de ficción breve; Adolfo Sotelo, que estudia y explica cómo, a través de sus cuentos, dibuja "Clarín" la trayectoria espiritual de Leopoldo Alas.

Como principal actividad complementaria del Simposio, la conservadora de la Casa-Museo, Xulia Santiso, ofreció una interesantísima exposición (cuyo texto aquí se recoge) sobre los contenidos, actividades y proyectos de esa institución, acto que se prolongó en un animado debate. En las otras sesiones vespertinas se presentaron algunas publicaciones (las *Actas del I Simposio*, la monografía de A. Quesada *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*) y se proyectó un mediometraje dirigido en 1974 por Pilar Miró para TVE, que adaptaba el cuento "Por el arte" con el título de *Ópera en Marineda*.

Abrí estas páginas citando las palabras finales de la "Presentación" en el anterior volumen de *Actas*; otra cita me servirá de cierre: la invitación que, en nombre del comité organizador y científico, dirigí a los asistentes y participantes en el II Simposio, primeros destinatarios de los textos reunidos en este volumen de *Actas*: "esperamos que quienes ya conocen y aprecian los cuentos de doña Emilia encuentren aquí cosas nuevas que aprender, para mejor entenderlos y disfrutarlos. Para los demás, nuestro principal objetivo será que se hagan admiradores y fervientes lectores de esa rica y sugestiva producción; que, sin duda alguna, no les defraudará".

➢ RELATORIOS

XOSÉ R. BARREIRO FERNÁNDEZ
(DE LA REAL ACADEMIA GALEGA Y DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Morrión y Boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán

Este cuento, publicado en enero de 1889 en *La España Moderna* y clasificado por el profesor Baquero Goyanes (1949: 277) como un cuento histórico de la posguerra carlista, debe incluirse sin duda alguna en el género satírico-humorístico[1]. La misma autora lo confiesa al principio del cuento, su intención es que "infunda cierta nostalgia regocijada y benévola, como el *ritornollo* de una sana explosión de risa al acordarse de un castizo sainete" (Pardo Bazán 1990: tomo I, 79)

Desde el título "Morrión y Boina", dos símbolos ya arcaicos, hasta el final del cuento en el que se describen los dos enterramientos en el cementerio de San Amaro (A Coruña), después del desahucio que la muerte produce en estos dos inquilinos de la calle de Angustias, de Marineda, se mantiene en todo el relato la tensión humorística, pero también satírica.

Juan de la Boina y Pedro del Morrión, los protagonistas, "son irreconciliables" o "vejestorios enemigos" (Pardo Bazán 1990: tomo I, 80), están fuera del tiempo histórico, empeñados uno y otro en prolongar los viejos odios políticos en una sociedad que los desconoce, o, lo que es peor, los utiliza para hacer chacota de ellos.

La plasticidad con la que Pardo Bazán los describe física y moralmente confirma la intención satírico-humorista. El "bien templado espíritu de D. Juan" (el carlista) se expresaba en su nariz "severa, majestuosa, aquilífera y arquitectónica", enmarcada por unos "ojillos pequeños" emboscados "en la broza desigual de las cejas". Sus "labios belfos" hacían pabellón a su "monástica papada". Se completaba la descripción del rostro con el "cráneo puntiagudo", "las orejas de ala de murciélago, despegadas, vigilantes". Sus manos eran "hoyosas y carnudas, de abadesa vieja". La donosura de su vestimenta no desentonaba con su "criterio anticuado: el levitón alto de cuello y estrecho de bocamanga, ceñido el talle y derramado por los muslos en amplísimos faldones, chaleco ombliguero y el pantalón sujeto al botín blanco por la trabilla de los lechuguinos de 1825 (...)"(Pardo Bazán 1990: t. I, 80).

Su entrega a la Causa fue constante desde la Primera Guerra Carlista, pero su papel nunca fue heroico: se dedicaba a limpiar los trabucos pero no a dispararlos, a rezar muchos rosarios para el triunfo de la Causa pero en retaguardia.

[1] La sátira procura producir la risa pero mediante la ridiculización de alguien. Su objeto es "dejar en menos" a alguien, dejarlo desnudo, indefenso. En eso se diferencia de la comicidad que sólo procura el placer funcional de mostrar cierta superioridad, produciendo risa.

De su intelecto baste decir lo que alguien dijo de él que "tenía el meollo como la caja de una carretera: relleno de guijarros".

La descripción que hace de don Pedro Morrión es más benévola. Este "héroe" de las barricadas liberales, se había ido "acartonando y quedándose hecho una castaña pilonga" y estaba "tan pasado de moda como la milicia" nacional (Pardo Bazán 1990: tomo I, 88).

En Marineda nadie le hacía caso en la "grey liberal" pero mantenía un fogoso corazón, aborrecía más que nunca a los facciosos y seguía temiendo que la teocracia se instalara definitivamente en España. Su intelecto y vigor físico andaban, al decir de doña Emilia, muy desmayados.

El relato paralelo de estos enemigos irreconciliables y que por azar viven en la misma casa, aunque en distintos pisos, pone de manifiesto varias cosas:

- Que en el tratamiento que hace del perfil físico y moral de don Juan (el carlista) hay tal acritud que da la sensación de que doña Emilia está cobrando cuentas pendientes con alguien, de carne y hueso. Hay tal implicación personal (ella le invitó a comer en su casa, le engañó diciéndole que Nocedal[2] la había nombrado Comisaria Regia de Cantabria, que el chocolatero cuando era niña le regalaba con dos conchitas, un don Juan Boina de chocolate) de la autora que parece que está haciendo un retrato en vivo de un personaje de carne y hueso[3], con los aderezos literarios consiguientes para que sólo algunos lo reconocieran.
- Que el carlismo, que aparece como el referente más importante del relato, es visto, posiblemente por vez primera, por doña Emilia con mirada irónica y distante. Evidentemente don Juan Boina no es más que una máscara del carlismo costumbrista, pero en otro tiempo, pocos años antes, doña Emilia jamás hubiera escrito un relato en el que cualquier lector imparcial pudiera encontrar alguna de las más graves críticas que siempre se le hicieron al carlismo, desde el fanatismo, hasta la inepcia intelectual. Evidentemente, y a ello volveremos, doña Emilia se siente agredida por el sector integrista del carlismo y por la prensa controlada por Ramón Nocedal y sangra por la herida.

[2] Pardo Bazán no revela el nombre de Cándido Nocedal pero sí ofrece los suficientes datos para que el lector lo descubra: le llama "ilustra paisano mío, un marinedino, que ha dejado memoria, escuela, partido y hasta dinastía en España" (Pardo Bazán 1990: t. I 85), sibilina referencia a la continuación del mando del sector integrista por su hijo don Ramón Nocedal. Don Cándido había nacido en Coruña.

[3] Partiendo de la verosimilitud hipotética del relato hemos intentado localizar a don Juan Boina entre los distintos carlistas de la ciudad. El único carlista gallego presente en Virey y representante de A Coruña fue el abogado don Luis de Trelles Noguerol que fue diputado carlista en 1871 por Vilademuls (Gerona). Hay varias coincidencias pero la estatura moral de don Luis de Trelles no se compadece con la descripción de don Juan Boina.

Como se comprenderá, todo lo que antecede nos lleva de la mano a adentrarnos en el tema complejo de las relaciones entre doña Emilia Pardo Bazán y el carlismo, tema que requiere más estudio y reflexión que el que hemos podido dedicarle hasta el momento. Aquí avanzamos tan solo el esquema de un futuro y más sosegado estudio.

1.- El viraje de doña Emilia hacia el carlismo

Nacida y formada en una familia liberal y en una ciudad liberal como A Coruña resulta sorprendente el brusco viraje que da doña Emilia en 1868.

En otro artículo hemos escrito que "la sangre que afluye por su genealogía a doña Emilia es, sin excepción alguna, sangre afrancesada y liberal" (Barreiro Fernández 2003: 19). Nos referíamos a sus antepasados afrancesados don Antonio Piñeiro de las Casas, Marqués de Bendaña, y a don Pedro Bazán de Mendoza; a sus antepasados liberales don Gonzalo Mosquera, don Jerónimo y don Santiago Piñeiro de las Casas; a los hermanos Rúa Figueroa; a su abuelo don Miguel y a su padre don José Pardo Bazán.

Que el viraje se produce a partir del año 1868 nos lo certifica ella misma al escribir que acogió "con simpatía" el levantamiento de 1868 (Pardo Bazán 1888: 194).

A pesar de la precocidad de la joven Emilia es legítimo preguntarse por el posible influjo que en su determinación pudieron tener dos personas de su entorno más inmediato: su padre y su marido don José Quiroga Pérez.

Su padre, don José Pardo Bazán, no consta que hay tomado parte alguna en la conspiración que nos trae La Gloriosa, ni participó en las Juntas de Gobierno constituidas en A Coruña el 29 de septiembre de 1868 y el 30 de septiembre de 1868, ni en el primer ayuntamiento constituido el 1 de octubre de 1868. Sin embargo, resulta elegido diputado por A Coruña, y no por Carballiño[4] en 1869 en las listas del partido progresista. Es decir, que en 1869 don José Pardo Bazán militaba aún en el partido progresista y nunca había sido carlista.

No obstante, y así lo dijo en las Cortes, su progresismo político se conciliaba tanto con la unidad católica como con el derecho asociativo de la Iglesia, especialmente el derecho de las congregaciones religiosas a ejercer sus labores apostólicas. Por eso, cuando el Gobierno Provisional, a través del ministro gallego Romero Ortiz, inició una política anticlerical[5], es muy posible que don José Pardo manifestara su enojo en el ámbito familiar.

[4] En las elecciones de 1869 no existía el distrito electoral de Carballiño. Pardo Bazán resultó elegido por A Coruña.

[5] Decreto del 12 de octubre de 1868 para la disolución de la Compañía de Jesús. En el mismo día publicó otro decreto extinguiendo las comunidades y asociaciones religiosas creadas desde 1835. Decreto del 19 de octubre de 1868 extinguiendo los monasterios y casas religiosas fundadas desde la ley del 29 de julio de 1837. Cárcel Ortí, reconoce que Romero Ortiz superó todos los "records" en materia de legislación anticlerical (Cárcel Ortí 1979: 144).

Pardo, ya en las Cortes, se somete a la disciplina del partido progresista, votando con el mismo, menos en dos cuestiones: en el tema de la unidad católica[6] y en la cuestión del derecho de las congregaciones religiosas a realizar su apostolado en el territorio español[7]. En estos dos temas, Pardo Bazán apoya a la minoría tradicionalista. Parcialmente tenía razón doña Emilia cuando le escribía a Giner: "Mi padre era unitario (es decir favorable a la unidad de cultos) y en esa sola cuestión votó con los carlistas, en todas las restantes con la minoría republicana"[8], lo cual, como dijimos, sólo era parcialmente cierto porque también apoyó a los carlistas en la cuestión de las asociaciones religiosas y no votó con los republicanos sino con la mayoría gubernamental[9].

Desencantado con la Gloriosa, Pardo Bazán se retiró de la política activa, pero no pasó a formar parte de los carlistas. Había sacado algo en limpio de su apoyo a los tradicionalistas: el título pontificio, que también se pueden cohonestar los principios con los intereses.

Podemos concluir que don José Pardo no influyó directamente en el viraje de su hija. Nos consta por alguna carta de don José Pardo el exquisito respeto que mostró por la politización de su hija, aunque le preocupaba que Emilia se excediera en la campaña a favor del carlismo, sobre todo al tener información que de que la policía le seguía los pasos.

Otra cosa muy distinta es su marido don José Quiroga Pérez, personaje que pasa desapercibido, como engullido por la recia personalidad de su esposa.

Nació en Banga el 30 de mayo de 1848. Era hijo de don Pedro Antonio Quiroga Hermida y de doña María Pérez Pinal. Sólo tenía un hermano, don Eduardo, que había nacido en Banga el 29 de noviembre de 1845. Eran señores de las casas de Banga, San Tirso de Mabegondo, cuyo magnífico pazo aún se mantiene en pie, y del pazo de Oleiros. Hidalgo por todos los costados y con importantes rentas.

[6] Pardo Bazán apoya las enmiendas cuarta (con Manterola, Ortíz de Zárate, Tirso de Olizábal etc.) en favor de la unidad católica, presentada el 23 de abril de 1869 y retirada (*Diario de Sesiones*, 1869 núm. 57, apéndice 2º) y la enmienda séptima (con Cruz Ochoa y otros tradicionalistas) también en favor de la unidad católica, *Diario de Sesiones*, 20 y 29 de abril de 1869). Esta segunda enmienda fue desechada.

[7] También apoyó a los tradicionalistas en dos enmiendas presentadas a favor de las congregaciones religiosas. Se vio en la obligación de defender una de estas enmiendas (*Diario de Sesiones*, 15 de junio de 1869) por ausencia de Manterola que era el primer firmante. Pardo Bazán, al levantarse a hablar a favor de una enmienda contraria a su grupo parlamentario, era consciente de que se jugaba su reputación política. Pero él sabía también que los ojos del Nuncio Franchi, eficaz intermediario con el Vaticano en su solicitud de un título pontificio, estaban puestos en él. Su discurso fue desmayado, poco convincente, pero cumplía plenamente su objetivo. Franchi abandona Madrid a finales de junio de este año. El Papa Pío IX firma el 13 de junio de 1871 el Breve concediéndole el título pontificio de conde de Pardo Bazán.

[8] Carta de doña Emilia a Giner de los Ríos (Varela 2001: 387).

[9] Tampoco don José Pardo Bazán fue fiel a su partido en la delicadísima votación para la elección del Rey. Aunque algunos autores opinan que era favorable al rey de Portugal, don Fernando, que se retiró al final, para sorpresa nuestra don José no asistió a esa votación ya que su nombre no aparece entre los asistentes.

La familia de don José Quiroga Pérez era liberal. No sólo lo fue el famoso general Quiroga, uno de los líderes del liberalismo radical, antepasado suyo. Lo fue también su hermano don Eduardo que representó a Galicia en dos legislaturas, la de 1872, por el distrito de Carballiño y en 1881 por el mismo distrito. En ambas ocasiones don Eduardo se presentó con el partido liberal de Sagasta.

Aclarado este punto y aunque signifique salirnos un poco del tema, pasemos a estudiar la cronología de los estudios de José Quiroga con la intención de dejar resuelta una cuestión que preocupa y ocupa la atención de los biógrafos de doña Emilia. Inició los estudios de bachillerato en el instituto de Santiago de Compostela en el curso 1862-1863 y los concluyó el 9 de septiembre de 1868 al examinarse de Bachiller en Artes con la nota de aprobado. En el curso 1867-1868 estuvo matriculado en el instituto de A Coruña, sin duda para estar cerca de su novia.

Por consiguiente, cuando contrae matrimonio con doña Emilia el 10 de julio de 1868 había concluido los cursos en el Instituto, pero aún no era bachiller.

Entre 1868 y 1870 se matricula en Santiago de Compostela en la facultad de Derecho, trasladando en 1869 la matrícula a la Universidad Central, volviendo a trasladarla a Santiago en 1870, retornando a Madrid, etc. Mal estudiante, suspende varias asignaturas o no se presenta a los exámenes. Todo esto cambia entre 1870 y 1871 en que, sin duda apoyado de cerca por doña Emilia, fue capaz de aprobar ocho asignaturas, favorecido en este caso por la legislación vigente, obra de Ruiz Zorrilla, que permitía a los alumnos examinarse cuando ellos querían, o trasladar la matrícula entre las universidades a gusto del alumno.

Si tenemos en cuenta que Ruiz Zorrilla había también eliminado el curso introductorio, se explica que Quiroga Pérez pudiera acabar la carrera de Derecho en tres años y eso que no era buen estudiante. El 19 de octubre de 1871 se examina en Santiago de Compostela del grado de Licenciado en Derecho Civil y Canónico, ante un tribunal formado por don Fernando Rosende Cancela, don Jacobo Gil y don Salvador Parga, obteniendo la calificación de *aprobado*[10].

No hay duda que don José Quiroga militó en el carlismo. Pero como una opción personal y no familiar.

Además de los viajes realizados con su esposa, que estudiaremos más adelante, hay un suceso, hasta hoy desconocido, que revela claramente su militancia.

Constatando la escasa eficacia de la guerra carlista en territorio gallego y creyendo que ello se debía a carecer de un general que asumiera la dirección de la guerra, el mando carlista, procuró corregir esta situación enviando en 1872 al brigadier don Vicente Sabariegos como comandante general de las tropas carlistas. Fracasado este

[10] Arquivo Histórico Universidade de Santiago, Expedientes persoais, caixa 1.150, exp. núm 6. Resulta extraño que los biógrafos de doña Emilia hagan cábalas sobre el período de estudios de su marido (para algunos se prolongaría hasta 1874) cuando existe el certificado de estudios a disposición de todo investigador en el archivo universitario.

intento, nuevamente el mando carlista envía a don Regino Mergeliza de Vera, brigadier y con gran prestigio militar en las tropas carlistas. El 16 de julio de 1874 publica una proclama en la que se titula Comandante General de Galicia. Fracasa también en este nuevo empeño y Mergeliza se ve obligado a retirarse, por la frontera portuguesa, perseguido por las tropas del Gobierno. En su huida abandona entre otras cosas una maleta con papeles. Las autoridades liberales revisaron estos papeles y apareció el nombre de don José Quiroga como colaborador económico de las partidas carlistas, solicitando, por ello, al rey don Carlos VII una condecoración.

A la vista de esta información el Gobierno solicita informes sobre don José Quiroga al gobernador de Ourense (por constar que había nacido en Banga, Carballiño) y éste envía un informe en el que se hace constar que también su esposa doña Emilia mantenía opiniones políticas favorables al carlismo. Consecuentemente, el Gobierno dio orden de embargar los bienes de don José Quiroga, lo que no pudo llevarse a efecto por carecer de bienes personales, ya que aún no se había dividido la herencia paterna.

Pasemos ya a referirnos a doña Emilia. Si los derroteros de la Gloriosa produjeron en su padre, primero perplejidad, y, luego cierta repulsión, en doña Emilia se produjo un cataclismo del que salió confirmada su nueva fe carlista.

Para precisar cronológicamente los hechos dona Emilia no nos da facilidad alguna, por el contrario, intencionadamente confunde las fechas de algunos viajes comprometidos lo que explica que tanto Bravo Villasante (1962: 30-33) como Faus ([2003]: t. I, 126, nota 58) tengan que hacer acrobacias con las fechas dejando en suspenso su opinión.

Si partimos del supuesto que Pardo Bazán llegó al carlismo por convicción, dado que en ninguna de las familias encontró tradición de militancia carlista, habrá que retrasar algo la fecha que siempre se consideró el principio de su militancia (1868). Sí parece que en 1869, y ya residiendo en Madrid, asistía a la tertulia del Marqués de Quintanar con pose de carlista, aliada a la hermana del Marqués, doña Teresa Quintanar. Pero bien pudo suceder que esto no se verificara hasta el retorno de su primer viaje a Francia (1870 ó 1871), que es cuando tienen lugar las manifestaciones contra don Amadeo de Saboya aprovechando corridas de toros y paseos por la Castellana.

Nuestra opinión es que a la militancia precedió un período de reflexión, sentando las bases de su absolutismo teocrático que en 1877 empezó a redactar en forma de libro *Teoría del absolutismo* que dejo inconcluso y manuscrito[11].

Ya con la convicción de que la monarquía no es sólo una forma de gobierno sino el modo histórico de gobierno que la sociedad española asumió desde la Edad Media, la designación de don Amadeo de Saboya fue un fraude a la *legimidad histórica*

[11] Sobre este manuscrito vid. Barreiro Fernández, "La ideología política de Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna*, de próxima publicación.

española. Caída la rama borbónica de doña Isabel II era preciso acudir a la otra rama borbónica, la representada por el carlismo, para que la monarquía española tuviera la legitimidad histórica necesaria.

Es, pues, posible que sea en 1870 cuando doña Emilia pasa a militar en el carlismo, coincidiendo con el nombramiento de don Amadeo o, incluso, en los meses anteriores cuando, una vez promulgada la Constitución de 1869, quedó claro que la dinastía carlista quedaba al margen de las cábalas sucesorias.

El primer viaje que hace doña Emilia a Francia, en esta ocasión en compañía de sus padres, y por supuesto de su marido, es en 1870. Poco habla de este viaje doña Emilia y las escasas referencias aluden a la toma de aguas en Vichy. El viaje debió hacerse en el verano de 1870 porque don José Pardo Bazán ya no toma parte en la elección del nuevo rey, que tiene lugar en las Cortes en la sesión del 16 de noviembre de 1870, quien debía sentirse embarazado sobre el sentido de su votación una vez que su candidato, el Rey de Portugal, retiró su candidatura.

Este viaje fue iniciático para doña Emilia porque le dio ocasión de vivir el ambiente prerrevolucionario de París con la caída de Napoleón III, la proclamación de la III República y, posiblemente también vivió (porque en forma por lo menos críptica se refiere a ello) la Conmmune de París (1871). Si alguna duda tenía doña Emilia, esta vivencia la enganchó al carlismo.

Muchas dudas tenemos sobre los verdaderos motivos de este viaje. Huían de España por un período de tiempo (no como tantos otros aristócratas, como ella sugiere, porque en ese caso no irían a Francia en donde la situación era peor que en España) el justo para evitarle a don José Pardo Bazán tener que manifestarse sobre su candidato al trono, y el justo para arreglar el tema, prioritario para su padre de la consecución del título pontificio.

También sobre esta cuestión se han dado fechas que no concuerdan. Faus, por ejemplo, dice que el título fue concedido en el año 1869, en un lugar, y en 1870 en otro. De la Válgoma ha dejado el tema sentenciado y conviene que los biógrafos de doña Emilia lo consulten. El Breve Pontificio fue firmado por Pío IX el 13 de junio de 1871.

Después de la actuación de J. Pardo Bazán en el Congreso, apoyando las enmiendas a favor de la unidad católica y del derecho de las Congregaciones religiosas a realizar en el territorio español su labor apostólica, todo lo cual sucede entre abril y junio de 1869, el Nuncio Franchi no puede proseguir en España y en junio de 1869 decide refugiarse en Francia aunque manteniendo por parte del Vaticano la condición de Nuncio. Sabemos que la residencia del Nuncio en Francia se convirtió en un lugar de peregrinación de los políticos más conservadores y católicos de España. Todo me hace pensar que el viaje de la famiolia Pardo Bazán en 1870 a París tiene no poco que ver con la concesión del título pontifico.

Me parece que es en su obra *Mi Romería* donde nos dice que ella ya conocía a don Carlos VII desde que lo había visto en París. Tuvo que ser forzosamente en este viaje porque en el siguiente, en 1873, ya don Carlos VII estaba mandando las tropas

en España. Don Carlos, después de la junta celebrada en Vivei (Suiza) en abril de 1870, en la que estudió la posibilidad de iniciar la guerra civil en España, vivió por algún tiempo en París, en un piso de la rue Chauvau-Lagarde 14 y posteriormente en Fontainebleau cuando la policía de Napoleón III comenzó a acosarlo (Melgar 1958: 169, 172). Probablemente doña Emilia lo visitó en alguna de estas residencias o lo saludó en algún acto público.

2.- La militancia carlista de doña Emilia

Conociendo el carácter y temperamento de doña Emilia podemos suponer que asumió la militancia carlista con todas sus consecuencias. Considera Pilar Faus, con buen criterio, que no puede tomarse al pie de la letra lo que el Conde de Melgar, secretario de don Carlos VII, escribe sobre doña Emilia:

> "Esta principió su carrera literaria muy joven, en el campo carlista, recorriendo toda España para dar conferencias de propaganda, yendo a visitar a Doña Margarita y poniéndose a sus órdenes para ayudarla todo cuanto pudiera". (Melgar 1940: 121).

Como veremos, el último párrafo, el que se refiere a la visita a doña Margarita, es verdad, como estudiaremos a continuación, pero que recorriera toda España dando conferencias más bien parece una exageración. Sin embargo, hay testimonios indirectos que confirman tanto su fanatismo como su propagandismo. Un autor anónimo, pero bien avenido con doña Emilia a la que ensalza, publicó un artículo en el periódico coruñés *El Anunciador* en el año 1887 en el que recuerda su etapa propagandista:

> "Se dedicaba a repartir Corazones de Jesús, a predicar por donde pasaba la Cruzada, obligó a un grupo de viandantes, detenidos por la nieve en el barracón de Brañuelas, a rezar piadosamente el rosario..." (Anónimo 28/04/1887: 1).

Cuando a don José Pardo, su padre, le llegaron las primeras noticias de que las autoridades seguían los pasos de doña Emilia, éste, en un principio parece sorprenderse porque las poesías que publicó a favor de don Carlos y doña Margarita aparecieron anónimas, aunque luego reconoce que frecuentemente su hija regalaba ambas composiciones, firmándolas[12]. Por ello, Vázquez de Parga, Conde de Pallares, recomendaba a don José Pardo Bazán que Emilia "meditase la inconsecuencia que pudiera resultar en estos momentos publicar versos en sentido político"[13].

[12] Carta escrita por don Pedro Pardo a doña María Pérez Pinal (madre de su yerno), el 6 de junio de 1875, (Pardo, Pedro 6/05/75).

[13] Carta de d. Manuel Vázquez de Parga, Conde de Pallares desde Madrid el 1 de junio de 1875. (Vázquez de Parga 1875)

Pero la obra que mejor recoge todo su fervor carlista en estos primeros años, es el manuscrito "Apuntes de un viaje de España a Ginebra" (1873)[14] que muy pronto esperamos será publicado por el profesor González Herrán y al que ya se ha referido en alguno de sus trabajos[15].

Dejando las referencias sueltas a favor del carlismo (como el encuentro en Las Portillas con un párroco y dos sobrinas del mismo, todos ellos favorables a la Causa) nos fijaremos tan sólo en las visitas y encuentros programados y que concluyen con la visita en Triestre a la tumba de don Carlos V y a la Princesa de Beira, esposa de Carlos V, que convierten el viaje en una experiencia iniciática como si los jóvenes esposos quisieran inmantarse, a través de un rito contagionista, de la ortodoxia carlista.

Llevaban de Galicia una carta de presentación, dada por un sacerdote, para poder visitar en Bayona a M. de M. Fue éste quien le posibilitó una entrevista en Biarritz con el general D. de C., ex dirigente carlista exiliado, al que Emilia califica de "hermoso anciano, robusto y fuerte como un joven de 20 años". Allí encuentra una pequeña colonia de refugiados carlistas, lo que le hace exclamar que fue feliz por estar entre españoles "que creían lo que yo creo, sentían lo que yo siento, amaban lo que yo amo"(Pardo Bazán 1873: 28). De aquí también llevaron cartas de presentación para París.

Con estas recomendaciones visita en París al Conde de S. Allí conoce un día a "un mejicano" que escuchó atentamente una composición que Emilia leyó dedicada a Carlos VII. Al día siguiente le comenta la Condesa que "el mejicano era nada menos que el padre de Carlos VII, hermano de Carlos VI, es decir, don Juan de Borbón"[16]. Doña Emilia no hace comentario alguno de este don Juan, al que el carlismo oficial detestaba por sus ideas, por el género de vida que llevaba y por haber, en la práctica, abjurado del carlismo.

Cuando llegan a Ginebra consiguen visitar a doña Margarita de Borbón, esposa de don Carlos VII, porque su reputación "nos había inspirado -de larga fecha- el deseo de verla y de poner a sus pies el más respetuoso de los homenajes" (Pardo Bazán 1873: 91-106). Los invitó a comer en su casa el 22 de abril de 1873. Doña Emilia abraza al Príncipe, pensando que quien tiene en sus brazos un día será Rey de España.

[14] Se encuentra manuscrito e incompleto en el Aquivo da Real Academia Galega. Fondo Pardo Bazán (Pardo Bazán 1873).

[15] González Herrán, J. M. y Rosendo Fernández, María Sandra (2001): "Emilia Pardo Bazán: Diez poemas inéditos de su viaje por Europa en 1873" en, Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall, José Manuel González Herrán, (eds) *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 235-255; González Herrán, J. M (1999): "Un inédito de Emilia Pardo Bazán. Apuntes de un viaje (1873)", en García Castañeda, (ed.) *Actas del Simposio Internacional de Literatura de Viajes*, Madrid, Editorial Castalia, pp. 177-187.

[16] Personaje descrito en la literatura carlista con los colores más sombríos, por ejemplo en Rodezno 1938: 211 y ss. Don Juan reconoció públicamente a su prima doña María Isabel II por lo que fue depuesto como sucesor al trono y, en su lugar, fue elegido su hijo don Carlos VII.

La visita a doña Margarita tiene para doña Emilia todo el significado de la visita a su Reina prestándole el pleito homenaje.

El matrimonio, después de visitar Turín, Milán, Venecia (cuya descripción no está en los "Apuntes"), pasa a Trieste para visitar las tumbas de Carlos V, Carlos VI y María Carolina[17] pero, sobre todo, para rendir también vasallaje a la anciana Princesa de Beira, viuda de Carlos V. En Trieste, bajo pabellón austríaco, residía doña María Teresa de Braganza la segunda esposa de don Carlos V, (murió al poco tiempo, el 17 de enero de 1874). Aunque doña Emilia se arrodilla, ella la besa en ambas mejillas. Los invitó a comer, pero a la comida ya no pudo asistir la Infanta, muy enferma ya. Doña Emilia describe la casa y al personal: tres gentiles hombres, un chambelán, una dama de honor, un secretario, un capellán y un médico, aparte el personal de servicio, "todos adictos" y "buenos españoles".

Antes de marchar de Trieste, doña Emilia "rezó, lloró y besó las tumbas" de la olvidada capilla en las que se contenía toda la legitimidad.

La conspiración

Hasta el momento hemos visto a una Pardo Bazán entregada a la causa recorriendo el Vía Crucis emocional de todo carlista: Ginebra, Trieste, luego Venecia, donde residían los signos vivos y muertos de la fidelidad, y realizando la propaganda que le era posible en favor del carlismo en donde quiera que estuviera, en la calle, en los salones o en una estación de tren. Pero hay aún más:

> "Como mi juventud y mi carácter vehemente y fogoso me inclinaban a los extremos, fuí, siguiendo un proceso lógico, hasta la conspiración y a permitírmelo mi sexo fuera hasta el campo de batalla" (Pardo Bazán 1888: 194).

Reconoce también doña Emilia que en aquel momento necesitaba una romancesca esfera de actividad en la que cabían los elementos épicos y dramáticos que le faltaban en su vida.

Posiblemente haya que conectar esta confesión hecha pública en 1887 con otra confesión privada a Pérez Galdós (10 de julio de 1886) cuando le dice en carta "Tengo en mientes de escribir los sucesos que le conté a Vd. en Madrid (mi compra de fusiles en Inglaterra)" (Faus 2003: t. I, 121, nota 41).

¿Exageración? ¿Realidad? Creemos que tal viaje existió y se realizó en 1874. Hay varios indicios muy seguros que lo comprueban. Otra cosa bien distinta es que, de hecho, llegara a adquirir las armas.

[17] Lo que los carlistas llamaban El Escorial carlista, era una cripta en la catedral de Trieste en la que fueron enterrados don Carlos V, su esposa, don Carlos VI, su esposa doña María Carolina y otros miembros de la familia.

En una carta de don José Pardo de Bazán, del 6 de junio de 1875 a doña María de la Asunción Pérez de Quiroga, madre de su yerno, aquél le hace cargo a la señora de varias indiscreciones que tanto ella como su hijo Eduardo cometieron con motivo de un viaje realizado por el matrimonio. Dice que el año pasado (1874) Pepe (su yerno) enfermó gravísimamente y todos estuvieron con ellos en Santiago de Compostela. En cuanto se restableció propuso a sus suegros la realización de un viaje. (Pardo de Bazán, José 06/06/1875) Es posible que le explicara el destino y todas o alguna de las circunstancias y objetivos del mismo. Don José Pardo debió oponerse terminantemente a tal viaje "previendo le había de ocasionar compromisos de que personas malvadas se aprovecharían". No se trata, pues, de un viaje de placer, ni se opone el suegro por motivos de salud, sino por el temor a que tales compromisos pudieran resultarles funestos.

La reunión debió ser muy tempestuosa porque reconoce que el yerno "se permitió ciertas manifestaciones de desagrado" y la conclusión fue que ellos realizaron el viaje pero don José dice que a partir de ese momento dejaron de convivir sus hijos en su casa.

Estamos, pues, ante un viaje que significó una ruptura familiar. Prosigue la carta con recriminaciones por las indiscreciones de la familia de los Quiroga. Mientras su hija y el marido estaban de viaje, don Eduardo, el hermano de su yerno,

> "en cafés, circos y tertulias... extendía la voz de que su hermano y cuñada viajaban misteriosamente con una señora, lo que no era cierto [debe referirse don José Pardo al acompañamiento de la tal señora].... Pasado el tiempo -prosigue la carta- y no había noticias de los chicos. Nosotros callábamos y no hacíamos la menor indicación por temor a comprometerlos, pero V., sin duda en su ciego amor de madre, a todas partes escribía y hasta se valía de los agentes de Gobierno para adquirirlas de manera que, sin quererlo, completaba la obra de Eduardo" (Pardo Bazán, José 06/06/1875).

El misterio de este viaje oculta, sin duda alguna, intenciones graves de tipo político, porque si no no se explica que los padres, que nada saben de doña Emilia y su marido, se abstengan de solicitar información "por temor a comprometerlos" y todavía es más clara la acusación contra la señora de valerse de agentes del Gobierno para conocer su paradero, que era, como se suele decir, poner la zorra detrás de las gallinas.

La carta concluye diciendo que, por fin, llegaron *en barco*, con un amigo. La referencia al barco puede explicarse perfectamente si procedían de Inglaterra[18].

Luego nacería su hijo al que pondría el nombre de Jaime, menos comprometido que el de Carlos, que le sugería con sorna Giner.

[18] Cartas que se encuentran en el archivo la Real Academia Galega.

3.- La evolución política de doña Emilia

Ella misma reconoce que, consumada la Restauración, olvidó las cuestiones políticas (Pardo Bazán 1888: 194). Debemos matizar, sin embargo, esta afirmación. Doña Emilia mantuvo los principios ideológicos, fundados en el tradicionalismo francés: un poder absoluto monárquico, sometido a la legislación divina, con un fuerte poder aristocrático y clerical como apoyos y, al mismo tiempo, contrapoderes del absolutismo tal y como funcionaron en la historia de España en sus momentos de gloria. En esto fundamentaba doña Emilia la legitimidad histórica que en España tenía dos posibilidades: la borbónica-liberal y la borbónica-carlista. Precisamente porque esta segunda nunca tuvo opción a gobernar en España estaba menos contaminada, no había tenido que ir cediendo, por la presión del liberalismo, cuotas de poder que pasaron al pueblo y que explican el parlamentarismo, las elecciones y partidos políticos. Por todo ello, doña Emilia apoyó la legitimidad borbónico-carlista. Por esto pudo escribir en 1887 que no había cambiado de casaca (Pardo Bazán 1888: 195), es decir, no había renunciado a sus principios ideológicos y tampoco pasó a militar en otro partido.

Lo que abandonó poco a poco fue la militancia carlista, es decir, la acción proselitista y conspiradora, que es lo que refleja cuando dice que "yo sentía igual que antes, pero entendía de otra manera" (Pardo Bazán 1888: 195)[19].

Varias son las causas de este cambio de actitud:

En primer lugar, el miedo. Sabía que la policía le seguía los pasos, que leían con lupa sus escritos y por ello su padre y los amigos de su padre le aconsejaban un prudente distanciamiento de la vanguardia propagandística.

En segundo lugar, el desencanto ante el nuevo fracaso del carlismo bélico en el año 1875.

En tercer lugar, porque el nuevo régimen restauracionista y más en concreto el sistema turnista y la constitución de 1876 contra todo pronóstico se consolidó en España.

Añádase a todo esto su inmersión definitiva en el medio intelectual más selecto de España, algo que le propició su vida en Madrid, lo que le permitió abrir sus horizontes ideológicos. El contacto con la Institución Libre de Enseñanza (Linares y Giner sobre todo) no cambió su ideología base, sus profundas convicciones, pero se vio obligada a relativizar no pocos planteamientos y, sobre todo, a recortar las aristas

[19] A ello alude en carta dirigida a Giner (1876?) indicándole que un miembro del jurado del Certamen Literario de Ourense al que presentó su trabajo "Jamque opus" sobre Feijóo, era "enemigo declarado y -no sé por qué razón o motivo- implacable mío, hasta el punto -oiga V. bien- denunciarme en un periódico como carlista a las iras gubernamentales, cuando la temporada aquella de embargos y prisiones". Sin duda, se refiere a Paz Novoa (Varela 2001: 355).

de un pensamiento apenas desbrozado y que se presentaba inicialmente con cierta ingenuidad salvaje.

También hay que tener en cuenta que doña Emilia pretendía y consiguió publicar en los periódicos más importantes: *El Imparcial, ABC, Blanco y Negro, La Ilustración Artística* etc., y no podría lograrlo manteniendo públicamente su militancia carlista.

El cambio de estrategia de doña Emilia al abandonar la militancia carlista tenía que ser racionalizada y, sobre todo, explicada al público que le seguía y a los intelectuales con los que se relacionaba, tanto carlistas y ultramontanos como liberales y republicanos. Fue entonces cuando recurrió a una coartada que debió convencer a muy pocos. En el prólogo a los *Poetas épicos cristianos* aparece esta explicación:

> "Este libro es hijo del estado de mi alma en 1878 y 1879; era yo entonces lo que suele entenderse por neocatólica y, acaso por lo mismo que me inclinaba a dejar de serlo y, sin embargo, me consideraba en el deber de seguir siéndolo, mis escrúpulos de conciencia me obligaban a extremar a dar la nota aguda del neocatolicismo" (Pardo Bazán [s.a]: 9-10).

La argumentación que subyace en este texto es de una extremada habilidad, ya que le sirve para explicar como algo natural el paso del neocatolicismo al carlismo y el retorno nuevamente del carlismo hacia el neocatolicismo. Aunque esto signifique salirnos algo del tema creemos necesario contextualizar al neocatolicismo, fórmula en la que parece reparar doña Emilia por vez primera.

En las Cortes y bajo la dirección de Cándido Nocedal se constituye un grupo de diputados, los llamados neocatólicos, dispuestos a dar la batalla en defensa de la Iglesia, del Papa y del episcopado. Desde 1854 este grupo (que se fue alternando en las sucesivas elecciones) está presente en los grandes conflictos y discursos siempre desde una óptica romana y papista (unidad de Italia) o ultraconservadora (cuestión universitaria) etc. Al mismo tiempo se desarrolla una prensa católica o neocatólica, como *La Esperanza* (1844-1855), *El Pensamiento de Valencia* (1857), *La Razón Católica* (1856-1860), *La Regeneración* (1855-1873), *El Pensamiento Español* (1859-1873), *La Lealtad* (1866-1868) etc., que es un vivero de periodistas e intelectuales que engrosan el grupo neocatólico, entre los que destacan, Aparisi y Guijarro, Gabino Tejado, Canga Argüelles, Navarro Villoslada, Manuel María Caballero de Rodas, Miguel Sánchez, Juan de Vildósola etc. Este grupo que se fue radicalizando hacia posturas ultramontanas permaneció fiel a Isabel II, hasta 1868.

En 1868 y sintiéndose liberados de la fidelidad a doña Isabel, pasaron casi íntegramente al carlismo.

La Restauración de la legitimidad borbónica produjo otra grave crisis, en el carlismo. Unos, como Nocedal, Polo Peyrolón, Ortí y Lara permanecieron fieles a la Causa, otros desertaron del carlismo para formar parte de la Unión Católica fundada por Pidal y Mon, sometiéndose nuevamente a la legitimidad borbónica (Urigüen 1986).

Cuando en 1894 doña Emilia alude a su condición de neocatólica se sitúa en ese movimiento de reflujo de parte de la intelectualidad española que abandona

el campo carlista y se pasa al borbónico por legitimidad histórica. Doña Emilia, que nunca había pasado por el noviciado neocatólico, busca ahora una digna coartada que no sabemos si fue o no creída.

4.- La Romería de 1887

Ante el hecho innegable de que el liberalismo estaba instalado en los estados más católicos de Europa, León XIII inicia una nueva estrategia diplomática, conocida como *ralliement* que consiste en que, sin rectificar los documentos de Pío IX contra el liberalismo (Syllabus y Quanta Cura), el Vaticano abre relaciones diplomáticas e incluso cordiales con los estados liberales.

La apertura de esta nueva política vaticana dejó perplejos a los carlistas, que siempre habían presumido que las relaciones entre el Vaticano y el Estado pasaban por ellos.

Para conocer la dirección política del Vaticano es inútil recurrir a las encíclicas y textos doctrinales porque éstos mantendrán siempre la ortodoxia y la coherencia con los anteriores textos doctrinales. Para conocer por donde soplan los vientos del Vaticano es preciso fijarse en los gestos, en las declaraciones aparentemente improvisadas, en las designaciones de los obispos. Las encíclicas son el lenguaje de la Iglesia eterna, los gestos son el lenguaje del Vaticano. Y desde la llegada de León XIII hay gestos que no pueden confundir a los carlistas.

El Papa recibe y bendice a don Alejandro Pidal y Mon quien le presenta el proyecto de crear un partido político católico, alejado del carlismo, y el Papa no duda en aprobarlo por un Breve del 19 de marzo de 1881.

Los veinticinco prelados que asisten en 1885 a los funerales de Alfonso XII publican un comunicado en el que defendían que, si bien la política debe estar influida por la religión, política y religión son cosas distintas y entre los católicos puede existir una honesta diversidad de opiniones políticas y ningún grupo tiene facultades para calificar una posición o doctrina de católica o no católica. Por ese motivo el periódico *El Imparcial* comentaba el pronunciamiento episcopal como "la sentencia de muerte del carlismo".

En abril de 1886, don Carlos VII publica un Manifiesto recordando su derecho indiscutible al trono de España y anunciando su propósito de hacer valer sus derechos. Sin embargo, pocos días después, el mundo se entera de un nuevo gesto del Papa: el 12 de mayo de 1886, cinco antes de nacer don Alfonso XIII, el Papa acepta ser el padrino del futuro rey y le concede a la Regente la rosa de oro del Vaticano.

Por si estos gestos no fueran suficientes, el Vaticano le concede a Cánovas la distinción de Caballero de la Orden de Cristo. Para los carlistas Cánovas era el prototipo de "mestizo", o católico liberal.

La reacción del carlismo fue durísima. Entendiendo don Ramón Nocedal (ya muerto su padre) que no gozaba de la confianza de don Carlos VII, ya que no lo

nombró Delegado Regio para España, como lo había sido su padre, y creyendo que éste estaba inficionado también de la herejía liberal, rompe con su Rey y crea el carlismo integrista[20].

Pero esto sucede al poco tiempo de que doña Emilia había publicado en *El Imparcial* las crónicas de su viaje a Roma y su libro *Mi Romería*, por lo cual doña Emilia se situó en el centro del huracán.

Los obispos seguidores de la nueva política vaticana (también había un reducido grupo de resistentes) fueron recuperando para su control actividades que antes gerenciaban los carlistas. Por ejemplo, los viajes a Roma con ocasión de un aniversario, de una canonización etc. Los obispos organizaban la romería, procurando la asistencia del mayor número de diocesanos, y llevaban al Papa, además de su calor y sumisión, importantes donativos para su sustento una vez que fue despojado de su poder temporal. La presencia, además, en Roma de tantos católicos vitoreando al Papa pretendía negarle al estado italiano el refrendo popular que sí parecía encontrar en el pueblo italiano.

En el año 1887 se cumplía el quincuagésimo aniversario de la ordenación sacerdotal de León XIII y con este motivo el episcopado de todo el mundo católico se movilizó para ofrecer al papa un homenaje universal.

Colaboradora del periódico *El Imparcial* de Madrid, fue invitada doña Emilia a enviar sus crónicas del viaje. Al mismo tiempo el periódico encomienda a Ortega Munilla otra crónica del viaje, con lo que los lectores podrían contrastar ambos textos. *El Imparcial* publicó las de Pardo Bazán los días 2 de enero de 1888; 5 de enero de 1888; 9 de enero de 1888; 16 de enero de 1888; 18 de enero de 1888; 23 de enero de 1888; 30 de enero de 1888; 20 de febrero de 1888 y 27 de febrero de 1888.

Roma era uno de los objetivos del viaje para doña Emilia pero no el único. Su *Romería* no terminaba en la capital de Italia sino en Venecia donde residía, en su palacio de Loredán, don Carlos VII.

Fijémonos, sin embargo, en la coyuntura política que está viviendo España y la habilidad de doña Emilia para situarse en el primer plano de la polémica nacional.

Había muerto Alfonso XII el 25 de noviembre de 1885. Todo parecía indicar que la Reina Regente, doña María Cristina, la austera austriaca con la que doña Emilia no simpatizaba, sería incapaz de sostener el pesado edificio del sistema restauracionista trazado hábilmente por Cánovas con el apoyo de Sagasta. La muerte del joven Rey volvía a poner en el primer plano el tema de la legitimidad histórica. Ese es el momento elegido por Pardo Bazán para visitar a don Carlos, exagerar sus virtudes,

[20] Entre la abundantísima bibliografía sobre este tema sólo queremos citar la obra que, a nuestro entender, mejor lo estudia, Benavides Gómez, D (1978). *Democracia y cristianismo en la España de la Restauración (1875-1931)*, Editora Nacional, pp. 41-55 sobre la Unión Católica, y pp. 115-176 sobre la ruptura del carlismo.

ocultar sus defectos y ofrecerle a los españoles como el candidato ideal para España. Este es el gran objetivo del viaje. No olvidemos que doña Emilia presumía de intuir los grandes momentos en los que la patria estaba en peligro. Por ello, escribirá en 1910 "poseo una sensibilidad de reumático en país húmedo, una vista de lince, un oído fino como el oso" (Pardo Bazán 2005: 409)[21].

Por el relato que nos ofrece, doña Emilia recupera el dormido entusiasmo. En Marsella, ella y un ex militar carlista que también iba en peregrinación, compran y se colocan la boina "del aspecto más sedicioso posible, puesto con cierto desgaire del todo subversivo" provocando que los "mestizos" se retiren de su departamento en el tren (Pardo Bazán (1888: 43).

El periódico francés *Le Figaro* recoge la información de la gran peregrinación con motivo del aniversario del Papa y añade que el Papa recomendó a los españoles que "amasen mucho a su Reina, elegida por Dios para darles la paz" (Pardo Bazán 1888: 122). Pardo Bazán reacciona con enojo negando tales palabras del Papa aunque éste "privadamente estimará mucho a la buena señora que ocupa el Trono de España" (Pardo Bazán 1888: 123), frase, desde luego poco lisonjera para doña María Cristina, por lo de "buena señora" y por lo de "ocupa" el Trono de España.

No podía admitir Pardo Bazán tal apoyo pontificio que echaba por tierra su proyecto de instauración carlista y añade que el Papa no dijo tales palabras ni las "pronunciará" nunca.

No quería doña Emilia percibir la claridad de los gestos pontificios a favor de la dinastía reinante. Pocos años después será el propio Ortí y Lara (por cierto muy amigo de Pardo Bazán) quien públicamente se separa del carlismo y recoge textualmente las palabras que en audiencia privada le dijo León XIII:

> "Someteos respetuosamente a los poderes constituidos, aceptad las instituciones fundamentales de vuestro país para trabajar unidos.. aceptad a vuestra Reina, modelo de todas las virtudes" y más adelante: "Fundadamente esperamos que su augusto hijo ha de heredar, con las altas cualidades de gobierno, al piedad y las virtudes de su madre"[22] (Ollero Tassara 1972: 190).

Resumiendo la situación política de España:

- Se calcula que el régimen restauracionista no podrá resistir mucho tiempo, a pesar de los apoyos del Papa.
- Don Carlos VII se ofrece como alternativa y, para ello, presenta su faz más liberal y moderna para ahuyentar la pésima imagen que hay del carlismo en España. Pardo Bazán insistirá en esta misma visión, presentándolo como el candidato ideal a un posible reemplazo en el poder.

[21] "La vida contemporánea", (1910), en *La Ilustración Artística*, núm. 1467. (Pardo Bazán 2005: 409)

[22] Ollero Tassara, A., *Universidad y Política. Tradición y secularización en el siglo XIX*, Madrid. Instituto de Estudios Políticos 1972, p. 190.

- Un sector amplio del carlismo en torno a don Ramón Nocedal acusa a don Carlos de contaminación liberal, de "mestizo", y presenta un proyecto político para España, liderado por el ala intransigente del carlismo, en cuyo programa se recuperaba el poder absoluto, la dependencia a la Iglesia y la Inquisición si era necesario.

Como puede observarse, doña Emilia eligió el momento ideal para hacerse presente ante la opinión pública como la proyectista de un cambio histórico en España.

Sabemos que para visitar a don Carlos en Venecia se valió de la mediación de dos prominentes carlistas: don Antonio Juan de Vildósola y don José Suárez de Urbina. Don Carlos aceptó la visita de Ortega Munilla y de ella (Melgar 1958: 110). Tengamos en cuenta que Pardo Bazán ya había conocido en París a don Carlos, por consiguiente la visita tenía otro carácter.

Los dos visitantes fueron agasajados e invitados a comer con don Carlos. Doña Emilia, de acuerdo con la etiqueta reservada a los reyes, hace una genuflexión ante don Carlos, quien la levanta y besa su mano. Esto lo silencia en su crónica doña Emilia, pero lo escribe en la suya Ortega Munilla. Don Carlos le dedica su retrato y ella escribe lo siguiente en el Álbum (Melgar 1958: 111):

"Si yo no tuviera hace años la triste convicción de que ha palidecido el sol de la gloria hispana y su fortuna ha desplegado las alas para ir a posarse en otras regiones del mundo, hoy lo creería viendo al Rey que el destierro nos niega y que honraría la estirpe de Borbón más que el animoso Felipe V y el justo Fernando VI"[23].

Pardo Bazán nos hace un retrato idílico de Carlos VII. Nada nos dice de la separación de su esposa, doña Margarita, refugiada en Reale Tenuta (Viareggio, Toscana) y de sus hijos a la que tanto había enaltecido en 1873; para nada alude a la fastuosa vida que llevaba don Carlos en una Venecia (todavía austriaca) a la que daban tono los palacios de Metternich, Hohenlohe, Windischgraetz, de los Contarini, Mecenigo, Morosini, conde de Chambord y Duque de Grazia, el músico Wagner, todos amigos (menos Wagner) de don Carlos; tampoco se alude a los amores e infidelidades de don Carlos, la más sonada la de Nyul (la actriz húngara Paula de Someggy a la que logran casar con el barítono español A. de Trabadelo mediante la percepción de una jugosa pensión) etc. Pardo Bazán nos da una visión complaciente, agradable de un Borbón con el que soñaba para gobernar España, porque concluye su libro *Mi Romería* diciendo que quizá la solución a los problemas políticos de España está en Loredán.

La publicación de las crónicas de doña Emilia produjo distintas reacciones, pocas favorables. Los liberales la acusaban de desestabilizar el régimen legítimamente constituido creando unas expectativas de cambio de régimen que nadie solicitaba, a excepción del sector carlista. Los carlistas moderados del periódico *La Fe*[24] acogieron

[23] Sorprendentemente prescinde de Carlos III, porque y en esto coincide con Menéndez Pelayo, "ellos (los Borbones y más específicamente Carlos III) nos amputaron la originalidad, y nos practicaron la ablación del carácter propio" (Pardo Bazán 1888: 186).

[24] *La Fe*. (Madrid) 30 de abril de 1888 (Faus 2003: t., I 428).

con complacencia su discurso e incluso le publicaron su "Confesión política" que el periódico *El Imparcial* rechazó y que era una especie de epílogo de sus crónicas. Lo mismo hizo *La España Católica* de Pidal y Mon. Sin embargo, los periódicos integristas se revolvieron contra doña Emilia, liderados por *El Siglo Futuro* de don Ramón Nocedal:

> "Lo que *La Fe* quiere (al reproducir el artículo de Pardo Bazán) es que la señora Pardo Bazán y sus afines traigan a don Carlos, aunque sea sin los principios... ¡Atrás los transigentes! ¡Atrás los mestizos!"[25].

Los carlistas moderados, como Vidólsola, que había hecho posible que don Carlos recibiera a doña Emilia y que, por invitación de éste, asistió a la comida, invitaron a Pardo Bazán a que publicara en sus periódicos sus impresiones. El 24 de abril de 1888 publicó en *La Fe* un primer artículo, en el que contraponía "el tesón inquebrantable, el inflexible fanatismo y la formalidad pueril" de don Carlos Isidro con la "noble dignidad, serena convicción y tranquila entereza" de su nieto, Carlos VII. Esto motivó que *El Siglo Futuro* se mostrara furioso al interpretar que Pardo Bazán decía que el nieto renunciara al "espíritu católico y monárquico" de su abuelo.

El 30 de abril de 1888 publica en *La Fe* un segundo artículo, que recogía el texto de sus "Confesiones políticas": las dos legitimidades, que representan a la Vieja y Nueva España, han fracasado. La Nueva España que optara por el constitucionalismo no es ni una "útil farsa" es sólo una "mampara solemne" tras la que se consumaba la ruina de la nación. Pero los representantes de la Vieja España, los carlistas, habían demostrado su absoluto fracaso. Por eso apostaba por una reconciliación y unión. Para ello la Nueva España debería entender que ciertos principios, como el catolicismo como religión nacional y la forma monárquica del Estado eran valores intocables. Pero a su vez la Vieja España, el carlismo debía percatarse de que mantener ciertos programas era una terquedad. Es el carlismo, añade, quien pone más obstáculos a la reconciliación "negándose a arrollar ni una punta de su bandera" como si las banderas fueran de bronce o mármol y no de tela ondeante y flexible.

El Siglo Futuro nuevamente reaccionó airadamente.

De acuerdo con su habitual táctica, este periódico recoge los artículos de los periódicos de provincias contra doña Emilia, quien se asombra ante la granizada que se descarga sobre ella por el delito de haber pintado a don Carlos simpático y humano.

Tuvo que intervenir don Carlos mediante un artículo que publica *El Siglo Futuro* (14/06/88) que en el que reprochaba a don Ramón Nocedal introducir la discordia en el campo carlista.

[25] *El Siglo Futuro* (Madrid), (Faus 2003: t.1, 429).

"Publica una escritora liberal, se refiere a Doña Emilia, apreciaciones personales en *La Fe*, que este periódico inserta con reservas y tú te apresuras a propalar entre tus lectores que se ha levantado aquella nueva bandera en nuestras filas... Te bastaba haber dicho que aquella escritora, extraña a nuestro campo, gozaría de cuantos méritos literarios se quisiera, pero carecía de autoridad política y haber reconocido que *La Fe* así lo proclamaba para conjurar la tormenta".

Tampoco doña Emilia debió quedar muy satisfecha de la reacción de don Carlos quien, sin duda, estaba molesto con ella por haber desencadenado tal tormenta. Públicamente don Carlos le negaba cualquier tipo de militancia en el carlismo.

Como se sabe, Pardo Bazán guardó silencio viendo como el carlismo se despedazaba internamente, hasta llegar a la escisión, que se consuma en este mismo año cuando en una reunión en Burgos, *El Siglo Futuro* y otros veintitrés periódicos, es decir don Ramón Nocedal y un sector muy amplio del carlismo, deciden publicar un *Manifiesto* por el que se escindían de don Carlos constituyendo el partido integrista[26]. Ya sin legitimidad, base eterna del carlismo, el grupo se convertía en una especie de asociación religiosa.

Es muy posible que en *Morrión y Boina* (1889) quisiera ironizar la locura de un carlismo perdido en la historia.

El sistema político de la Restauración, contra el pronóstico de doña Emilia, se consolidó. Resistió la muerte de Alfonso XII, la pérdida de las colonias, la guerra de África y la Primera Guerra Mundial. Fue el más resistente en la historia contemporánea de España. La pérdida de las colonias fue interpretada por doña Emilia como síntoma de la pésima gestión política española (censura duramente el reemplazo de Weyler en la capitanía general de La Habana "el único caudillo que les infundía confianza" (se sobreentiende a los españoles), y, en el fondo, como síntoma de la decadencia de España, la decadencia que expresó en la dedicatoria del Álbum de Carlos VII en 1887: "ha palidecido el sol de la gloria hispana y su fortuna ha desplegado las alas para ir a posarse en otras regiones del mundo".

En este momento de incertidumbre nacional, doña Emilia ya no reacciona mirando al carlismo:

"A un monje muy discreto le oí decir que D. Carlos es el clavo ardiendo a que se agarra España en un momento de suprema agonía... ¡Lástima no pode abrigar fe ciega en Don Carlos!... ¡Fe en las soluciones carlistas! ¡Pues si están ensayadas: si las han aceptado y practicado los gobiernos de la Restauración y especialmente el liberal! No podría D. Carlos, por mucho que se lo propusiese restringir más en España la acción del espíritu moderno, ni aislarnos más de Europa... En carlista y en integrista hemos vivido, sentido y pensado, por miedo a los integristas y carlistas".

[26] "Manifestación de la prensa tradicionalista. Dios, Patria, Rey" (2/08/1888), *El Siglo Futuro*.

Como se puede observar, el carlismo ya no era solución alguna para España[27]. La percepción de este hecho y el desaire recibido de los carlistas alejó, según parece definitivamente, de su interés la militancia carlista.

Conoció personalmente a los grandes políticos de la Restauración, a Cánovas, Castelar, Silvela, Moret, Canalejas, Maura etc. y pudo observar que no eran unos ganapanes dedicados a la política. Eran personas muy cultas, que se entregaron, con distinto acierto, al proyecto de modernizar España. A estas alturas doña Emilia ya no esperaba al Mesías Libertador de Loredán.

Sólo un personaje carlista le atrajo literariamente en sus últimos años: Cabrera. No sabemos si la atrajo por su fanática barbarie, si por sus dotes de gran estratega sin haber pasado por una academia, o quizá porque fue el primero en adivinar, mucho antes que ella, que no valía la pena luchar y morir por aquella Causa y por aquel Señor. Dejó unos apuntes incompletos de este ilustre carlista.

[27] Pardo Bazán, E.(1899), "La vida contemporánea", en *La Ilustración Artística*, núm 903 (Pardo Bazán 2005: 129).

BIBLIOGRAFIA

Anónimo (27-Abril-1888): "Coruñeses distinguidos. Emilia Pardo Bazán", en *El Anunciador.*

Baquero Goyanes, M., (1949): *El cuento Español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón, (2003): "Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico", in Freire López, (ed): *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 15-38.

Bravo-Villasante, Carmen (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente.

Cárcel Ortí, V., (1979): *Iglesia y Revolución en España* (1868-1874), Pamplona, Universidad de Navarra, 1979.

Faus, Pilar, ([2003]): *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Melgar, F., (1940): *Veinte años con don Carlos*, Madrid: Espasa-Calpe.

Melgar, F., ([1958]): *Pequeña historia de las guerras carlistas*, Pamplona, Gómez.

Ollero Tassara, A., (1972): *Universidad y Política. Tradición y secularización en el siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Pardo, Pedro, (6/05/75): *Carta de Don Pedro Pardo a Doña María Pérez Pinal*, ARAG, Fondo Familia Pardo Bazán. Patrimonio. Bens de José Quiroga.

Pardo Bazán, Emilia, (1873): *Apuntes de un viaje de España a Ginebra*. ARAG Fondo Familia Pardo Bazán. Traballos monográficos.

Pardo Bazán, Emilia, (1888): *Mi Romería*: Madrid, [s.n], (Imprenta y fundición de Tello).

Pardo Bazán, Emilia, (1990): *Cuentos Completos*, Juan Paredes Núñez (ed.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, T. I.

Pardo Bazán, Emilia (2005): *La Vida Contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal.

Pardo Bazán, Emilia, [s.a]: *Los poetas épicos cristianos*, Madrid: Administración.

Pardo de Bazán, José (06/06/1875): *Carta de José Pardo Bazán a doña María Asunción Pérez de Quiroga*, ARAG. Fondo Familia Pardo Bazán. Patrimonio. Bens de José Quiroga.

Rodezno, Conde de, (1928): *La Princesa de Beira y los hijos de Don Carlos*, Madrid, Alberto Fontana.

Varela, J. L., ed. (2001): "E. Pardo Bazán: Epistolario a Giner de los Ríos" *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII, cuaderno II y cuaderno III, pp. 327-390 y 439-506.

Vázquez de Parga, Manuel, (11/06/1875): *Carta de d. Manuel Vázquez de Parga*, ARAG. Fondo Familia Pardo Bazán. Patrimonio. Bens de José Quiroga.

Urigüen, Begoña, (1986): *Orígenes y evolución de la derecha española: El Neo-catolicismo*, Madrid, CSIC.

OLIVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
(TEORÍA DA LITERATURA E LITERATURA COMPARADA.
UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

Técnicas narrativas nos contos de Emilia Pardo Bazán[1]

Aclaración necesaria

A miña pretensión é analizar as técnicas narrativas nos contos de Emilia Pardo Bazán. O enorme corpus chocaba co propósito de facer unha análise demorada, e mesmo entraba en contradición coa finalidade da conferencia: informar durante unha hora ao auditorio deste simposio. Non podía eu recorrer á solución ensaiada por -permítanme este chiste- V. Propp, que cando tiña estudados cen contos marabillosos rusos decidiu non seguir, porque estaba seguro de que a estrutura de funcións e esferas de accións ían estar presentes nos milleiros de contos espallados sen dono. Eu tiña diante miña un corpus de contos literarios cultos, onde cada un ten valor propio e senlleiro, fóra das concomitancias cos outros. Entre as edicións últimas, a da Biblioteca Castro recollía contos ata o ano 1906. A realizada por Juan Paredes Núñez non seguía un criterio cronolóxico, senón temático, e iso entorpecía a recollida subseguinte. Decidín, pois, que debía limitar o traballo no tempo.

Decidino despois de observar que Emilia Pardo Bazán vai trazando unha traxectoria contística na que mellora a técnica co tempo. Fóra de achados xeniais, que os hai desde un principio[2]. E fóra dos cambios e evolucións de estética, desde o folletín ata o modernismo[3] (J.M. González Herrán afirma que hai un romanticismo de fondo sempre. Eu coido que a corrente é a mesma desde o romanticismo ata o modernismo, pasando polo realismo-naturalismo e decadentismo), quero dicir que esa mellora na técnica artística é unha das conclusións a que se chega tras unha análise como a miña. Na autora hai xenio, pero tamén hai autoaprendizaxe e oficio de narradora.

Está suficientemente divulgada, a través de traballos como o de Cristina Patiño, a teoría do conto en Emilia Pardo Bazán, expresada sobre todo nos prólogos aos libros recompilatorios. Por esta razón traterei de ir ao gran, sen desviarme máis que para apuntar de pasada algunha conexión con outros temas relativos ao conto

[1] Recollidos en libros entre 1885 e 1906 e reeditados nos tomos VII, VIII, IX da Fundación José Antonio de Castro.

[2] "El indulto", conto de terror psicolóxico con reminiscencias do conto popular. "Un diplomático", conto-escena de xesticulación expresionista.

[3] Exemplo de folletín, "Nieto del Cid" e de novo "El indulto". Exemplo de modernismo, "La muerte de la serpentina", "Los adorantes".

pardoazaniano, aproveitando a comodidade de atoparme entre especialistas que falarán con máis coñecemento ca min deses outros temas. En canto á bibliografía, preferín indicar obras de consulta onde vostedes poderán atopar a referencia aos títulos de narratólogos preeminentes. Tamén teño que advertir que este tema xa foi estudado de xeito xeral por Nelly Clèmessy e Juan Paredes Núñez, entre outros especialistas. Un dos que máis se achegaron ao asunto foi R. Eberenz (1989), autor dun libro que chegou ás miñas mans cando xa tiña composto o traballo: nel estaba todo, e moito máis, do que eu fun descubrindo. Mesmo deume a noticia de que existe unha tese doutoral en Alemaña sobre a estrutura dialéctica nos contos de Pardo Bazán, de Ulrich Menge (1967, Hamburgo).

Técnicas narrativas. Niveis e engaste.

Chama Mieke Bal "técnica narrativa" a tódolos mecanismos utilizados para contar unha historia, é dicir, para facer que unha historia quede convertida nun discurso narrativo. A narratoloxía comeza co devandito V. Propp, epígono dos Formalistas Rusos que fixeron teoría literaria acorde coas vangardas que emerxían a principios do século pasado. Pero os seus precedentes están, como ocorre con casi todo na teoría literaria, en Aristóteles e na Retórica Clásica. Emilia Pardo Bazán nos seus contos non fai nada que non poida ser explicado con estes teóricos (se é que deixamos a un lado a inefabilidade en última instancia da arte literaria, seguindo palabras de Dámaso Alonso).

Para empezar, apuntarei o costume da autora de *engastar* o relato para que este se entregase ao lector cumprindo as regras de verosimilitude que o "pacto narrativo" da época prescribía. A maioría dos contos están envoltos por un estrato superficial: o nivel extra-diexético (*diéxese* ou *diéguese* era o nome que Aristóteles daba á narración), que adoita ser tamén na maioría dos casos unha reunión, tertulia de amigos, ou conversa máis confidencial entre dous interlocutores. Nese nivel preséntase un enigma que hai que resolver, ou ofrécese unha tese que require ser probada ou defendida entre outras. No primeiro caso o motor, o acicate do relato é a curiosidade do personaxe, que ás veces ten que arrincarlle o segredo a outro a través da conversa como arte de gañar vontades ("La amenaza", IX: 64[4]). Non é raro, pois que, sobre todo tratándose dun personaxe do pobo, como un campesiño ou un cura de aldea, esa historia vaia sacándose a duras penas, de maneira que necesita ser completada coa imaxinación do narrador ("La oreja de Juan Soldado"). No segundo caso, o da defensa dunha tese, o motor é o desexo de triunfar dunha discusión ou

[4] "Conociendo algo la psicología de nuestra gente aldeana, comprendí que aunque preguntase y repreguntase no sacaría en limpio la historia dramática que me hacía presentir aquellas truncadas noticias. Por suerte, al día siguiente, cuando salíamos de la misa mayor, me di de manos a boca con el médico don Fidel, sujeto de habla expedita y bien informado de la chismografía rural".

debate[5]. Detrás desta organización narrativa atópase tanto a tradición do conto popular como a pegada culta da *narratio* retórica e o uso das probas indutivas a través de casos concretos, reais ou ficticios para defender unha idea. É o modelo de conto ou *enxiemplo* medieval, en contacto coa retórica recibida do período clásico, que se enriquece coa práctica do debate dialéctico. Os contos de enigma, que conforman os mellores de tipo criminal escritos pola autora, están máis achegados á tradición popular ou mítica: o obxecto buscado, o obxecto máxico e a curiosidade que ás veces provoca desastres, como os da caixa de Pandora.

En tódolos casos, o conto propiamente dito, o conto clave, aparece nun segundo nivel ou estrato: o diexético, cumprindo as dúas funcións das que fala G. Genette: temática (co enigma), ou persuasiva (coa tese). Pode, ademais, aparecer un terceiro nivel, ou un cuarto, pero xa moi debilitado: serán os hipodiexéticos, ocupados polo que conta outro personaxe do nivel anterior. A preocupación polo engaste, polo vehículo verosímil do conto, é case constante: trátase do recurso ao encadramento, e non á montaxe, seguindo a terminoloxía de V. Sklovski e G. Genette.

Que a técnica sexa practicamente a mesma na maioría dos contos aseguraba, por outra banda, comodidade á autora á hora de escribir, amais da garantía dunha marca propia que a faría familiar perante os lectores da publicación onde aparecía.

En relación con este engaste (termo que elixín como recordo do gusto da autora polas xoias e as pedras preciosas) atópase a técnica de comezo e final do conto, e o valor do título como elemento paratextual hoxe moi atendido nas análises narrativas[6]. O habitual é un comezo rápido, apresurado ou "in media res", que intenta chegar ao punto climático canto antes. Só algunhas veces o comezo é repetido ao final, coa estrutura envolvente de que falou Carmen Bobes Naves, seguindo os formalistas rusos. Pero o máis frecuente é deixar a carga do efecto no final: final sorpresivo, ou final con epílogo de carga didáctica, tras unha pausa[7]. Neste sentido,

[5] ENIGMA: "El mechón blanco", "Sangre del brazo", "El talismán", "Sor Aparición", "La caja de oro", "La novia fiel", "Los buenos tiempos", "Benito de Palermo", "Afra", "El antepasado". TESE que se proba mediante indución a través dun EXEMPLUM: "Crimen libre" (tese envolta en pregunta-enigma que ninguén resolve), "¿Cobardía?", "Remordimiento", "Un parecido", "Prueba al canto", "Cuatro socialistas" (onde o exemplum se suple co debate dialéctico), "Que vengan aquí..." (para demostrar a tese da intelixencia e os pobos), "As desnudadas" (contra "el absurdo de las teorías fatalistas").

[6] Á beira do título, hai outros paratextos nos contos de Emilia Pardo Bazán: as dedicatorias a Tolstoi en "Las dos vengadoras"; e a Campoamor, en "Mi suicidio". E as "Notas da autora" de "El ruido" e "La hierba milagrosa", en relación coa creación contística e a intertextualidade, que o público ignorante interpretou como plaxio. E, por suposto, os prólogos con outros argumentos de defensa contra acusacións varias, así como una importante teorización sobre o conto.

[7] "La máscara" empeza "in media res" dunha conversa entre amigos na que un deles anticipa a historia da súa conversión relixiosa nun baile de entroido. "El trueque" ofrece un exemplo máis claro deste tipo de irrupción inicial na historia. "La sangre del brazo" empeza e remata cunha referencia ao luns de Pascua, de carga real e simbólica a un tempo. Exemplos de final sorprendente son "En el nombre del Padre...", "Mi suicidio", "En tranvía", "La moneda del mundo", "La amenaza". E de epílogo tras unha pausa, "La tapias del camposanto", "El baile del querubín", "El cinco de copas", "La Mayorazga de Bouzas", "Un destripador de antaño".

na práctica e tamén na teoría, Pardo Bazán coincide con E. A. Poe, autor que segue con extrema atención[8]. En canto aos títulos, son palabras soas ou sintagmas curtos coa clave do enigma ou a referencia á lección moral que se desprende do conto, creando deste xeito un horizonte de expectativas logo confirmado pola historia ou a súa intención.

A organización dos niveis repousa sobre a situación enunciativa. Imos ver: todo relato é un acto de enunciación. Sen perdernos moito na teoría pragmática, e acolléndonos ao esquema de J.M. Pozuelo Yvancos, temos nos contos un narrador do 1º nivel que se dirixe, identificándose coa autora / autor implicados, a un lector ou lectores tamén implicados polo texto. Outras veces ese narrador primeiro é un personaxe[9]. En calquera caso, cada nivel conta cun narrador diferente. A aparición de narratarios é outra técnica usual. O narratario non é o lector implicado, senón o personaxe que escoita a historia do narrador textual en directo. A complicación do esquema enunciativo vén dada polo uso do encadramento de distintos niveis. Apunto dúas notas importantes sobre a cuestión nestes contos: a función dos narratarios ten que ver coa economización de recursos no conto, porque van abrindo o camiño do relato, mesmo en casos en que interrompen o narrador e o impacientan (volveremos velo máis adiante). E ten que ver, e moito, coa fascinación que a "situación de enunciación narrativa" exerce na autora. Hai contos nos que o foco de atención é a arte do personaxe para contar ("Fuego a bordo", "El delincuente honrado", "Los buenos tiempos"). O que se conta ten tanto interese como o xeito de contar do personaxe. A atracción que sente entón a autora pola fala individual ou de grupo vai máis aló da caracterización do personaxe, de acordo coas premisas realistas e naturalistas[10]. Non pasa sempre: outras veces a lingua é unha mera canle por onde

[8] As voces en "El delincuente honrado", a teima que persegue o personaxe ata ultratumba en "El ruído", a lingua solta e a imposibilidade de perder de vista o cráneo en "La calavera", as sombras no percorrido pola casa ata enterrar a asasinada debaixo dun bocoi en "Santiago el mudo", a silueta enmeigada dun gato negro en "Omnia vincit". E, andando o tempo, en títulos como "La resucitada". Coñecida é, por outro lado a coincidencia entre Poe e Pardo Bazán en sinalar a similitude dos xéneros conto e poema lírico, baseada na "unidade de efecto".

[9] En "Conto soñado" (1898) o narrador dirixese ao lector implicado representado: "Si me preguntáis qué imán atraía al perdido hacia la santa, y más aún la santa hacia el perdido, os diré que era quizás el mismo contraste de sus temperamentos... Y después de esta explicación nos quedamos tan enterados como antes" (VIII, 382).
En "La mariposa de pedrería": "Alzó la frente, miró al anafre, y se le ocurrió que en él estaba el remedio de cuantos males hay en el mundo. Estas cosas, lector amigo, de cien veces que se piensan, dígote en verdad que no se hace una" (VIII, 60).
O narrador é personaxe no primeiro nivel en "La máscara". Pero é máis habitual cando o conto non ten cambio de nivel, como en "El baile del querubín".

[10] Bos narradores orais aparecen en "Fuego a bordo", "Los Buenos Tiempos", e "El delincuente honrado. Cita deste último: "Procuraré recordar el mismo lenguaje de que él se sirvió, y no omitiré las repeticiones, que prueban el trastorno de su mísera cabeza"(...) "Aunque me dijese, es un verbigracia: 'Padre, tengo ganas de correr' o 'Padre, me pide el cuerpo ir a la plazuela', nada, yo sujetándola, que se divirtiese con su canario, o con los pliegos de aleluyas, o con la maceta de albahaca, ¡pero sin sacar un dedo fuera!" (VIII: 458-459).
Non hai cambio de rexistro entre distintos narradores en "La perla rosa", por exemplo.

discorre axilmente o relato e, por exemplo, non se distingue a lingua do personaxe da que usa o narrador do nivel extradiexético, coa que a autora / autor se neutraliza. Quizais ocorra isto último con máis frecuencia: este risco cervantista non podía desenvolverse na súa época, porque a autora está suxeita a unha convención estética determinada (que lle impide, por exemplo, abrir os niveis e saltar duns a outros a través dunha metalepse narrativa, como fará Miguel de Unamuno en *Niebla* poucos anos despois -1912-), e especialmente, e a través da súa permanente atención aos seus lectores, a unha convención social e ideolóxica moi restrita.

A figura do narrador

Emilia Pardo Bazán practica de maneira frecuente a neutralización ou identificación entre narradora e autora implicada, como era habitual na narrativa da súa época. Pero ás veces o decoro horaciano, ou as esixencias de verosimilitude no pacto narrativo co lector obrígana a presentar un narrador-personaxe masculino, que poida estar nunha tertulia, alternar con mulleres, recibir as confidencias dun home, en fin, facendo todo iso que as mulleres tiñan prohibido. Nos escritos sobre o pacto narrativo de Darío Villanueva e José María Pozuelo Yvancos insístese, como é natural, na separación entre realidade (autor real, lector real), e ficción (narrador, narratario). Pero hai unha sinuosa fronteira, na que se sitúan o autor e o lector implicados cando estes non se representan directamente no texto: aí xorde para nós, os lectores, a humanidade da artista de carne e óso, suxeita á súa condición histórica. O hábito, como mencionamos, do escritor do XIX de fundir a figura do narrador co autor implicado, fai albiscar con frecuencia riscos autobiográficos da autora. E máis, cando o que escribe quere presentarse como "verídico"[11].

Esta insistencia en presentar o que narra como fidedigno, en distinto grao segundo o xénero do conto de que se trate, ten que ver coa máis que anecdótica presenza da narrativa oral nos contos desta autora. Acabamos de mencionar a súa fascinación pola figura do personaxe que sabe contar historias, tipo que se esforza en retratar e configurar artisticamente[12]. En moitos destes contos reprodúcese a situación de comunicación narrativa oral: a conversa, a confidencia ou confesión, a reunión ou tertulia, a intervención dos narratarios comentando e desputando entre eles. Tamén hai pegadas de oralidade na lingua do conto, en calquera dos seus

[11] Como se fai en "Unha pasión": "Hay días contados en que yo no quiero que me nombren un libro, en que lo negro sobre lo blanco me aburre, y en que diera todo el papel impreso y manuscrito por un rayo de sol, y el olor de las madreselvas. Bruck no conocía semejantes alternativas; su amor por las rocas era, como ellas, firme, perenne, invariable" (VII, 225), ou en "Piña": "Para mayor felicidad de Piña, nos trasladamos a La Granja, y allí se la permitió explayarse por los jardines, subiéndose a los árboles (...). Mis niños quisieron enterrarla solemnemente en el jardín (...), VIII, 118.

[12] "El narrador se detuvo un instante, como preparando el efecto de lo que le faltaba por contar": "Un parecido", VIII, 426.

niveis. Normalmente, son marcas propias dun relato culto que non pode deixar de transparentar as súas orixes de tradición milenaria, e que ademais aproveita estes recursos, que os formalistas rusos chamaron "skaz" para lograr el "efecto de realidade" pretendido.

Algunhas veces, esas pegadas van conectadas ás alusións metanarrativas, pola vía da ironía ou a parodia. Hai unha débeda claramente cervantina en todo isto: á posmodernidade tivo que chegarlle o metarrelato cervantino a través de autores románticos e realistas como Emilia Pardo Bazán.

Dicía Vicente Risco que se anticipara en moitas cousas esta escritora tan axustada á orde estética do seu tempo. Dicíao pola aparición de certas claves da que sería a obra literaria de Ramón del Valle-Inclán. Eu apuntaría algunhas semellanzas: *Las sonatas* e "La Borgoñona". O vizconde de Tresmes, tertuliano e frecuente narrador, como antecedente do Marqués de Bradomín en "La última ilusión de don Juan". A Galicia profunda que someterá á súa estética está anunciada en "A Santa de Karnar", "Un destripador de antaño" e outros relatos. E engadiría outras "anticipacións": de Wenceslao Fernández Flórez ("Consuelo", co personaxe avergonzado coa súa perna ortopédica en "El bosque animado"), do propio Vicente Risco ("El antepasado" contén a mesma anécdota de "La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta") ou de Camilo José Cela (Prólogo a *Cuentos de amor*, 1898, en que fala da "realidad tremenda", que supera a fantasía do autor. "Suerte macabra", "El alambre", "El accidente", mesmo no estilo). E non só de autores galegos: tamén de vangardistas como Ramón Gómez de la Serna, para os que un conto como "Cobardía" tería moito engado[13].

O aspecto narrativo

Volvendo ao papel destacado do narrador nos contos de Pardo Bazán, imos ver de que xeito se relaciona co Modo, esa categoría discursiva estudada por Genette, que afecta á "regulación da información narrativa (apud José Valles, 2002: 440).

[13] "A mí estos altercados me proporcionaban un género de distracción muy original. Apenas principiaban a exaltarse los ánimos, fijaba la vista en la pared de espejos, donde se reflejaba el grupo de contendientes, observando algo fantástico, al menos para mí. Al copiarse en las lunas, no sólo el grupo, sino la imagen del mismo grupo devuelta por las lunas de enfrente, parecía como si discutiese una innumerable muchedumbre en una galería larguísima, a la cual no se le veía el fin. Recreo de ilusionismo barato, que me causaba una especie de extravío imaginativo bastante curioso (...).
Al llegar a este punto la discusión, mi observatorio de los espejos me reveló una cosa rara. Rodrigo Osorio tenía vuelto el rostro hacia la pared; pero lo copiaba la luna más próxima (...) las delatoras lunas me hicieron nuevas revelaciones; en ellas vi a tres o cuatro Mauros Pareja guiñando el ojo y tirando de la manga a otros tantos Pablitos Encinar dándose tres o cuatro palmadas en la boca (...) Y al punto que observé estos dos hechos, vi en el espejo que las figuras cesaban de accionar, mientras mis oídos percibían, en vez del alboroto de la polémica, un silencio repentino (...). (VII, 407-409).

Se nun traballo anterior me ocupaba da importancia que a modalización ou enfoque narrativo tiña na novela de Pardo Bazán da década dos 80, agora, á vista dos relatos curtos da autora, chego a concluír que se trata dunha preocupación da novela, non do conto. Pódese comprobar comodamente na lectura comparada de, por exemplo, as novelas curtas *La Dama Joven*, e *Bucólica*, que abren o primeiro libro de relatos de 1885, e os centenares de contos que as seguen. Non é que non a exercite, senón que a integra con rapidez no curso da narración, para no distraer a atención do lector.

O conto non permite estas digresións perspectivísticas, estes contrastes entre o ver e o sentir dos personaxes e os da figura do narrador, que enchen de indicios contraditorios e preguntas sen contestar as novelas de Pardo Bazán. O conto non pode ir por estas derrotas, claro está, porque non admite dilacións. A autora abandona, pois, a demora neste aspecto da narración que atopamos nos primeiros contos: "El indulto", "Primer amor", "Sic transit", etc. E que se resolve unhas veces co xogo de personaxes narradores ou discutidores; outras, botando man do tipo de escrito epistolar, que estrutura os relatos "Bucólica" e "Unha pasión".

A narración faise a través dos ollos, da mente e do sentimento do narrador, xa sexa personaxe tamén ou só teña existencia textual. Como personaxe pode estar afastado da historia (heterodiéxese), ter que ver con ela (homodiéxese), ou mesmo intervir nela como protagonista (autodiéxese)[14]. É dicir, o seu grao de implicación no que se conta é diferente, e ordénase atendendo ao xogo de niveis de narración, xogo que repite, como vimos, esquemas moi parecidos.

O tipo de narrador máis usado é o de narrador-testemuña: actúa como unha cámara visual, ou como unha conciencia que intervén no desenvolvemento da historia[15]. Non hai tempo para repartir a súa perspectiva con outros; ao sumo, só para deixar o testemuño a outro narrador cando se cambia de nivel.

En canto á voz narrativa, tamén domina a do narrador, excepto nas pasaxes de cita de discurso doutros personaxes en estilo directo nos diálogos, en estilo indirecto (caso de que existan niveis hipodiexéticos, é común citalos así), ou en estilo indirecto libre (moi común, habilmente manexado: é a reprodución do discurso mental do personaxe unha das técnicas que mellor traballou a narrativa do XIX). En ocasións, esta voz citada é a "vox populi", os rumores, as faladorías do pobo, que interveñen

[14] Hai narradores herodiexéticos en "Temprano y con sol", "La estéril". Homodiexéticos en "Sedano" e "Por el arte" (neste último, autodiexético).

[15] "Y sentí el mismo estremecimiento, como si de cosa propia se tratase, al cerciorarme de que Pablo Roldán, demudado y con el rostro color de muerto, había visto como yo, y sorprendido como yo, el paso del billete de manos de su mujer a manos de Vargas. (...)

"Y cuando me disponía a cruzar la puerta, en una ojeada que lancé al descuido, volví a ver algo que me hizo el efecto de la espantable cabeza de Medusa, paralizándome de horror (...)" ("¿Justicia?" VIII: 485).

e ás veces son motor da trama, porque forman parte de esa fascinación de que falabamos polo relato popular ("El indulto"[16], "La sangre del brazo").

Volvendo a Gerard Genette, o maior estudoso destas categorías narrativas, diremos que, se son cinco as funcións que, segundo o narratólogo francés, pode cumprir un narrador, nestes contos as cinco están cumprindose: función narrativa, primordial e básica; metanarrativa (cántas veces o narrador, fundíndose coa autora implicada, alude á trastenda do labor narrativo), comunicativa (son moitos os narradores do nivel diexético que atenden ao narratario que está diante, desenvolvendo un auténtico acto retórico), testemuñal (queda clara a relación do que conta coa historia, e os eu grao de participación nela), e por último, ideolóxica, pois son innumerables as teses e ideas defendidas non só pola narradora / autora implicada, senón polos propios personaxes cando contan[17].

Tipos discursivos

Examinando a composición da intriga do relato a través de distintos tipos discursivos podemos ver as técnicas usadas para lograr brevidade, concentración e

[16] "- ¿Pero de veras murió?- preguntaban las madrugadoras a las recién llegadas.
- Sí, mujer...
- Yo lo oí en el mercado...
- Yo, en la tienda...
- ¿A ti quién te lo dijo?
- A mí, mi marido
- ¿Y a tu marido?
- El asistente del capitán.
- ¿Y al asistente?
- Su amo...
Aquí la autoridad pareció suficiente, y nadie quiso averiguar más, sino dar por firme y verdadera la noticia" ("El indulto", VII, 132).

[17] Función metanarrativa: "Planta montés" termina con esta reflexión sobre o carácter fantástico do código de recepción do relatado: "¿Será creído el desenlace de este caso auténtico, no tan sorprendente para los que nacimos en la brumosa tierra de los celtas agoreros como para los que en regiones del sol tuvieron cuna?.

El temor a la incredulidad me paraliza la mano. No me determino a estampar aquí que Cibrao amaneció muerto en su cama" (VII: 280).

Función comunicativa: "Como yo no estoy graduando el interés de mi historia, sino que se la cuento a usted descarnada y sin galas -advirtió al llegar aquí el narrador" (...) Repito lo de antes: no busco efectos; pero aunque los buscase, creo que ninguno tan terrible como decir sin más circunloquios que (...)" ("Los buenos tiempos", VIII, 523).

"¡No arméis tanto alboroto ni me deis broma! (...) Hasta aquí la historia es bien sencilla... Lo novelesco empieza ahora (...)." "La novela de Raimundo", VIII: 565-6.

"Aquí me detuve un instante, mojé otro terrón en la copa de Kummel, lo saboreé, y viendo impaciente al auditorio, proseguí sin pararme ya en tantas menudencias". ("Crimen libre", VII: 286).

Función testemuñal: "Los hilos"

Función ideolóxica: "Corpus", "Benito de Palermo".

efecto final buscado. Xa falamos dos xogos de niveis e do comezo rápido e o final efectista. Un dos recursos frecuentes é a figura retórica da pregunta, onde aparece a curiosidade polo enigma ou a exposición da tese para o debate. A medida que a extensión se reduce- J.M. González. Herrán fálanos da necesidade de axustar o conto ao tamaño da publicación, pasando do folletón á columna- xorden estas preguntas noutros puntos: en boca do narrador, para avanzar información; ou en boca dos narratarios, para acelerar o camiño cara ao final[18]. O diálogo está axustado en cada conto: pode servir para caracterizar o personaxe pola súa fala, como canle do seu pensar ("La religión de don Gonzalo"). Pero se este non é o tema central, e os contos son breves, afastados da etapa realista-naturalista, o diálogo contribúe tamén a facer avanzar a intriga. Cando hai que coñecer a fala ou o pensamento do personaxe, o diálogo queda substituído polo estilo indirecto libre, máis fluído por estar inserido na narración[19]. O monólogo escasea, pero está presente como debate interior do protagonista, ou desvélase ao cabo como un diálogo perante os narratarios, con evidentes trazas dramáticas da posta en escena do acto de contar[20].

A descrición segue a ser sagrada para unha autora como Pardo Bazán, dedicada toda a súa vida a perfeccionala, convencida do modelo que a pintura ofrecía á novela e o conto, e que nos relatos con campo galego ou tema mariño volve cobrar vigor, polo menos como referencia culta. Trazos rápidos achegan as súas magníficas descricións á nova narrativa (a R. del Valle-Inclán, por exemplo). É fundamental, e anticipadora, por exemplo, en "Primer amor" e en "Sic transit". Xoga un papel desmitificador das teorías fisiognómicas en "Los Buenos tiempos": cando a autora implicada imaxina o carácter do personaxe polo retrato, en nada parecido ao que foi en realidade.

A descrición é básica no cadro de costumes, ese xénero tan vilipendiado e tan importante para a novela realista como práctica para o escritor. A autora, como Mariano J. de Larra, utilízao para a crítica social, tanto en "La mujer gallega", como en "La Camarona" ou "En tranvía" e "De polisón". Descricións, en fin, de lugares, obxectos e personaxes, cuxa función depende do tipo de conto que realice a autora: precisamente contos de obxectos, de lugares e de personaxes.

[18] "Al llegar aquí de su narración Gustavo, me hirió de súbito un recuerdo: -Espere usted, espere usted...- murmuré recapacitando-. Creo que conozco el final de la historia... Cuando usted nombró a los Mayoral, empezó a trabajar mi cabeza... El nombre me *sonaba*..." ("Maldición de gitana", VIII: 538). Tamén é un exemplo "Sor Aparición", VIII: 476-477.

[19] As ideas de cobiza en "Saletita", e a fala interior e externa dos personaxes de "Poema humilde", IX: 57: "porque ella había oído que en la guerra los militares andan desnudos y descalzos ¡pobriños! (...) y Adrián, queriendo conservar su entereza, por no deslucirse ante los compañeros de armas, balbuceó: "Te non aflijas, Mariniña, que hamos de tornar pronto".

[20] En "Evocación", VIII: 99-100: "-Si me pasase lo contrario, si fuese un conquistador, me lo callaría-suele añadir sonriendo (...)".
No conto "Reconciliación", en aparencia sen marco extradiexético, o personaxe narrador lanza un monólogo que inclúe o seu diálogo coa morte (a serea), e que termina revelándose como diálogo coa persoa que lle pregunta. E a persoa está implícita nas respostas tras silencios (como vemos, lene precedente de novelas como *A esmorga* de Eduardo Blanco Amor).

Personaxes e Temática.

Son a maioría contos de personaxes, que se moven en espazos ou tras obxectos e enigmas, seguindo un proceso psicolóxico que se representa con finura e sutileza. A galería de personaxes, co nome como principal marca caracterizadora, compóñena os tipos de médico naturalista, artista, obseso ou maniático, cando non tolo; papas, curas, santos e pecadores, fidalgos vellos con criados fieis ou traidores, maiorais e caciques, mariñeiros e campesiños máis ou menos primitivos e sempre intelixentes, artesáns, obreiros e menestrais, burgueses, militares, oficinistas e aristócratas. Nenos, adolescentes e animais. Toda unha gama na que xorden os arquetipos literarios e míticos de Tenorio, Otelo e Hamlet, Pandora (e Pandoro), Regentas e Magdalenas pecadoras e sensuais, homes afortunados perseguidos polo complexo de Polícrates, poetas reais como José Espronceda e Teodosio Vesteiro, o suicida do Museo del Prado, etc.

En moitos recréanse mitos galegos: a meiga chuchona ("La Bicha") e o sacaúntos relacionado co lobisome, ... Pardo Bazán, entre as innumerables fontes que manexa, dá un importante posto ás da cultura tradicional galega (lembrémola como Presidenta da Sociedade para o Estudo do Folklore promovida por Antonio Machado Álvarez): de alí toma motivos como os tesouros agochados, o pauto co Demo, a Santa Compaña, a vida no camposanto, a entrega á morte presentida (*La tierra me llama por el cuerpo*, di o Cibrao de "Planta montés"), e a malleira no maltratador de mulleres en "Los huevos arrefalfados",... Outras son folclóricas de ámbito maior pola súa utilización na literatura culta (Fuenteovejuna, A fuxida da Santa Teresa nena, que se repite no episodio da infancia de La Regenta, etc.), ou unha xa longa tradición universal: a dos contos orientais, persas ou hindúes.

Entre todos conforman un friso de ideas comúns á época da autora, ao mundo á que pertencía, ás opinións máis ou menos convencionais, máis ou menos extravagantes dos personaxes que pululan por estes mundos narrativos. Hoxe, cando volve o interese polo estudo do tema, que os folcloristas iniciaron hai cento cincuenta anos, porque por esa análise se chega a unha imagoloxía e a unha historia das ideas, para a que a literatura é esencial, os contos de Emilia Pardo Bazán ofrecen un auténtico tesouro de literaturización dunha realidade social e persoal que doutro xeito ía quedar sepultada no silencio.

Non vou facer aquí un catálogo dos temas destes contos, agrupados nos libros que a autora publicou en vida seguindo este criterio temático. Sexo e amor (cunha derivación desde o impulso natural sexual suxeito ao contrato social, ata a espiritualización amorosa propia do decadentismo). Relixión (Pardo Bazán é quizais a mellor narradora católica da literatura española). Crime, infancia e animais. Manías, obsesións ou teimas. Accións bélicas. Temas lendarios e devotos. Costumes e regras sociais, en especial os que atinxen ás mulleres, as víctimas en calquera dos estamentos aos que pertenzan.

Coñecemos a través dos contos un mundo dividido implacablemente en clases sociais, narrado por unha autora consciente de pertencer a un estamento privilexiado, entre a alta burguesía e a aristocracia, de ocios, viaxes, lecturas, tertulias e conversas civilizadas,... pero dominada pola ignorancia e a estreitura dunhas ríxidas normas de comportamento social, insufribles para as mulleres. Non envexa a burguesía incipiente dos menestrais, a escravitude da sociedade dos serventes nin as terribles condicións de vida das obreiras. Tampouco a animalización e vexetalización do campesiño galego, arrincado pola pobreza e lanzado a outros mundos. Pero si envexa a liberdade que só atopa na infancia rica ou nas clases baixas sen ataduras de hipócrito decoro. E utiliza os contos de animais para facer parábolas sobre os comportamentos humanos en sociedade. Non é obxecto de atención agora, pero eu destacaría a especial sensibilidade en relación co neno, coa muller e as súas ocupacións na sociedade, cos animais (que fermoso conto do burro, antes da chegada de Platero). Só unha narradora muller podía explicarnos así as cousas que entón estaban afastadas da esfera do varón. Tivo moitas pexas Emilia Pardo Bazán pola súa condición feminina. Pero que me din das vantaxes á hora de narrar desde as miudezas da moda (en *La Dama Joven*) ata as idades da infancia, que tanto a atraían? E ao mesmo tempo é unha narradora moi dotada para as escenas bélicas, as accións da guerrilla ou "gavilla" de ladróns, ou armar discursos sobre a defensa da guerra. Suxeita aos prexuízos, soubo navegar por riba dos escollos para facer a súa vontade sempre.

Tratamento do espazo e do tempo

Emilia Pardo Bazán pasea o lector polos dos espazos urbanos de Marineda e Madrid: as tertulias no casino ou a casa. O tranvía e os Paseos (O Retiro, O Espolón), O barrio de Salamanca, as tendas da Rúa Maior de Marineda de Cantabria, os palacios e espazos marabillosos duns cantos relatos, e lévao a internarse nas casoupas obreiras e labregas, na natureza dos montes e mares onde as condicións de vida van facer meirande a tremenda separación entre corte e aldea, motivo recorrente en Pardo Bazán.

Destes espazos, quedémonos cos que teñen unha función determinada no desenvolvemento narrativo dos contos: o espazo da conversa ou o conto, os espazos que se converten en enigma: a casa abandonada, o convento, o interior que garda un obxecto enigmático, como un retrato ou un secreter. Deixo esta enumeración prevendo que será mellor tratado pola conferencias que seguirán estes días.

O tempo non se somete a moitas experimentacións: salvo tempos ucrónicos dos relatos marabillosos, remotos dos lendarios ou máis recentes dos contos históricos, o tempo é o coetáneo da autora. En canto ao tratamento do tempo no discurso narrativo, os contos seguen un desenvolvemento lineal cronoloxicamente falando. Unicamente hai analepses no relato de recordos ou vidas pasadas. Refírome aos saltos que son evidentes no trancurso do relato, non ás diferenzas temporais entre

niveis (lóxicas, porque todo relato o é de algo que xa pasou). Poucas veces hai saltos cara adiante (prolepses), ou lenes apuntamentos: as premonicións, agoiros ou indicios que tanto gustan a Emilia Pardo Bazán novelista.

En canto á duración temporal, utiliza o sumario frecuentemente, como técnica de aceleración, e a elipse, especialmente antes do epílogo que serve de colofón. A técnica da escena é moi común: seica moitos contos estean compostos de maneira que o importante é chegar a unha escena clave. Ese momento está ben tratado polo xeral, aínda que con excepcións: aqueles contos construídos a partir de facecias ou chistes, de pobre organización e resultados forzados (Pregúntome: non serían contos de encarga, como "Travesura pontificia"?).

Así como a descrición-pausa contribúe á creación de contos de prosa poética, como "Los adorantes", tamén o uso de escenas determina, xunto co diálogo, o tipo de conto dramático, como "Nieto del Cid" ou "Vida nueva".

Vista a pouca relevancia do tempo, e a moita maior de tratamento do espazo, ocórreseme se o concepto bajtiniano do "cronotopo" non iluminaría algo máis a importancia dos interiores en relación coa escena (escena reducida ás veces a un só xesto) como base construtiva do conto: pensemos na escaleira en "Evocación", o salón da voda en "Encaixe roto", ou o cuarto de labrar (labores de "La cabellera de..."), con todas as súas connotacións de conto de fadas. Algúns destes cronotopos xa foron analizados polo propio Bajtín: os cuartos cerrados con segredo, o salón como encontro do público e o privado, o castelo do conto gótico (apud Valles Calatrava: 278). Hai algunha que outra excepción, por complexidade temporal maior.

Colofón sobre a técnica narrativa ao servizo do conto fantástico.

Termino, para non perder o que me trouxo aquí, con unha reflexión sobre a técnica narrativa e o xénero do conto en Pardo Bazán, de acordo co que Antonio Risco denomina código de recepción: Se observamos ben, os contos marabillosos (lendas haxiográficas, contos de festividades relixiosas, contos de fadas e apólogos, etc) adoitan presentarse sen o xogo de engaste á que aludía ao principio. Tamén os contos realistas ou costumistas. En cambio, os contos fantásticos recorren a esta estratexia: Resultaría daquela, que Pardo Bazán non está utilizando un cómodo patrón para ofrecer a clave do relato. Resultaría que esa presentación retórica, perspectivista e dialogante, está ao servizo do carácter fantástico de conto. Un relato no que o sobrenatural irrompe no medio da vida considerada normal, pero queda a dúbida ante testemuñas - narratarios de se foi un soño, unha alucinación, ou están perante o inexplicabel. Os lectores, neste xogo, fariamos ben en aplicarnos a seguir o consello dun personaxe de "La máscara": "Lo mejor es suspender el juicio".

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TÉCNICAS NARRATIVAS NOS CONTOS DE PARDO BAZÁN

Aguinaga, Magdalena (1995), "El artículo de costumbres y el cuento literario", *Lucanor*, 13:79-102.

Anderson Imbert, Enrique (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.

Baquero Goyanes, Mariano (1945), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC (2ª edic. revisada por Ana L. Baquero Escudero, C.S.I.C., Madrid, 1992).

_____(1992), *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Barthes, Roland (1966), "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato. Comunicaciones*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo: 9-43.

Becerra Suárez, Carmen et alii (eds.) (1999), *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo.

Casas, Arturo (coord.) (2004), *Elementos de crítica literaria*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

Chevalier, Maxime (1999), *Cuento tradicional, cultura, literatura (Siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Eberenz, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos.

Fröhlicher, Peter / GÜNTERT, Georges (1995), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Berlin, Frankfurt / M., New York, Paris, Wien.

Gotlib, Nádia Battella (1995), *Teoria do conto*, São Paulo, Ática.

Heras León, Eduardo (comp.) (2001), *Los desafíos de la ficción (Técnicas narrativas)*, La Habana, Abril.

Lancelotti, M. (1986), *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba.

Martín Tafarell, Teresa (2001), *El tejido del cuento*, Barcelona, Octaedro.

Mora, Gabriel (1985), *En torno al cuento. De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas.

Moreno, Armando (1987), *Biologia do conto*, Coimbra, Almedina.

Pardo Bazán, Emilia (1990), *Cuentos completos*, Tomos I, II, II, IV, A Coruña, Fundación Barrié.

_____ (2003-2005) *Obras completas. Tomo VII. La dama joven. Cuentos escogidos. Marineda. Tomo VIII. Cuentos nuevos. Arco Iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos. Tomo IX. Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura.*

Paredes Núñez, Juan (1986), *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Universidad de Granada.

Patiño Eirín, Cristina (1999), "La teorización sobre el cuento en Pardo Bazán", en Carmen Becerra Suárez et alii., *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo: 353-362.

Pérez Beltrán, Ángela María (1997), *Cuento y minicuento*, Bogotá, Página Maestra.

Pozuelo Yvancos, José María (1999), "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento", en Carmen Becerra Suárez et alii., *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo: 37-48.

Rajoy, Mª Dolores (1984), "La aproximación crítica. El cuento popular y el cuento literario", *Archivum*, 34: 207-216.

Risco, Antón (1982), *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.

Serra, Edelweis (1978), *Tipología del cuento literario. Textos hispanoamericanos*, Madrid, Cupsa.

Todorov, Tzvetan (1981), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá.

Vallejo, Catharina V. de (1989), Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas, Miami, Universal.

Valles Calatrava, José (1994), *Introducción histórica a la teoría de la narrativa*, Almería, Universidad de Almería,

_____ (dir.) (2002), *Diccionario de teoría de la narrativa*

Zabala, Lauro (comp.) (1993), *Teoría de los cuentistas*, 3 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ÁNGELES QUESADA NOVÁS
(I.E.S. "DÁMASO ALONSO", MADRID)

Los cuentos de Emilia Pardo Bazán en el aula

A tenor del título de la ponencia, sospecharán ustedes que lo que les voy a presentar no es un trabajo de investigación propiamente dicho, y suponen ustedes bien. Lo que les voy a comunicar es una manera de trabajar en la clase de Lengua de un curso de Enseñaza Secundaria, 4º curso por más señas. Voy a exponer una forma de acercamiento a unos textos literarios, una de aquellas a la que finalmente he llegado, tras ensayar diversas fórmulas. No pretendo que sea original, ni mucho menos, pero desde luego sí les puedo decir que es una forma que me resulta bastante efectiva, con la que me siento cómoda y de la que saco algún provecho, que no es otro, para mí, como para cualquier profesor, que observar y disfrutar con la progresión intelectual de los alumnos.

Que por qué los cuentos y por qué Pardo Bazán, pues porque sabemos en qué situación lectora se encuentra el material humano al que nos dirigimos, de forma que hay que adaptarse a las circunstancias. Pretender que lean de entrada una novela completa del calibre de *Los Pazos* o *La Tribuna* es condenarlos a un trabajo que excede su madurez intelectual, y se trata de que se aficionen, no de que abominen y terminen rechazando todo lo que se trasmite a través de la letra impresa.

De todos es conocido el valor del cuento como género literario y, de muchos de los presentes, como uno de los más eficaces instrumentos para iniciar a un lector en los entresijos del comentario de texto. Para empezar, y ya que hablamos de usarlos en el aula con alumnos de 4º de Secundaria (para los no enterados, adolescentes entre 15 y 16 años), me parece que un argumento justificativo del uso del cuento nada baladí es su brevedad. Ella facilita no sólo la lectura colectiva, en voz alta, en el aula, sino también la individual, en casa, en un corto espacio de tiempo; con lo que se consigue la inmediatez en la aplicación del guión de comentario, además de la demostración palpable de que una historia, para existir, no exige necesariamente la relación de todos sus pormenores. Basta, y así se observa en el cuento, con el pergeño de unos caracteres captados en un momento más o menos decisivo de su existencia para que nuestra imaginación complete y añada aquello que no se explicita en el relato, además de permitirnos fabular, aspecto este último que no me parece nada desdeñable y sobre el que volveré más adelante.

En cuanto a las bondades literarias contenidas en la producción cuentística de Pardo Bazán, creo que todos los presentes somos conscientes de ellas y desde distintas y variadas perspectivas como las intervenciones en este Simposio van a demostrar. Pero mi cometido en este foro es revelar otro tipo de bondades, las

de índole pedagógica, ya que mi pretensión es mostrar la utilización del cuento pardobazaniano más allá del ámbito estrictamente literario y lingüístico con la finalidad de inducir al alumnado al reconocimiento de valores, de actitudes, de posibilidades de reflexionar sobre ellos, que de todo eso hay en la abundante y variopinta producción de nuestra autora.

Se me podrá reprochar, quizá, que hago excesivo hincapié en aspectos ajenos al estricto estudio literario; en mi descargo debo decir que, a lo largo de mis treinta y tres años de experiencia, he ido perfilando una manera de entender en qué consiste la enseñanza, en la que se superponen varios planos. Uno de ellos, y no el menos importante, es buscar la forma de inducir a una contemplación serena del entorno que conduzca a la crítica argumentada del mismo. Para ello entiendo que la lectura, seguida de una reflexión, llevadas a cabo ambas con disciplina intelectual, se constituye en una buena manera de ejercitar la razón, la sensibilidad, el conocimiento y, ¿por qué no?, el atrevimiento de ver más allá de lo que ven los demás, la valentía de plasmarlo por escrito y, por supuesto, saber defenderlo.

De manera que, yo al menos, afronto la lectura en clase no sólo desde la perspectiva del conocimiento literario, sino también con la intención de estimular a los alumnos para que traspasen los límites de esa lectura y acerquen el relato a su realidad, establezcan similitudes y diferencias entre lo leído y su propia experiencia, se pregunten el porqué de los sucesos, de las reacciones anímicas presentes en los relatos, busquen posibles respuestas.

Establezco, pues, dos niveles de lectura: un primer nivel, más cercano a ellos, menos dificultoso dada su madurez intelectual y vital consistente en "enterarse" de lo que leen. Para ello es necesario recurrir a las notas a pie de página relativas a vocabulario y, lo más importante, a las aclaraciones de tipo histórico y sociológico. Se hace necesario recrear el momento de recepción del cuento, que, admitámoslo, queda a años luz de la comprensión de un adolescente actual. Pocas veces nos hemos parado los profesores a reflexionar sobre la aceleración vertiginosa que ha sufrido la sociedad en las últimas décadas, y la forma determinante en que esto influye en la recepción de los textos por parte de nuestros alumnos. Pocas veces se habla en los foros públicos de esta minucia consistente en la dificultad que entraña transmitir modos de vida absolutamente periclitados, que, a nosotros, los transmisores, nos resultan aún asequibles y que, por tanto no requieren aclaración, mientras se eleva ante nuestros alumnos el muro de la extrañeza o la incomprensión ante tan raros comportamientos o costumbres. De manera que la lectura de un texto decimonónico o de la primera mitad del siglo XX requiere, las más de las veces, una previa exposición sociológica, y más aún si el texto persigue reflejar la realidad de su época.

Superada esta fase aclaratoria, se pasa a una primera lectura con la intención de que fijen las bases del comentario, mediante la redacción de un breve resumen del argumento y la búsqueda de un tema central argumentado y justificado, antes de abordar lo que constituye el segundo nivel de lectura, en el que la finalidad se centra

en los elementos estrictamente literarios, cuyo reconocimiento y análisis permitirá el comentario global.

En la primera fase se suele tropezar con una parte dificultosa: la fijación del tema, sobre todo por la complicación que presenta no tanto la concreción del mismo como su plasmación. Lo fácil es recurrir a la generalización, es decir, a señalar como tema: el amor, o la muerte, o la libertad. Lo importante es señalar qué amor, y cómo aparece matizado o qué tipo de libertad, quizá su carencia o su presencia en determinados ámbitos vitales. Este es un apartado que ofrece una gran cantidad de posibilidades de desentrañamiento de falsos conceptos, así como también de puntualizaciones acerca de lo que significa leer bien, entender lo leído y no limitarse a permanecer en la superficie, para lo cual el ejercicio del análisis posterior ayuda mucho y, las más de las veces, conduce a rectificar un primer planteamiento del tema.

Este primer nivel de lectura facilita el adentrarse en la parte menos literaria del ejercicio que es aquella citada más arriba, y que guarda más relación con la educación que con la mera instrucción. Se trata, pues, de establecer por ejemplo la oportunidad del tema en su época, el porqué del mismo, si busca la escritora una determinada meta o no, si establece algún tipo de crítica relativa a la sociedad en general, si permanece vigente esa crítica, el porqué de esa vigencia o no... etc, etc. Es, efectivamente, el momento de dejarles hablar, de animarles a buscar semejanzas con otros textos, actuales o no, con noticias de prensa, con series de televisión... A nuestros aparentemente sobreprotegidos adolescentes les cuesta reconocer la existencia de una realidad más allá de su ámbito más cercano y hay que incitarles a ampliar su horizonte y a contemplar el mundo "ancho y ajeno" que también es suyo, aunque ellos no lo sepan o no quieran reconocerlo.

El resultado de esta fase debe consignarse por escrito, y no brevemente, sino con la amplitud que las capacidades reflexivas y argumentativas de cada alumno lo permita. Esta es una de las luchas más denodadas dentro del aula: conseguir al menos diez líneas de argumentación y un par de oraciones compuestas, pero me parece que nunca se insiste suficientemente en la necesidad de que abandonen la costumbre de contestar con palabras sueltas, de que adquieran el gusto por poner por escrito de forma inteligible sus argumentos.

Esta fase del análisis ocupa toda una clase, a veces dos, pero estamos hablando de iniciar a los alumnos en un ejercicio no fácil, en el que deben empezar por olvidar los hábitos adquiridos en los cursos anteriores, en esas tareas consistentes en la respuesta breve a unas preguntas de comprensión tan básicas (presentes también en los libros de texto del 2ª ciclo) que producen rubor las más de las veces; en esas fichas de lectura, presentes en colecciones de relatos para niños y adolescentes, que plantean cuestiones dirigidas, o eso parece, a personas incapaces de alcanzar un nivel de inteligencia medio. Por eso esta fase requiere paciencia y mucha corrección de ejercicios y, sobre todo, conseguir superar esa resistencia pasiva que ofrecen los alumnos a cualquier intento de hacerles traspasar las fronteras del infantilizado

mundo en que tan bien se encuentran aposentados, y a cuya existencia contribuyen editoriales, medios de comunicación, familias y nosotros mismos.

Se inicia, a continuación, la fase más técnica del análisis con el reconocimiento de los personajes, su jerarquización y caracterización; la localización espacio-temporal; la modalización, es decir, caracterización del narrador y del punto de vista; la reflexión sobre la organización y ritmo del tiempo del discurso. Indudablemente esta parte, complicada para el nivel a que me estoy refiriendo, no puede realizarse en profundidad, pero sí se puede empezar a reconocer elementos de enorme importancia para la recepción del texto, por ejemplo: la diferencia entre las distintas maneras de plantear una historia según la índole del narrador, o la elección por parte de este de uno u otro punto de vista, o lo que significa la diferencia entre el uso del sumario y el de la escena, etc. Todo ello con la vista puesta siempre en la consecución de una determinada recepción y no otra; y todo ello en función del tema que se pretenda plantear. Porque, posiblemente, cuando se termine esta fase del análisis, debamos volver a la primera y replantearnos si hemos acertado o no en la localización y expresión del tema central. El trabajo es lento al principio y suscita no pequeña impaciencia, además de alguna que otra confusión terminológica, pero mi experiencia les asegura que, a la tercera o cuarta vez, se empiezan a ver resultados.

Una tercera fase, en caso de que el texto resulte finalmente atractivo para los alumnos, es el de intentar crear un marco a la historia leída, es decir, escribir un antes y un después. Este ejercicio puede resultar muy gratificante tanto para el alumno como para el profesor, ya que ahí es donde se demuestra si el alumno ha comprendido los entresijos de la técnica narrativa, puesto que se le puede pedir que utilice conscientemente los mismos elementos que ha encontrado en el análisis, o los varíe.

Expuesta ya la manera en que trabajo en clase los textos narrativos, debo pasar a justificar el porqué de la elección, dentro de la cuentística en lengua castellana, de los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Para empezar, porque el temario de 4º de la ESO me lo pone en bandeja, ya que se ocupa del estudio de la literatura española de los siglos XIX y XX. Pero aquí, voy a jugar a convertirme en alumna y reduzco la justificación a dos sustantivos: variedad y calidad. El elevado número de cuentos escritos por Pardo Bazán significa, entre otras cosas, su incursión en casi todos los temas y técnicas posibles en su época, con lo que se constituye en un cómodo muestrario a la vez que en un amplio abanico de posibilidades de elección; por otro lado, su calidad literaria aparece reflejada en la habilidad de la autora a la hora de seleccionar estratégicamente las técnicas más oportunas para cada uno de los relatos, de manera que su sola obra me sirve para ejemplificar los usos de la escuela literaria que el temario contempla.

Paso a presentarles a ustedes una pequeña selección de relatos, diez exactamente, que, según lo expresado más arriba, permiten variadas posibilidades de análisis, es decir, facilitan el hacer hincapié en unos en los aspectos temáticos, en otros, en las técnicas

narrativas, en otros más en el uso de la lengua, etc... En ningún caso pretendo agotar las posibilidades de análisis que cada relato ofrece, me limito a bosquejar algunas.

He basado la selección en mezclar cuentos que aparecen en antologías al uso, como "Las medias rojas", con otras de más difícil acceso, como "Presa" o "Libertad". En este último caso, la elección de cuentos menos conocidos, me guía la intención de orear y publicitar una obra, la de Pardo Bazán, reconocida por la mayoría, pero escasamente frecuentada en la práctica. También he procurado pensar en los receptores, los alumnos, los de hoy, y por eso he acudido en algún caso a cuentos con presencia de cierto misterio o miedo, relatos protagonizados por personajes de edades cercanas a las suyas, con la indiscutible intención de atrapar su interés desde la primera línea. Añado que he buscado también seleccionar cuentos que, desde el punto de vista temático, pudiese agrupar de dos en dos. La intención que guía este emparejamiento que, a primera vista, podría criticarse por empobrecer las posibilidades de elección de temas, radica en que eso permite trabajar con uno de los relatos en clase, con la ayuda y guía del profesor, y dejar el segundo para que ellos realicen el comentario de forma individual.

Y así, por parejas de cuentos, paso a presentar mi pequeña antología.

Para empezar: "Los ramilletes" y "La punta del cigarro". El primero aparecido en *Blanco y Negro* en 1908 y el segundo en *La Ilustración Española y Americana* en 1914. Son, pues, cuentos escritos por Pardo Bazán en una etapa de veterana experiencia creadora, con dominio de la técnica y un más que plausible conocimiento de la reacción del lector ante su forma de plantear, no tanto las historias como los temas. Esta última afirmación la baso en el hecho de que ambos cuentos persiguen, al menos así lo veo yo, plantear una crítica al papel que la sociedad asigna a la mujer. Forman parte, pues, de ese amplio grupo de relatos en los que aflora la peculiar lucha feminista de nuestra escritora. Y digo peculiar porque no la plantea de una forma abierta, con una actitud explícitamente beligerante, sino con el uso de una crítica oblicua, tácita, consistente en el desvelamiento de una realidad, ocultada interesadamente tras el velo de una visión falsamente idealizada de la vida y del destino de la mujer.

En mi trabajo *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán* señalo la presencia de crítica en las dos maneras de afrontar la problemática; por un lado, "la presentación del fracaso en el terreno de las relaciones amorosas, (...), por otro lado, la constatación de la omnipotente presencia del ritual de emparejamiento, cuya materialización impide el natural desenvolvimiento de unas relaciones, e impone unas rígidas actitudes." (Quesada 2005:286), además de esto añado que, "el elemento intratextual sobre el que descansa la carga crítica oblicua (...) es la utilización de la categoría narrativa del narrador como estrategia principal." (Quesada 2005: 291), y, sobre todo el uso de una voz narrativa o una focalización masculina convertida en la encargada de explicitar los defectos del sistema desde su perspectiva de receptor de los mismos. Una voz convincente donde las haya, puesto que si la voz o la óptica fuese la femenina, quejosa de su condición y destino, resultaría la exposición de la problemática demasiado

explícita. Y esas son la voz y la óptica que narran los dos cuentos seleccionados, que relatan dos situaciones de desencuentro de parejas, triviales de puro reiteradas. No he hablado de relaciones amorosas, porque en ninguno de los dos cuentos se habla de amor, y los protagonistas de las historias, no manifiestan sentir ningún apasionamiento por las jóvenes a quienes dirigen su atención, antes bien, afrontan los hechos con la fría actitud del analista, conocedor de maneras de actuar y nada dispuesto a dejarse arrastrar por arrebatos que saben pasajeros. Sobre todo el narrador de "Los ramilletes", que disimula el cortejo, o la burla de que hace objeto a la muchacha, so capa de dejarse llevar por su "manía de estudiar, de analizar y descomponer la vida que pasa a mi lado" (III, 405).

"Los ramilletes" cuenta la historia de cómo un hombre joven fija su atención en una muchacha a la que ve con frecuencia en su cotidiano deambular por el madrileño paseo de Recoletos. Sobre la base del aspecto y actitud de la joven, pasa el relator en la primera parte del cuento a exponer toda una teoría acerca de las miserias por las que pasan las jóvenes de clase media con la finalidad de encontrar un marido al que se denomina "el Mesías conyugal" (III, 405). La segunda parte del cuento toma un giro distinto desde el momento en que el protagonista de la historia observa que la analítica atención prestada a la muchacha ha sido recibida por ella como muestra de cortejo, ello induce al relator a actuar en primera instancia desapareciendo durante una temporada - "el recurso de los cobardes" (III, 405), como él mismo afirma-, no sin antes idear como acto exculpatorio un envío cotidiano de flores a la joven. Tiempo después se enterará de que ella ha muerto supuestamente enamorada de él.

El cuento es un espléndido ejemplo de traspaso al mundo ficcional de las preocupaciones feministas de la escritora, puesto que la visión ofrecida por el relator de los apuros económicos, de la estrechez doméstica, del fingimiento continuo en que se convierte la vida de la joven guardan relación estrecha con la opinión vertida en el ensayo que con el título "La mujer española" publica Pardo Bazán en *La España Moderna* entre mayo y agosto de 1890, en el que describe a las muchachas de familias mesocráticas como "reducidas a comer mal y poco, a sufrir mil privaciones para (...) no carecer de cuatro trapitos con que presentarse en público de manera decorosa, a ver si aparece el ave fénix, el marido que ha de resolver la situación". (Pardo Bazán 1999: 101).

La crítica contenida en el relato radica en que toda esta miseria es aceptada con naturalidad, ya que la exposición de la misma por parte del relator, se hace desde el reconocimiento de una realidad no por penosa menos aceptada por la sociedad, y así lo demuestra el aserto puesto en boca del narrador, el amigo que ha escuchado la historia: "Esas chicas insuficientemente alimentadas, sin higiene, torturadas de vanidad, en espera febril de lo que no llega: del esposo, de la posición, son candidatos naturales de la tisis." (III, 406).

En "La punta del cigarro" no cuenta la historia el propio protagonista, pero sí un narrador omnisciente que la focaliza desde la perspectiva del hombre, pormenorizando

unas reflexiones que acusan con claridad la postura adoptada por el hombre en general ante el matrimonio. Así arranca la historia con un: "Resuelto a contraer matrimonio, porque es una de esas cosas que nadie deja de hacer, tarde o temprano" (III, 398). La gracia del relato radica en el chasco que se lleva el protagonista, empeñado en encontrar su ideal femenino, consistente en: "una cara siempre sonriente, una complacencia continua" (III, 398). Tras someter a varias candidatas "por medio de unos ardides inocentes, que a veces descubren, como a pesar suyo, el modo de ser auténtico de las personas" (III, 398), termina por casarse con una mujer cuya encantadora actitud comienza a cambiar tras la boda, hasta convertirse en un "gesto agriado" (III, 400) que le condena a él a aceptar resignado un porvenir nada halagüeño. La razón de ese cambio de actitud de ella sospecha él que viene dado por un erróneo comportamiento conyugal que destruye la ilusión, el amor de ella hacia él.

La intención del cuento no es tanto culpabilizar del fracaso a uno de los cónyuges, ni tampoco a la institución matrimonial en sí, sino a una sociedad que perfila tan nítidamente las actitudes, los comportamientos y, sobre todo, las expectativas de ambos. Está claro en el relato que los dos personajes han fingido durante el cortejo y el noviazgo, pero lo han hecho respondiendo a unos modelos impuestos, y en ellos está centrada la crítica, así como en la aceptación indiscutida de los mismos plasmada en la resignación con que el protagonista acepta su fracaso.

El que en los dos relatos sean los protagonistas los que, en sus interpretaciones de los hechos y sus generalizaciones sobre la mujeres, expongan los defectos del sistema de relaciones de pareja y que, al menos uno de ellos confiese que debe sufrir las consecuencias de un error, es lo que eleva a la categoría de crítica aquello que a primera vista parece no querer pasar del relato de una anécdota.

Y esto es, precisamente, lo que a mí me interesa de estos cuentos a la hora de llevarlos al aula: mucho más que la crítica feminista en sí, de la que indudablemente hay que hablar, así como informar de la condiciones en que se encontraban a principios del siglo XX las relaciones de pareja, mucho más que eso interesa la sutil manera de exponerlo, con lo que centro la atención en la importancia de la voz narrativa y la focalización. Una forma de reforzar ese reconocimiento de importancia es pasar de inmediato a reescribir las historias introduciendo cambios tanto en la voz como en la óptica, ver qué sucede si la historia la cuenta la muchacha del paseo de Recoletos o su eternas acompañantes, madre y hermana, o si se relata la anécdota del vestido quemado desde la perspectiva de la portadora del mismo.

Con la siguiente pareja de cuentos entramos en el mundo de la crítica literaria, mejor dicho en la forma de criticar determinados subgéneros narrativos, desde la perspectiva de quien cree que el reflejo de la realidad es inmejorable materia novelable. Los cuentos son "Presa" (*La Noche*, 1911) y "Cuento soñado" (*El Imparcial*, 1894).

Mi impresión al leer estos dos relatos es que Emilia Pardo Bazán se está literalmente riendo a carcajadas del mundo del cuento de hadas, de la ñoña idealización de la

figura de la princesa bella, inocente y soñadora que puebla ese tipo de relatos y que empieza a estar presente también en el universo modernista (recuérdese la "Sonatina" de Rubén Darío, presente en *Prosas profanas*, de 1896). Tampoco sale bien librada la visión *cuasi* heroica del personaje del pirata, ensalzado por la literatura romántica, del cual nos ofrece en "Presa" una versión mucho más cercana a la realidad de lo que en su día cantó Espronceda en su famosa y posiblemente archirrecitada en la época "Canción del pirata".

Con estos dos cuentos consigue Pardo Bazán alcanzar dos objetivos. Por un lado, y según inveterada afición de nuestra escritora, destruir con un zarpazo de pura realidad las ensoñaciones de quienes se dejan arrastrar por este tipo de literatura fantasiosa, y no dudo de que niñas, adolescentes, jóvenes y menos jóvenes eran, y lo son aún, especialmente aficionadas a ella. El segundo objetivo me parece que tiene que ver más con el ambiente literario que rodea el momento de publicación sobre todo del primer cuento (1894) que no es otro que el incipiente modernismo, recuérdese que *Azul* de Rubén Darío aparece en 1888 y *Prosas profanas* en 1896, de manera que "Cuento soñado" se concibe cuando posiblemente Pardo Bazán, atenta siempre a cuanto de novedad surja en torno a ella, ya ha leído a Darío.

No revelo nada nuevo si les recuerdo la sarcástica atención que Pardo Bazán dispensó al mal modernismo, es decir, a aquel que concentró su quehacer en una utilización rebuscada del idioma, a aquellos escritores "neogongoristas y cultiparlantes, con su alarde perpetuo de sensibilidad artística y sus imágenes y comparaciones traídas por el último pelo de la trenza" (*La Ilustración Artística*, 23 de noviembre de 1903, nº 1143, p. 762); unos escritores a los que parafrasea y comenta con ingenio burlón en este mismo artículo: "El desfleque tierno de las crisantemas, remolinadas como pliegues hieráticos de túnicas de musmés (Esto se llama decir exactamente lo contrario de lo que uno se propone) (...) Langoroso y trastornador, lujuriante y nostálgico, el perfume de las pavonías (se advierte que las pavonías no huelen a nada)"; para terminar clamando: "¡Oh Quevedo! ¡Por tu vida! ¿En qué alfiletero modernista se guarda la aguja de navegar cultos?".

Salva de entre todos los modernistas a Rubén Darío, sobre el que, en un artículo posterior, de 1905, tras informar que acaba de leer, *Cantos de vida y esperanza*, señala que "Desde *Azul* (...) sigo su carrera brillante y noto sus esfuerzos por renovar los moldes de la poesía castellana", lo que no le impide deslizar alguna que otra ironía dedicada tanto a Darío como a los poetas afines: "Y al hablar de sentimiento, tampoco quiero significar con esta palabra las lacrimosidades sentimentales, los suspirillos que pueden confundirse con el flato (...) No es ese el efecto de los versos, a mi ver muy sentidos, de Rubén Darío -me refiero a los más recientes." (*La Ilustración Artística*, 28 de agosto de 1905, nº 1235, p. 554). Creo acertar, pues, basándome en estas palabras, cuando me parece ver una socarrona intención en la exposición de ambas historias, que comienzan muy cercanas al mundo del suspirillo, para derivar en otro bien distinto.

"Cuento soñado" relata la historia de una princesa encerrada por su padre en una torre y que suspira por saber qué es el amor. Hasta su ventana llegará el rayo proyectado por la luz del sol al incidir en un espejo que obra en manos de un pastorcillo, a la sazón enamorado de ella, veamos la reacción de la princesa: "La cautiva sonrió, el enamorado comprendió que aceptaba el obsequio..., y desde entonces, todos los días, a la misma hora, el centelleo del arco iris despedido por un pedazo de vidrio alegró la soledad de la princesita y le cantó un amoroso himno que se confundía con la voz profunda de la selva allá en lontananza..." (VIII, 515). La presentación de las adversas circunstancias de la princesa y el inicio de su idilio a distancia constituye la primera parte del cuento, en la que no faltan descripciones cuyo estilo recuerda el mundo modernista, del tenor de: "... la princesa era muy linda; tenía la tez color de luz de luna, el pelo de hebras de oro, los ojos como las ondas del mar sereno, y su silueta prolongada y grácil recordaba la de los lirios blancos cuando la frescura del agua los enhiesta." (VIII, 513).

La segunda parte del cuento se inicia con la princesa convertida repentinamente en reina y, tras un primer momento en que se dedica a aprender "lo que es la gloria, la riqueza, el placer, la pasión delirante y la alegría loca..." (VIII, 515) conocimiento en que invierte "muchos, muchos años", lo que la trasmuta en "casi vieja ya". Un buen día decide visitar la torre que fue su prisión y, ya allí, la anciana reina rompe en un llanto amargo con el que manifiesta su nostalgia al echar de menos el famoso rayo cotidiano: "Por aquel trozo de vidrio daría ahora la soberana los más ricos diamantes de su corona real (...), lloraba la juventud, la ilusión, la misteriosa energía vital de los años primaverales..."(VIII, 516). He aquí la realidad, podría decirse al llegar a este punto de la lectura. Nada de finales felices, y todo ello con una finalidad crítica ni emboscada ni disimulada.

Un camino muy semejante, este de la sustitución de falsos mitos mediante la presentación de lo más verosímil, de lo más cercano a la realidad lo recorre el cuento "Presa", el cual relata el abordaje llevado a cabo por unos piratas, capitaneados por un aventurero "nuevo en el oficio" (IV, 334) -se nos informa-, y que por ello necesita, además de hacerse respetar por sus secuaces, "instruirse, ser superior a todos" (IV, 334) algo que, de entrada llama la atención, ese afán de mejora intelectual de quien vive de la acción. Quizá sea esa circunstancia de novel la que explica su extraño comportamiento tras el abordaje del barco holandés que transporta una carga poco común: un grupo de mogoles con su princesa a la cabeza, que viajan rumbo a la Meca. Tras enterarse de este pormenor el capitán Avery actúa como se espera de un buen bergante y, haciendo caso omiso de la súplica de no acceder al camarote de la princesa, donde se oculta "lejos de los ojos profanos" (IV, 335), irrumpe en él y se encuentra con una figura de la que, según el narrador, "No le es posible creer que fuese mujer de carne y hueso" (IV, 335). Lo cierto es que la descripción que de ella se nos brinda la hace parecerse más a un grabado de la época que a una persona real, tiene un "rostro de muñeca blanco como el papel", pero, es blanco

"porque estaba cubierto de albayalde", los labios son "una fina línea de cinabrio", el cuerpo "menudísimo" desaparece bajo el ropaje, el pecho es "exiguo". En fin, no parece precisamente una belleza al uso, capaz de inspirar a un hombre que "llevaba tres meses a bordo, y se le venía el agua a la boca"(IV, 335). Esta última circunstancia predispone al lector para asistir a una determinada escena, de ahí la sorpresa cuando el narrador le informe de que la actitud de Avery, ante esta visión, va evolucionando desde sorprendida a burlona para terminar rompiendo en franca carcajada, cuando una sonrisa de la princesa le muestra "sus dientes, charolados, ennegrecidos por el betel." (IV, 335).

Pero hay más sorpresas para el lector; la carcajada del pirata es mal interpretada por la princesa que, cuando se queda con él a solas, sigue "sonriendo, murmurando, en voz baja, confusas cláusulas cariñosas..." Entendemos inmediatamente el porqué de esa entrega de la mogola cuando el omnisciente narrador pasa a describirnos que la impresiones que ella recibe provienen de un hombre agraciado con un "guapo rostro tostado (...), los ojos azules (...), la cabellera color de oro antiguo y miel" (IV, 335), a lo que se añade "el airoso cuerpo nervudo (...) el talle bien puesto" (IV, 335). Así que no nos extraña nada que la princesa, cuando él se le acerca, cerrase "los ojos, suspirando, temblando..." (IV, 335). Hasta aquí el relato se mantiene dentro de los límites del "suspirillo", incluso, diría yo, rozando el "flato". El golpe de efecto se produce de inmediato cuando se nos informa de que lo que la princesa siente como caricias no son sino el despojo minucioso de toda cuanta joya lleva encima, ya que el atractivo pirata ha procedido a aliviarla "del peso de la corona entre irónicos requiebros" (IV, 335), hecho lo cual, "rellenos los bolsillos con una fortuna" (IV, 336) abandona la embarcación, no sin antes proceder al ahorcamiento del capitán holandés por aquello de dejar bien alto el pabellón de la piratería. Mientras el barco pirata se aleja: "sobre cubierta, una figurilla de muñeca siguió, con la mirada de unos oblicuos ojos, al barco pirata, hasta que se perdió de vista." (IV, 336).

La princesa está triste, ¿qué pretendería la princesa? Confío en que llegados a este punto, estén ustedes de acuerdo conmigo en la utilización del término socarronería usado más arriba para definir la actitud de Pardo Bazán. Incluso la he imaginado muerta de risa mientras concibe esta historia y la va perfilando con esas pequeñas observaciones que deja caer a lo largo de la narración, en forma de frases aparentemente inocentes, las cuales adquieren su valor pleno al llegar a la conclusión del relato. Ahora sí entendemos el porqué a la "mirada burlona de Avery" responde la princesa "con un reflejo extraño en sus ojos oblicuos" y una sonrisa bosquejada "de un modo sumiso y dulce", e, incluso, por qué ordena el pirata a sus hombres que abandonen el camarote para quedarse a solas con ella, comprendemos también la ambigüedad de sus gestos que confunden a la mujer... Todo aquello que ha ido urdiendo esa tensión especial, la que el lector espera en relatos de estas características, se transmuta de improviso para convertirse en datos aclaratorios acerca de la índole de este pirata nada romántico.

Esta utilización de la ironía y el juego de pequeñas pistas que la escritora ha ido brindando a lo largo del relato son buenos argumentos para considerar la lectura y posterior análisis de este cuento en el aula. Otra posibilidad sería iniciar una especie de juego consistente en acumular pistas que conduzcan a la correcta comprensión del mensaje; releer el cuento sin esas pistas..., en una palabra: enseñar a fijar la atención en lo que se lee, a leer sin el apresuramiento que implica el perseguir sólo la acción y a recrearse con el descubrimiento de la estrategia desplegada por el autor para transmitir una determinada visión y no otra. Se podría, además, ampliar con la lectura del poema de Espronceda y proceder al cotejo de las virtudes piratescas de ambos personajes, a indagar en la evolución del tipo desde el romanticismo al realismo, en analizar a qué se debe esa evolución.

En la tercera pareja de cuentos el protagonismo recae sobre unos niños. Los cuentos con: "Un duro falso" (*El Imparcial*, 1906) y "Libertad" (*La Época*, 1930, póstumo). En el primero asistiremos a cómo el protagonista, es acusado de robo por el maestro zapatero, junto al que trabaja como aprendiz, esta acusación le ofende hondamente puesto que el máximo afán del muchacho es mantener y demostrar su honradez. No contento con la ofensa, el zapatero comienza a golpearle con verdadera saña, en medio de la burla de los otros aprendices y oficiales, la respuesta del protagonista será degollarle con una herramienta del taller. En "Libertad" acompañaremos a Bertito en una huida de su casa a la búsqueda de no se sabe bien qué, una búsqueda que termina con el reconocimiento de haber cometido un error porque no tiene medios para subsistir solo, pero tampoco puede ni quiere dar marcha atrás.

Además de la edad parecida de los protagonistas, se asemejan estos dos relatos por situar a los niños en ambientes adversos en los que el maltrato físico y psicológico convierte sus vidas en una especie de prisión de la que ambos buscan huir. Tienen en común, también, la procedencia social, el *cuasi* abandono familiar, la indefensión ante el abuso de que son víctimas, y, como último rasgo que los emparenta, los dos poseen un componente peculiar de su carácter que los singulariza, que les impide caer en la categoría de golfos, de pícaros.

En esto de estar dotados de una peculiaridad ética o psicológica que marca sus actos se asemejan los niños de estos dos relatos a aquellos otros que protagonizan los escasos cuentos que Pardo Bazán dedica al personaje del golfo, una realidad social cuya presencia en la calle tanto la molesta y la abochorna, como manifiesta en aquellos artículos periodísticos sobre la vida cotidiana en que habla de ella: "Los golfos son una de la lepras sociales de Madrid (...) El espectáculo de tantos niños encanijados, de tantos mozuelos holgazanes de profesión, soldados probables de los ejércitos del crimen y de la delincuencia para lo venidero, no me parece sino lamentable, y no puedo menos de sentir, cada vez que lo presencio, una especie de vergüenza patriótica" (*La Ilustración Artística*, 18 de enero de 1915, nº 1725, p. 62). Alude, por cierto, en otro artículo al gusto de estos niños no sólo por ir por el medio

de la calle, sino también por acercarse a los coches, para después: "Materialmente se meten entre las ruedas. Se cuelgan de los topes de los tranvías. Se agarran a los automóviles. Es maravilla que no haya más aplastados." (*La Ilustración Artística*, 31 de enero de 1916, nº 1779, p. 74). Ante la inseguridad que esta afición infantil produce, ofrece ella una solución:

> Los niños son una calamidad pública. Debía el Ayuntamiento hacer para ellos unos parques rodeados de alambrada, donde jugasen a su sabor, toda vez que no van a la escuela, y así respirarían aire libre sin molestar a nadie y no se expondrían a que el tranvía o el auto los convirtiese en papilla, sin culpa alguna de los conductores.
>
> Confieso que los padres, cuando salen a ganarse la vida, no pueden dejar a sus chicos con una Fraulein, ni con una Miss. Sí, conformes. Los chicos salen a pillatear. Les viene bien el aire, y hasta el juego. Ambas cosas pudieran obtener sin peligro con el sistema de las alambradas. Y para que no se hiciesen daño unos a otros ni estropeasen el jardín, o parque, donde fuera bueno enchiquerarlos, bastaría un guardia: ese guardia que debería vigilarlos en la calle y que no los vigila. (*La Ilustración Artística*, 31 de enero de 1916, nº 1779, p. 74)

La solución, como se ve, suena bastante drástica y muy alejada de aquella otra expuesta unos años antes, en otro artículo en que al abordar el tema de la constante presencia de niños en las calle sueña con otras soluciones: "¡Oh, la escuela, si fuese como la soñamos! ¡Oh, los campos de juego, del juego escolar!" (*La Ilustración Artística*, 3 de agosto de 1908, nº 1388, p. 506).

Decía antes que los cuentos dedicados a niños de la calle son escasos porque sólo he tropezado con, además de estos dos seleccionados, otros cuatro relatos protagonizados por este tipo de personaje: "Restorán", "Vacuna", "Pelegrín" y "Aventura". El golfo presente en todos estos cuentos es desmedrado, descarado, víctima del abandono familiar, sea total o parcial, siempre muerto de hambre, pero, en casi todos los casos dispone de un resorte espiritual que marca su comportamiento, puesto que, conocedor de la injusticia de que es víctima, busca sacudírsela de encima siempre mediante su esfuerzo, ansía convertirse en alguien distinto, porque se sabe ajeno al medio en el que se mueve; un medio que rechaza, y del que quiere huir para acceder a un mundo cuya existencia él intuye y que es siempre mejor que aquel en el que sufre. De manera que lo que suele ocupar el primer nivel de interés de estos relatos es el sufrimiento del protagonista, su voluntario aislamiento del medio y la búsqueda de la redención mediante el trabajo.

Ese es el sueño que persiguen tanto Natario, el protagonista de "Un duro falso" como Bertito en "Libertad". Ninguno de los dos lo alcanzará en estos cuentos de final cruel, que yo inscribiría dentro de la corriente del Naturalismo, como ejemplo para el estudio del mismo, ya que ambos reflejan de manera convincente los principios básicos de la versión pardobazaniana del movimiento francés.

En lo que respecta al rasgo que aleja a estos personajes del tópico del golfo, difieren de manera ostensible estos dos cuentos entre sí, ya que Natario dispone de un "punto de honra, el deseo de acreditar que servía para algo" (II, 415), mientras que

Bertito disfruta, o, mejor dicho, sufre de una agudizada sensorialidad, centrada en el olfato sobre todo, que convierte la convivencia con su tía en una verdadera tortura. No deja de ser original que sea eso, la repugnancia que siente el personaje ante lo que le rodea -los despojos del puesto de la verdulera- lo que le empuja en primer lugar a huir de la casa, postergando a un segundo plano el abandono, el maltrato, la soledad. Y que sea una percepción olfativa lo último que alegre su vida no deja de ser una forma de subrayar precisamente esa singularidad a que me he referido antes.

El duro final de este cuento sigue siendo un misterio para mí, no sé si el niño muere por accidente o si busca la muerte en un acto de debilidad y desesperación. Este final ambiguo, sospecho que premeditadamente ambiguo, permite en el aula un acto de reflexión acerca de sí los pormenores de su vida relatados previamente configuran un final u otro.

Uno de los valores del cuento "Un duro falso" radica en la habilidad para ir intensificando la tensión emocional del protagonista con una sabia mezcla de recuerdos de su vida y pormenores de su presente, mezcla que, indudablemente, está en la base del violento gesto final en el que rebana el cuello de quien él cree que es su mayor victimario. Todo ello conducido por un narrador que hace un espléndido uso del estilo indirecto libre, mediante el cual nos vamos enterando de esa obsesión de Natario por demostrar su valía, sus ganas de ser un trabajador honrado, su miedo a caer en las trampas de la calle, algo que la cerril actitud del maestro zapatero le impide y de lo que sus compañeros de aprendizaje se mofan.

A lo largo de todo el relato se ha ido preparando el fatal desenlace con comentarios del narrador del tipo: "En su sangre pobre, de chico escrofuloso y enteco por desnutrición, corría quizá una vena azul cobalto, algo que infunde al espíritu el temple de la altivez y no permite exponerse jamás a ser afrentado inmerecidamente... Sin razón, claro es que aguantaba bochornos y malos tratamientos..." (II, 416). En esta intervención aclaratoria del narrador aparece expresado el fatalismo que guía la conducta del muchacho, a la búsqueda, quizá, de una justificación del acto último con que de manera fulminante termina el cuento.

Por el contrario, las razones de Bertito, el protagonista de "Libertad", no parecen tan rotundamente convincentes, no presenta su situación un caso de violencia e injusticia tan flagrantes. Bien se encarga el narrador de subrayar como motor primero de la huida ante todo la repugnancia, el asco crónico del niño hacia su medio, y junto con ello, el encierro, no queda muy claro si impuesto por la tía o escogido por él al observar la burla de sus congéneres. Por eso, durante las horas que dura la escapada se encarga el narrador de que los lectores sintamos con Bertito, a través de sus ojos y, sobre todo, de su olfato, que se llena de sensaciones convertidas en agradables porque se perciben en libertad: "Hasta el vaho de las pescaderías, así disuelto en amplios espacios, era gustoso" (Sinovas, 60). Tanto es el goce del chiquillo, que en el momento de debilidad máxima, cuando el hambre le hace dudar sobre si debería volver: "Aunque se animase a hacerlo con la idea del guisadillo aquel de

patatas viudas con colorado (que era relamerse, las cosas como son)" (Sinovas, 62), surgen de nuevo, para reforzar su decisión, los dos motivos básicos de la escapada: "... bastarían a disuadirlo los olores de que estaban saturadas sus mucosas, y que lo impregnaban todo, encalabrinando sus sentidos. No, no, volver a encerrarse con los tronchos de las coliflores y las brecoleras, ¡eso nunca!" (Sinovas, 62).

Desde la perspectiva de su uso en el aula, estos dos cuentos presentan una interesante estructura interna, el análisis de cómo se las arregla el narrador para ir justificando los motivos del sufrimiento del personaje mediante la presentación de los sucesos de su corta vida, de manera que se facilita la comprensión no sólo de la psicología del personaje, sino también de su acto final. Acude el narrador, ya lo he señalado más arriba, al uso del estilo indirecto libre con la suficiente frecuencia y claridad como para que no le resulte demasiado dificultoso a un alumno de Secundaria captar el sentido de este uso del lenguaje, así como de sus valores narrativos.

Con "De polizón" (*Blanco y Negro*, 1896) y "Las medias rojas" (*Por esos mundos*, 1914) entramos en la Galicia pardobazaniana. Todos aquellos que nos acercamos a la lectura de la obra de Emilia Pardo Bazán hemos sentido que ella fue creando una imagen de Galicia peculiar, la suya, y que para ello acudió a lo que Francisca González Arias denomina una "poética de Galicia", consistente en "la recreación de un ambiente global que refleja la complejidad social, humana, psicológica, geográfica, climática y paisajística de la región (...). Está imbuida además de *sentido social* (...) que implica el conocimiento a fondo por parte del escritor de las condiciones sociales, materiales y psíquicas de su pueblo" (González Arias 1997: 150). Un poco más adelante amplía Francisca González este concepto de "sentido social" señalando que este "no sólo implicaba la comprensión de la situación del pueblo, sino también el esfuerzo del plasmar tal situación manteniéndose fiel al ideal de la expresión artística" (González Arias 1997: 153).

Ya en el año 1975 Nelly Clémessy, en su trabajo "La Comtesse de Pardo Bazán et le conte rural" apuntó con acierto que el cuento supuso para Pardo Bazán el mejor modo de expresión del tema gallego. Y años más tarde yo misma, y discúlpeseme la autocita, en un artículo titulado "Emilia Pardo Bazán personaje narrador en sus cuentos" (*Salina*, 13, 1999: 89-97) señalo cómo asumiendo el papel de "publicista de lo gallego ante la opinión nacional. Se encargará de mostrar al resto de los españoles la existencia de una tierra y unas gentes en el sentido más amplio." (Quesada 1999: 92).

Que esta presentación está imbuida de su peculiar percepción de lo social, de su subjetiva contemplación del paisaje y sus gentes es algo fuera de toda duda y no voy a entrar en el dilema de si es acertada o no; me limito a sumarme a las palabras con las que Marina Mayoral concluye su Introducción a la edición de *Cuentos y novelas de la tierra* (Santiago, Sálvora, 1984) : "Por encima, más allá de la relación real que hubo entre la mujer llamada Emilia y la sociedad y la tierra en la que nació y vivió, lo que nos interesa es su universo novelesco, un mundo de ficción que será siempre objeto de estudio y de atención: La Galicia de Pardo Bazán". (Mayoral 1984: 24).

Pero todo esto ya lo adelantó la propia escritora en un discurso pronunciado en el Centro Gallego de Madrid, con motivo de la inauguración del mismo el 5 de mayo de 1902, cuando al hablar de su labor como escritora dijo: "Cuando por medio del arte revelo lo más secreto de la fantasía y de la mente, ¿qué brota de mí? La poesía de la tierra, su magia, su sabor peculiar. Son *Los Pazos de Ulloa*, es *Bucólica*, es *La Madre Naturaleza*: son innumerables páginas donde, no con fortuna pero sí con ahínco, he tratado de revelar, de expresar, de manifestar a Galicia..." (*La Nación*, Buenos Aires, 28 de julio de 1902, en Pardo Bazán 1999: T. I, 210)

Si de entre todos los cuentos de tema gallego he seleccionado estos dos: "De polizón" y "Las medias rojas", ha sido porque contienen un tema en común: la emigración. No está nada mal recordar con los alumnos que su país ha sido hasta hace bien poco víctima de una situación económica y social que obligaba a las gentes a buscar tierra de promisión en lugares lejanos y que las condiciones para emprender esa aventura solían ser muy duras.

Quizá uno de las cosas que llama más la atención en una primera lectura de estos dos relatos es la enorme diferencia existente entra la actitud ante el hecho de la emigración del anciano personaje central de "De polizón" y la de la muchacha de "Las medias rojas". Ya se encargan los dos narradores de especificar las diferentes razones que impulsan al uno y a la otra. Así al anciano le obliga un cúmulo de desgracias que aparecen enumeradas: "... su yerno, emigrado hacía años; su hija, muerta; el nietecillo sobre sus cansadas espaldas; la cosecha, perdida; la vaca, vendida por no haber hierba que darle; la contribución, doblada; el fisco, sin entrañas; el Cielo, sordo a las oraciones..." (II, 87), de manera que se huye de la miseria material, pero, por razón de edad, sin ningún tipo de esperanza, ésta la personifica el nieto, agazapado, escondido en un baúl, ante la imposibilidad de pagarle el billete. Por el contrario la visión que de la emigración se ofrece en "Las medias rojas", aún cuando tiene como base también la huida, no lo es tanto de la miseria física como de la opresión ejercida por el padre de la muchacha, de forma que la emigración se convierte en un acto de liberación, y como tal pleno de esperanza.

Por eso, así como en "De polizón" el tema de la emigración y las circunstancias que empujan a ella, además de las condiciones en que se emprende se convierte en el eje central del relato; en "Las medias rojas" constituye sólo un motivo, aquel que mueve las acciones de la joven. El afán del narrador de este último cuento se centra en describir el espacio lúgubre y el ambiente opresivo en que se desarrolla la vida de Ildara, con la presencia obsesiva del padre vigilante. A primera vista, el interés del relato lo ocupa precisamente la crueldad del padre, que no duda en dejar lisiada a la hija antes que permitir su partida: "nunca más el barco la recibió en sus concavidades para llevarla hacia nuevos horizontes de holganza y lujo". (III, 196). Ahora bien, como de pasada, y unido a un último comentario del narrador en el que señala: "Los que allá van, han de ir sanos, válidos, y las mujeres, con sus ojos alumbrando y su dentadura completa.", hacen presencia en el relato varios datos, que unidos proclaman la dureza

de las condiciones con que se emprende la emigración, porque la conquista de "lejanos países donde el oro rueda por las calles, y no hay sino bajarse para cogerlo" (III; 196) con que sueña la muchacha, pasa por ponerse en manos de un *gancho*, así lo nombra el narrador: "... ya estaba de acuerdo con el *gancho*, que le adelantaba los pesos para el viaje, y hasta le había dado cinco de señal..." (III; 196). Sólo citada, pues, sin insistir en ella, pero presente la aceptación de unas condiciones que posiblemente implican contrapartidas no especificadas.

Decía antes que en "Las medias rojas" aparece en primer plano la relación opresiva de Ildara con su padre; no es ese el caso en "De polizón", en que se señala el sacrificio que le supone al anciano protagonista el hecho de emigrar, un sacrificio que lleva a cabo por amor al nieto, por el que urde la artimaña de encerrarle en el arcón, por el que sufre durante el traslado del equipaje, por el que llora y clama compasión una vez descubierto el fraude. Pero ese amor del abuelo no es el tema más importante del cuento, aunque aparezca como tal, ya que es tanta la insistencia del narrador en ofrecer datos acerca de los paisanos, las condiciones del viaje, las razones que los impulsan, que verdaderamente será esto lo que merezca ser subrayado y analizado. Aparecen en los dos cuentos, pues, la emigración y la relación filial, pero con distinta jerarquía, en un caso se constituye en el tema central, en el otro en un motivo; se impone, pues, como ejercicio el reconocer la distinción entre uno y otro.

El cuento "De polizón" aparece relatado por un narrador testigo, cuya actitud meramente testimonial del principio, en que cuenta lo que sus ojos ven, se va trasmutando en implicación emocional a medida que observa de entre todos los viajeros a uno de ellos, al anciano. A partir de ahí traba el narrador una amalgama entre sus reflexiones, mezcladas con informaciones de tipo costumbrista y con el devenir de los hechos que suceden ante sus ojos, hasta que ya, decididamente posicionado a favor del anciano, termina por intervenir en la acción, bien que humildemente emboscado en el uso del plural. Conduce el narrador todo el relato con la finalidad última de hacer comprender al lector el dramatismo del momento, pero sin que ello se constituya en una tragedia, para ello suaviza el tono y lo tiñe de una suerte de visión de la realidad impregnada de ternura. De ahí la presencia alusiones la paisaje, a recuerdos personales. Esta forma de narrar, esta suma de tonos dulces y agrios aparece enunciada ya en las primeras frases del cuento:

> Queriendo ver de cerca una escena triste, fui a bordo el vapor francés, donde se hacinaban los emigrantes, dispuestos a abandonar la región gallega. La tarde era apacible; apenas corría un soplo de viento, y el cielo y el mar presentaban el mismo color de estaño derretido; el agua se rizaba en olitas pesadas y cortas, que parecían esculpidas en metal. Desde el costado del vapor nos volvimos y admiramos la concha, el primoroso semicírculo de la bahía marinedina, el caserío blanco y las mil verdes galerías de cristales, que le prestan original aspecto. (II, 85)

Con el mismo efecto paliativo introduce el narrador un comentario directo, de corte costumbrista, que frena el avance de la historia para dejar paso a la emoción:

> ¡Cuánto conocía yo ese mueble familiar de nuestros aldeanos, donde guardan lo que más estiman! Allí se encierran, entre espliego, *xesta* y olorosas manzanas, el dengue majo, la randada camisa de lino, el *paño* de seda y los brincos de filigrana de plata, galas que sólo salen a relucir el día de fiesta del patrón; allí, en el pico, se esconden, dentro de una media de lana, los ahorros que tantas privaciones presentan, desde el amarillo centén hasta el roñoso ochavo de *la fortuna*, (II, 86).

No sucede lo mismo en "Las medias rojas", en que deliberadamente se omite cualquier referencia al paisaje, a su belleza con el fin de paliar la dureza de la situación, por el contrario, la acción se produce en un espacio cerrado: el interior de una vivienda no descrito, en el cual entra la protagonista al inicio del cuento: "Cuando la rapaza entró..." (III, 195) y del que sale ya lisiada. La impresión de ese interior donde se produce la, en primer término tensa, luego violenta, escena, viene dada por un único dato que subraya la incomodidad presente, el de la lumbre de leña ante la que Ildara inicia sus labores domésticas bajo la adusta mirada del padre, en medio del humo porque: "sin duda la leña estaba húmeda de tanto llover la semana entera, y ardía mal, soltando una humareda acre." (III, 195).

Los dos cuentos hablan de miseria, efectivamente, pero así como en "Las medias rojas" se enfatiza la miseria moral, bien que derivada de una vida de privaciones: "... la hubiese matado antes que verla marchar, dejándole a él solo, viudo, casi imposibilitado de cultivar la tierra que llevaba en arriendo, que fecundó con sudores tantos años, a la cual profesaba un cariño maquinal, absurdo" (III: 196); en "De polizón" se subraya la miseria material con alusiones al aspecto físico de los emigrantes: "Había rostros cerrados y bestiales de mozos campesinos (...) Las muchachas, con los ojos bajos y el continente modesto peculiar de las gallegas (...), mujeres guipuzcoanas desgreñadas, hoscas, pálidas del mareo, con la marca de la vida : el duro diseño de sus facciones". (II, 85); enumerando los diversos tipos de equipaje, en que no pueden faltar los "líos de jergones -pues, como es sabido que en Montevideo no se da cama a los sirvientes, los emigrantes llevan la suya-" (II, 86).

Son dos cuentos de intencionalidad crítica, pero plantean la crítica social de forma distinta, en un caso, en "De polizón", hay que buscarla abriéndose paso entre los comentarios personales y las percepciones del narrador testigo, que buscan, ya lo he señalado, suavizar deliberadamente la situación; en "Las medias rojas" el narrador conduce la historia con mano firme hacia la consecución de su fin, creando desde el principio esa atmósfera tensa que derivará en la brutal escena de la paliza, a lo que se suma las aclaraciones finales con las que amplía la crítica inicial.

Los dos últimos cuentos seleccionados se alejan bastante de la temática revisada hasta ahora, ya que se inscribirían mejor en el ámbito de dos géneros en alza desde finales del siglo XIX como son el detectivesco y el de terror. Se trata de "La cana" (*Los contemporáneos*, 1911) y "Presentido" (*La Ilustración Española y Americana*, 1910).

En su artículo "La narración policíaca de Emilia Pardo Bazán: un crimen en Santiago de Compostela" Ricardo Landeira afirma que "Al igual que en otras cuestiones y

polémicas literarias Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue la primera escritora española en aventurase por los caminos inciertos de la narrativa policíaca a finales del siglo diecinueve" (Landeira 1999: 772). Y, en efecto, si dejamos al margen el relato "El clavo" de Pedro Antonio de Alarcón, aparecido en 1853, del que se dice que es el primer relato policíaco de la literatura española, lo cierto es que Pardo Bazán no sólo es de los primeros escritores españoles que se acerca a este género, sino también de los que mejor lo entendió y lo plasmó, aun cuando no lo cultivó en demasía. Entre 1891 en que aparece el primer relato que contiene el sustantivo crimen, "Crimen libre", hasta 1916 en que publica el último titulado "En el presidio", son bastantes los cuentos que contienen robos, asesinatos o crímenes de diversa índole. Ahora bien, coincido con Landeira en que relatos detectivescos en sentido estricto, es decir, que reúnan las determinadas características que requiere este género, sólo podemos considerar cuatro: "En el presidio", "Nube de paso", "El aljófar" y "La cana", y una novela corta, "La gota de sangre". La razón por la cual no prosperó este género dentro de la obra pardobazaniana se puede rastrear en unas consideraciones de la autora: "Por otra parte, el detective, Aquiles de estas Ilíadas, es una figura que, en España, no conocemos. ¿Es que en España no existe la policía como institución? Sí, pero falta como elemento novelesco. Sólo en una novelita mía, *La gota de sangre*, salió a relucir un detective. Era ocasional y castizo. Y si vuelvo a estudiar el tipo, será para reconocer que nació fracasado en este ambiente". ("Crónicas de España, *La Nación*, 6 de mayo de 1918, en Pardo Bazán 1999: T II, 1252).

La respuesta al porqué de la afición de la autora al crimen y por ende al relato detectivesco la encontramos en sus artículos periodísticos, sobre todo en la colaboración titulada "La vida contemporánea" aparecida en *La Ilustración Artística* de Barcelona, para mí fuente excelente para el conocimiento de la persona y del personaje que fue Pardo Bazán. Escribió la cronista bastantes artículos dedicados a comentar crímenes y algunos otros en los que justifica su afición: "Yo soy aficionada a leer causas célebres, por mis gustos de novelista" (*La Ilustración Artística*, 18 de septiembre de 1916, nº 1811, p. 586), también nos documentan esos artículos sobre una moda, una afición generalizada en la sociedad de su época, que se vio incrementada con la publicación de las obras de este género, provenientes de la narrativa inglesa y francesa sobre todo, acogida con bastante agrado por el lector español como ella misma explica:

> Alguien me preguntaba en charla caprichosa (...) qué causa pudiera señalarse que explicase la afición vivísima que se está desarrollando por las novelas policíacas, de crímenes y apachismo.
>
> Que tal moda existe, no puede negarse; esta clase de novela corre y cunde que es una bendición, y no contenta con invadir los cajones de las mesas de noche, se ha corrido a los escenarios, donde logran triunfos de taquilla obras como *Raffles* y *El misterio del cuarto amarillo*, que pronto veremos en el Teatro de la Princesa, con todos los honores." (*La Ilustración Artística*, 15 de abril de 1912, nº 1581, p. 254).

Corrobora este comentario la práctica usual en la época de una fórmula para acercar el relato novelesco a un público más amplio que el público lector, que consiste en ofrecerlo en versión teatral. De eso ya había hablado Pardo Bazán unos años antes, en otro artículo, en el que, además de señalar el éxito del género, centra la crónica en hacer una irónica crítica de lo que ella denomina "la voluminosa epopeya de Sherlok Holmes" y más adelante "la serie de novelejas que forma la historia de Sherlok Holmes", en las que encuentra no pocos defectos literarios:

> Con bastante retraso, como suelen llegar aquí las modas literarias, ha llegado la de las novelas de Conan Doyle, a favor de las aventuras del archifamoso polizonte de ocasión Sherlok Holmes, llevadas a escena en un teatro de Madrid y que ha proporcionado llenos hasta los topes a la empresa, diversión sin fin a los chiquillos, esparcimiento honesto a la gente formal y, en suma, un triunfo del género romancesco-policíaco. (*La Ilustración Artístico*, 15 de febrero de 1909, nº 1414 p. 122)

En general no siente demasiado aprecio por este tipo de novela a la que denomina: *novelas policíaco-criminográfeas* y de las que asegura que "no conocen más estilo que carecer de él (...); es una realidad vista por vidrios que aumentan y deforman; es el folletín más disparatado, más inverosímil..." ("Crónicas de España", *La Nación*, 30 de marzo de 1914, en Pardo Bazán 1999: T. II, 883, 885).

En aquellos artículos, en los que habla de crímenes reales, asoma su perspicacia y hace alusión a cómo debería llevarse a cabo una investigación policial, a la importancia de aplicar la inteligencia analítica a la indagación, en otros se felicita al comprobar que sus hipótesis acerca de los culpables y de los móviles de algunos sucesos famosos, se ven corroboradas por los hechos. De todos los artículos me voy a fijar en uno, porque me parece ver que en él describe el camino seguido por el protagonista de "La cana" para solucionar el caso del asesinato de su tía, del que, por cierto, se le acusa. Dice el artículo:

> Los primeros instantes de cometerse un crimen son preciosos. Nada de ello debe desperdiciarse. Desde el estudio psicológico de las emociones, reveladas en las voces y los semblantes, hasta las huellas más leves de los actos en los objetos inanimados y en los cuerpos, no hay insignificante pormenor que no pueda, más adelante, adquirir importancia capital, ser un rayo de luz, quizás la clave del problema. (*La Ilustración Artístico*, 22 de noviembre de 1909, nº 1456, p. 762).

Y efectivamente, la resolución del caso de asesinato planteado en "La cana" se basa en la capacidad del protagonista, convertido en detective por necesidad para demostrar su inocencia, para fijarse en pequeños detalles, que sumados y unidos a un golpe de suerte (en que la cana todavía se encuentre en el chaleco del asesino) darán con el verdadero culpable.

Desde un principio el lector más que sospechar sabe ya quién es el asesino, y ello se debe a que a Pardo Bazán le interesa más el cómo se organiza la coartada, que el

quién lo realiza, así como también el cómo llega el protagonista a su conclusión. Para ello el relato aparece plagado de claves, convenientemente distribuidas, entre las que juega un papel importante la visita clandestina que el protagonista ha efectuado a una antigua amante, un hecho del que no puede dar cuenta para justificarse y tener una coartada. Esta visita clandestina de alguna manera ayudará a explicar el curioso final del cuento, en que encontramos al protagonista, años después, confesando una suerte de remordimiento de conciencia cuyo porqué no se aclara en absoluto en el relato.

Pero ese porqué no plantea demasiados problemas en un aula de adolescentes, ni tampoco parece prudente sacar a relucir en ella los argumentos planteados por estudiosos como Anthony H. Clarke, Nelly Clémessy o el ya citado Ricardo Landeira. Argumentos que remiten a la visión ética o al lastre moral que Pardo Bazán añade, en tanto se afirma que el relato contiene un intento de "ser un a modo de testimonio del estado de la Sociedad, y expresar de forma especial la sensibilidad morbosa de la época" (Clémessy 1997: 94).

Aun cuando el relato "Presentido" termina con un asesinato, no se puede incluir dentro de los cuentos detectivescos, puesto que carece de lo que caracteriza y define este género que es la investigación llevada a cabo por una persona ajena al cuerpo policial y que con su perspicacia suele poner en tela de juicio, cuando no ridiculizar, a los encargados por el Estado de este tipo de trabajo. Yo situaría "Presentido" mejor dentro de los cuentos de tipo psicológico, es decir, aquel que, según Alfonso Rey, "se centra en la descripción de estados de ánimo y en el estudio de caracteres" (Rey 1977: 19). En el caso de "Presentido" más que atender a un estudio de carácter, se procede a la descripción de un estado de ánimo, mejor dicho, a la contemplación de cómo se va creando un determinado estado de ánimo mediante una suma de circunstancias, cuya adversidad se va haciendo patente a medida que se reflexiona sobre ella, hasta el punto de que parece como si de tanto pensar en la adversidad, en el peligro, se los estuviese conjurando para que hagan acto de presencia. Escoge para llevar a cabo esta contemplación un espacio estrecho y oprimente: el apartamento de un tren. Un espacio bien conocido para quien es entusiasta viajera y ha tenido que sufrir incomodidades y posibles momentos críticos en sus viajes. Sus quejas acerca del funcionamiento del ferrocarril son frecuentes, y saco a colación como ejemplo de su experiencia un artículo titulado "La pierna del gobernador" (*La Ilustración Artística*, 30 de septiembre de 1901, nº 1031, p. 634) en que describe una noche en el tren:

> Es, pues, necesario, a quien en tales condiciones se encuentra, no pegar ojo, y pasarse la noche fija la mirada en la ventanilla y atento el oído al girar posible del pestillo de la portezuela. El ruido del viento, el crujido del tren, toman entonces siniestra importancia. ¿Será el malhechor, que aprovecha las largas horas de la oscuridad para intentar su atentado impunemente? Y la mujer, a quien el Estado tiene tanta obligación de proteger y amparar, puesto que la declara débil y la priva de derecho de toda especie en atención a su debilidad, tiembla, porque ante el asalto no tendría más defensa que sus gritos, y sus gritos se perderían entre el ruido y trajín y resuello del tren... ("La pierna del gobernador", *La Ilustración Artística*, 30 de septiembre de 1901, nº 1031, p. 634).

La historia de "Presentido" parte de un hecho venturoso: un hombre emprende un viaje con la finalidad de casarse con la mujer que ha amado durante largo tiempo, una vez que ella se ha quedado viuda. La felicidad del hombre es tanta que no ha dudado en tomar el primer tren y hacerlo acompañado de un equipaje valioso, ya que lleva un verdadero cargamento de joyas como obsequio a su amada. La conciencia del valor de esas joyas es lo que inicia ese sentimiento de inseguridad, rápidamente convertido en pavor que va a desvelar al viajero a medida que avanza la noche, que se queda solo en el apartamento y que recuerda que viaja desarmado; consigue, al fin, iniciar un duermevela del que le despiertan unas manos que intentan estrangularle y que terminan por asestarle un navajazo.

Desde el punto de vista del análisis en el aula, este cuento sirve de manera ejemplar para advertir aquello que distingue un cuento psicológico y que es básicamente la anulación de toda acción (sólo sucede algo en las últimas líneas) y el "convertir un proceso psicológico en argumento"(Rey 1977: 25). Efectivamente, a eso asistimos durante la lectura, a un proceso psicológico minuciosamente descrito, con sus pros y sus contras, con sus vaivenes entre dejarse arrastrar por el miedo u oponerse a él apelando al análisis razonado, con su búsqueda dramática de aquello que pueda paliar el terror o desterrarlo. Todo ello explicitado en el texto a la vez que se informa de la favorables circunstancias que han colaborado en el inicio del viaje, con lo que se produce un contraste entre lo que debería sentir: felicidad, contento, satisfacción y lo que de verdad siente: un pavor tal que anula todo lo anterior. Todo ello con la finalidad de corroborar la fuerza del "instinto indefinido, profundo, oscuro, radicado en lo hondo del ser" (IV, 104) con que comienza el relato, un instinto que se trasmuta en una "idea [que] se precisó aguda y nítida y Julio comprendió la razón de su espanto" (IV, 105). Tras la aparición de la palabra razón comienzan la explicaciones del porqué de un viaje tan precipitado: "Saltó al tren, desprevenido, loco" (IV, 105), tras las cuales pasa a una fase de autoconvencimiento: "estaba apurándose tontamente, por suposiciones absurdas (...) Era propio del chiquillo, no de hombre ya probado en la vida, tal susto" (IV, 105), y a la búsqueda de una fórmula que consiga apaciguar su ánimo: "Si pudiese dormir... el sueño era un recurso." (IV, 106), pero el narrador no va a permitir que el lector se engañe e introduce un comentario cargado de presagios funestos cuando alude al sueño con el término: "la transitoria muerte" (IV, 106). Ya dormido, continua el narrador: "La imaginación, en fantástico devaneo, sugería escenas trágicas" (IV, 107); hasta que inicia la escena final con una fase reveladora: "Y esta parte del sueño (..) tenía todo el relieve de la realidad" (IV, 107).

Se produce en el final del relato una confluencia de lo real con lo imaginario más propia de los relatos de misterio o de terror a lo E. A. Poe o E. T. A. Hofmann, autores bien conocidos por nuestra escritora. De donde el relato termina por convertirse en un cuento de terror, en un ejemplo, si se quiere, de que la realidad está plagada de horrores, en un juego de cómo la imaginación puede crear monstruos, pero siempre, en un buen ejemplo de en qué consiste un proceso psicológico.

Los dos relatos citados son cuentos muy bien construidos que ejemplifican excelentemente dos géneros temáticos a los que nuestros alumnos son bastante aficionados; ambos contienen lo básico de cada género y explicitado con suficiente claridad como para que un adolescente pueda establecer las características genéricas de cada uno, las diferencias entre ellos y entre otros géneros, la estrategia narrativa o cualquier otro dato literario o lingüístico que el profesor considere conveniente comentar.

Y bien, señores, hasta aquí mi exposición, en la que no he buscado más que mostrarles algunas posibilidades que ofrecen algunos de los cuentos de Emilia Pardo Bazán, para poder llevarlos al aula y que ellos, los cuentos y el trabajo de reflexión elaborado desde ellos, sirvan como ejemplo de que la literatura no es una asignatura "de adorno", sino que es básica para (parafraseando al profesor Ángel Rupérez en un artículo sobre la defensa de la enseñanza de las humanidades), "incrementar sabiduría, sensibilidad estética y sentimiento ético. Sirve para algo." ("¿Qué educación? ¿qué reforma?, *El País*, 14 de mayo de 2005).

BIBLIOGRAFÍA

Clarke, Anthony H.: "Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policíaca", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIX, 1973, pp. 375-391.

Clémessy, Nelly: "La comtesse de Pardo Bazán et le conte rural", *Mèlanges offerts a Ch. V. Aubrun*, T. I, París, Ed. Hispaniques, 1975, pp. 191-200.

"Selva, de Emilia Pardo Bazán. Una tentativa frustrada de novela policíaca", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, ed. De J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1997, pp. 85-96.

González Arias, Francisca: "La poética de Galicia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, ed de J. M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 1997, pp. 147-169.

Landeira, Ricardo: "La narración policíaca en Emilia Pardo Bazán: un crimen en Santiago de Compostela" en *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús Alonso Montero*, ed. y coord. Por R. Álvarez y D. Vilavedra, T. II, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 1999, pp. 771- 779.

Mayoral, Marina: "La Galicia de doña Emilia", en Emilia Pardo Bazán, *Cuentos y Novelas de la tierra*, ed. de M. Mayoral, Santiago de Compostela, Sálvora, 1984,, pp. 15-24.

Pardo Bazán, Emilia: "Al regreso", "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 15 de enero de 1900, nº 942, p. 42.

"La cana", en J. Paredes (Ed.), T. III, pp. 124-129.

"Crónicas de España", *La Nación*, 28 de julio de 1902, en E. Pardo Bazán, *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, ed. de J. Sinovas Mate, La Coruña, Ed. Diputación Provincial, 1999,T. I, pp. 210-213.

"Crónicas de España", *La Nación*, 30 de marzo de 1914, en J. Sinovas (Ed.), T. II, pp. 882-886.

"Crónicas de España", *La Nación*, 6 de mayo de 1918, en J. Sinovas (Ed.), T. II, pp. 1250-1253.

"Cuento soñado", *Obras Completas*, VIII, Edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, pp.513-516.

Cuentos Completos, Edición de J. Paredes Núñez, La Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa", 1990, cuatro tomos.

"De polizón" en J. Paredes (Ed.), T. II, pp. 85-87.

La literatura francesa moderna, T. II, Madrid, Renacimiento,[1911].

"Las medias rojas", en J. Paredes (Ed.), T. III, pp. 195-197.

"La mujer española", en E. Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, ed. de G. Gómez-Ferrer, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 83-116.

"La pierna del gobernador", "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 30 de septiembre de 1901, nº 1031, p. 634.

"La punta del cigarro", en J. Paredes, T. III, pp. 398-401.
"Libertad", en *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán*, ed. de J. Sinovas Mate, Burgos, Librería Berceo, 1996, pp. 57-62.
"Los ramilletes", en J. Paredes, T. III, pp. 404-406.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 23 de noviembre de 1903, nº 1143, p. 762.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 28 de agosto de 1905, nº 1235, p. 554.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 15 de febrero de 1909, nº 1414, p. 122.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 22 de noviembre de 1909, nº 1456, p. 762.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 15 de abril de 1912, nº 1581, p. 254.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 18 de enero de 1915, nº 1725, p. 62.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 31 de enero de 1916, nº 1779, p. 74.
"La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, 18 de septiembre de 1916,nº 1811, p. 586.
"Presa", en J. Paredes, T. IV, pp. 334-336.
"Presentido", en J. Paredes, T. IV, pp. 104-106.
"Un duro falso", en J. Paredes, T. II, pp. 415-417.

Quesada Novás, Ángeles: "Emilia Pardo Bazán personaje narrador en sus cuentos", *Salina*, 13, 1999, pp. 89-97.
El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.
Rey, Alfonso: "El cuento sicológico en Pardo Bazán", *Hispanófila*, Chapel Hill (enero 1977), pp. 19-30.
Rupérez, Ángel: "¿Qué educación? ¿qué reforma?", *El País*, 14 de mayo de 2005, pp.13-14.

APÉNDICE

El material que paso a transcribir está formado por ejercicios llevados a cabo por un grupo de alumnos que cursan este año académico 2005-2006 4º de la ESO. La transcripción es literal, salvo pequeñas correcciones ortográficas.

Tras la lectura y comentario en el aula de los cuentos "La punta del cigarro" y "Los ramilletes", se les pidió que los reelaborasen cambiando el punto de vista, mientras que se les pidió que justificasen la pertenencia al naturalismo de "Un duro falso" y buscasen una respuesta al final de "Libertad". He aquí algunos resultados.

"La punta del cigarro"

Hasta hace unos meses yo era una mujer soltera, sin ningún tipo de compromiso, y ahora soy una mujer casada, con toda una vida de matrimonio por delante.

Exactamente hace un mes que me casé y siete meses que me prometí. Mi marido se llama Cristóbal Morón, es muy apuesto y era muy mujeriego. Yo le conocía de vista, siempre le veía acompañado por alguna mujer.

Por aquellos tiempos yo no me podía acercar mucho a él, ya que yo era una mujer soltera, una niña a los ojos de todos, muy dulce y, ante todo, estaba la honra de mi familia. A Cristóbal le veía yo con buenos ojos, pero le tenía calado desde el principio. Sabía que sometía a las mujeres casaderas a pruebas para escoger a la mejor sin equivocarse. Desde el primer día que le vi, quise que Cristóbal fuera mi marido. Todo esto yo se lo contaba a mi amiga Fátima, amigas desde la infancia, vecinas de toda la vida, en una sola palabra: inseparables. No me costó mucho convencerla para que me ayudase, para eso están las amigas.

Ella me ayudó a guardar mi genio, a no soltar la serpiente que llevaba dentro, a ser dulce, amable y comprensiva ante los ojos de todos, pero, sobre todo, ante los ojos de Cristóbal. Pasaba numerosas veces delante de él cuando iba con mi madre y disimulaba y sonreía como mejor se me daba.

Una noche fui con mis padres al teatro. A la salida llovía a cántaros y vi a Cristóbal, así que le ofrecí llevarle en el coche. Estuvimos parte de trayecto hablando. Mi padre con toda la buena voluntad que le caracteriza, le ofreció un cigarro, encendiéndose uno para él. En ese momento me fijé en la cara de Cristóbal, parecía como si se le hubiese encendido una bombilla encima de la cabeza, y supe que se le había ocurrido alguna prueba para mí. Unos minutos después Cristóbal dejó caer su cigarro encendido sobre mi preciado abrigo. Contuve mi ira a pesar de que mi mejor abrigo estaba a punto de ponerse a arder por completo. Recordé lo que me dijo Fátima y poniendo mi mejor cara dije:

No hay cuidado... No es nada... No se apuren...

En aquel instante a Cristóbal se le dibujó una sonrisa en la cara y gracias a eso supe que había caído en mis redes.

A la mañana siguiente recibí la visita de Cristóbal y su petición, por fin iba a dejar

de ser una mujer soltera y me convertiría en Señora de Morón. Seis meses después nos casamos. Por supuesto yo me encargué de preparar mi boda, al fin y al cabo sólo me iba a casar una vez y podía celebrarlo por todo lo alto ya que Cristóbal corría con todos los gastos. Así que no escatimé en preparativos y en el viaje de novios también pensé. Como mi madre solía decirme: "Cuando amarres a un buen partido no lo dejes escapar." Eso es lo que hice.

Durante un tiempo seguí disimulando, le pedía de vez en cuando algún caprichito como hace toda mujer recién casada, le mandaba hacer cosas aunque él no quisiera, al fin y al cabo era mi marido, ¿no?.

Lo que no pude aguantar fue que, hace un par de días, cuando íbamos a ir al teatro estuviese todavía con la tontería del cigarro, ¿y qué hizo?, me tiró el cigarro encendido en mi elegante boa de tul rizado. Ya no me contuve más y le dije:

¡Bruto! ¡Podrías mirar lo que haces!

Diciendo esto proseguí mi camino. Levanté la mirada un momento y miré a Cristóbal, en sus ojos vi la decepción. En el fondo de mi alma sentí pena, pero luego me acordé de las pruebas y la pena se me fue enseguida. Me pude permitir gastos, caprichos y mucho más gracias a la fortuna de Cristóbal. Gracias a Fátima y a las pruebas siempre seremos marido y mujer.

"Los ramilletes"

Son las dos de la tarde. Ya hemos comido y ya he acabado las tareas de casa. Voy corriendo al baño para arreglarme, cojo en el armario de las medicinas el bote del agua oxigenada porque se me están empezando a ver las raíces, pero se ha terminado. Es que esta tarde vamos a ir mi madre, mi hermana y yo al paseo de Recoletos, que por las tardes está lleno de gente y algún muchacho de buena familia se puede fijar en mí, así que me tengo que arreglar. Me pongo el vestido que acabé ayer con los restos de tela que sobraron de unas cortinas y los de un vestido roto de mi madre. Me peino, me maquillo, me pongo los guantes de encaje que con tantas horas de trabajo conseguí comprarme y me miro al espejo. La verdad es que me veo guapa. Yo creo que alguien se va a fijar en mí esta tarde.

Salimos de casa y llegamos a Recoletos. Nos sentamos en unas sillas cercanas al quiosco de las flores. Me quedé mirando las rosas de la tiendecilla. ¡Qué bien olían! Luego miraba los geranios, las margaritas, las petunias, los claveles... Qué flores tan bonitas. Me encantaría comprar el quiosco entero aunque con una sola flor me conformaba, pero no estamos para tirar el dinero en plantas, pero... si alguien me regalara flores...

Llevábamos unos treinta minutos allí sentadas y todavía nadie se había acercado. Ni mi madre ni mi hermana hablaban y nos quedábamos mirando al vacío, pensando qué tareas se nos habían olvidado hacer en la casa, qué podríamos hacer de cena...

El caso es que nadie venía ni me preguntaba cómo me llamaba ni nada. Se ve que no me había arreglado hoy lo suficiente. Cuando ya llevábamos hora y media o así

allí sentadas, me fijé en un chico. Tendría mi edad y juraría que me estaba mirando. Se iba acercando hacia nosotras, ¡A lo mejor le había gustado! Miré hacia las flores para disimular que no le estaba mirando y cuando vuelvo la vista hacia donde él estaba, desapareció. Otro al que no le gusto. Sigo mirando a la calle y observando a los que mejor pinta tenían. Les sonreía, les miraba con buena cara, pero nadie venía a mi lado.

Cuando dieron las seis, mi madre se levantó y mi hermana y yo la seguimos. De camino para casa iba detrás de mis familiares, rezagada. Llevábamos unos meses haciendo lo que esta tarde y todavía no se me había acercado ninguno que valiera la pena. Sólo un muchacho, que se veía que debía tener los mismos recursos que yo, a pedirnos la hora. ¿Qué haré mal? ¿Tan fea soy? Bueno, a lo mejor Dios cree que estaré mejor soltera...

Al llegar a casa, mi madre se puso a limpiar ayudada por mi hermana mientras yo hacía la cena. En todo el tiempo que estuve al lado del fogón no paré de pensar en el futuro solitario que me esperaba. Mi madre a mi edad ya estaba casada y la hija de la vecina a las dos semanas de buscar marido lo encontró. Aun así, creo que no voy a dejar de salir a la calle a buscar novio. No lo haré tan frecuentemente, pero si me sobra tiempo, saldré. Más vale tarde que nunca, ¿no? Bueno, no sé lo que haré. Mejor dormir, mañana se verá.

Al día siguiente me despertaron unos golpes en la puerta. Salí a abrir y vi a un hombre con un ramo de flores. Me dijo que le habían mandado que me lo trajera. ¡Ay, qué alegría! ¡Ayer alguien se había fijado en mí! Coloqué el ramo en un jarrón con agua y lo puse en medio de la mesa principal. ¡Qué bien olían! ¡Qué precioso el ramillete! Al llegar mi madre del mercado, le conté toda la historia y me dijo que esta tarde íbamos a volver a Recoletos, a ver si aparecía el admirador.

Como había hecho el día anterior, me arreglé, me peiné, me maquillé... y volvimos las tres a la calle del quiosco. Allí nos pasamos toda la tarde, sin que nadie se atreviera a decirme nada.

Volvimos de nuevo a casa. ¿Por qué no había aparecido el chico misterioso? ¿Me habría visto mejor y no le había gustado? Le hice la cena a mi madre y a mi hermana y me acosté, porque no quería ver a nadie.

Llevaba un rato despierta cuando, a la mañana siguiente, llamaron a la puerta. Fui a abrir y, para mi sorpresa, era el mismo hombre de ayer con otro ramillete. Le pregunté que quién es el que me mandaba flores y me dijo que él trabajaba en el quiosco y que alguien había pagado para que todas las mañanas tuviera un ramillete nuevo en casa. Si el muchacho anónimo me seguía mandando flores, sería porque yo le gustaba ¿no? Así que esa tarde volvimos a Recoletos, pero no pasó nada. Llegué a casa tan soltera como me había ido. Comí unas pocas patatas y me fui a dormir.

Al día siguiente volvió el hombre de los ramilletes y, como los dos días anteriores, fuimos a la calle famosa. Pero esa tarde hacía bastante frío. Estuvimos toda la tarde esperando a aquel chico desconocido con el mismo resultado de siempre. Esta vez

no cené porque me había quedado fría de estar toda la tarde en Recoletos y me fui directamente a la cama.

El día siguiente fue exactamente igual a los anteriores, pero yo cada vez me encontraba peor. Empezaba a hacer cada vez más frío y yo iba teniendo menos hambre.

Ahora estoy con unas fiebres, en la cama. Hoy ha venido el médico a verme y he oído cómo después de hablar con mi madre, ella se ponía a llorar y a gritar. Me imagino que me queda poco de vida, así que he decidido contar mi historia. Espero que si alguien que lea mi relato conoce al muchacho, le diga lo que ha pasado conmigo. Por si acaso va a Recoletos y no me ve, que no se preocupe.

"Un duro falso"

Este cuento es puramente naturalista porque posee la mayoría de las características del Naturalismo.

Quizás la que más resalta es el reflejo tan fiel de la infancia de los niños de familia pobre, que tenían que malvivir robando, mendigando o trabajando para un patrón que más que enseñarles, les humillaba constantemente. Este reflejo tan fiel no es posible sin una meticulosa observación y documentación por parte del autor antes de escribir la obra.

También refleja de forma fidedigna la manera de hablar de la clase obrera de aquella época, que en muchas ocasiones incluye vulgarismos y blasfemias, y de esta manera explica la falta de cultura y de educación a la hora de hablar de los más pobres.

En cuanto a los elementos deterministas, dentro del naturalismo, en el cuento hay una gran cantidad. El condicionamiento de la herencia biológica a la especie humana se hace presente en Natario, que es un niño subdesarrollado físicamente, tanto por la falta de alimentación como por su complexión, que es genéticamente débil.

Natario está condicionado también por la sociedad que le rodea y que le impide avanzar hacia su sueño, que es vivir de su trabajo. La sociedad que le rodea le transmite unos valores negativos para su desarrollo como persona, tales como robar o mendigar. También le transmite pautas de comportamiento que incluyen violencia, la cual él rechaza.

También el ambiente le condiciona en su trabajo, ya que no para de recibir insultos y golpes, al igual que en su casa.

Volviendo al naturalismo, es necesario mencionar que el ambiente en el que se desarrolla el cuento es un fiel reflejo de la realidad, ya que incluye ambientes miserables, con personas con igual miseria que se ven obligados a robar o a mendigar para sobrevivir.

"Libertad"

Bertito es un niño de dormilona paciencia, resignado, dotado de un olfato muy sensible que odia el olor de las verduras podridas que su tía le hace limpiar.

Un día decide huir de casa y se va.

En la ciudad, Bertito descubre una cantidad de olores que no había conocido nunca. Pero pasan las horas y se da cuenta de que no sabe adónde ir. Sólo sabe que no quiere volver a su antigua casa con su tía, la señá Fausta.

Cuando se le acaba la comida, el niño se pone a llorar. No lo hace porque tenga hambre, sino porque se da cuenta de que lo que buscaba cuando se fue de casa, la libertad, no la iba a tener. No bastaba con echarse a la calle y andar; si no se tiene comida, no se puede ser libre.

Bertito sabía que no iba a poder comer porque no tenía a nadie en la ciudad. Él no iba a poder ser libre.

Aquí, Bertito, se da cuenta de que si quiere seguir viviendo, tendrá que volver con su tía y lo último que quiere es volver con ella.

Esta decisión la confirma cuando una acacia le manda su agradable aroma, haciéndole olvidar lo apestoso de las hortalizas de su tía.

En ese momento, oye un coche. No va a poder vivir libre en la ciudad y no quiere ir con la señá Fausta, que lo tiene prisionero. La única solución es la muerte.

Bertito se suicida porque sabe que no va a ser libre nunca.

ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ
(UNIVERSIDAD DE BARCELONA)

Los cuentos de Clarín, una autobiografía intelectual

"He hablado tanto de mí mismo y tan poco de
intereses generales literarios, porque
la razón de ser de mis cuentos como son,
se funda en *cosas mías*, no en influencias
ni propósitos escolásticos"
(Leopoldo Alas, "Prólogo", *Cuentos morales*, 1896)

"Desengáñate; el juego... no es broma. Es como la vida,
es como la metafísica... La vida racional quiere
penetrar en el misterio para saber su destino,
porque teme y quiere esperar, ser feliz..."
(Leopoldo Alas, "Jorge", *Siglo pasado*, 1901)

I

La voluntad de idealidad ética y el sustrato religioso y cristiano de los quehaceres críticos de Clarín al menos desde 1887, fecha de la mayoría de las "Lecturas" de *Mezclilla* (1889) y del folleto literario *Apolo en Pafos*, fue advertida por Emilia Pardo Bazán al reseñar el volumen de crítica literaria en *La España Moderna* en 1889[1]. Se iniciaba en estos meses una inflexión en el pensamiento de Leopoldo Alas que le embargaría en el fin de siglo -con un punto álgido alrededor de los meses del 93-, convirtiendo su obra toda -ensayo, crítica, narrativa, teatro- en un temblor representativo de lo que John W. Burrow en un libro ineludible, *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914* ha llamado "una impaciencia común con las limitaciones de una existencia humana prosaica, desmitificada, y en un mundo desencantado"[2].

[1] El artículo de Emilia Pardo Bazán está recogido en Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 30-33.

[2] John W. Burrow, *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 307.

Recientemente el escritor argentino Ricardo Piglia ha llamado la atención sobre un aspecto de la crítica literaria que era bien conocido por los críticos decimonónicos: su calidad de autobiografía. Así, Anatole France en el prefacio a la primera recopilación crítica de *La Vie Littéraire* (1888) sostenía:

> "La crítica es, como la filosofía y la historia, una especie de novela, para uso de espíritus sagaces y curiosos. El buen crítico es el que cuenta la aventura de su alma en medio de obras maestras"[3].

En efecto, como ha atestiguado con todo rigor, el mejor rigor positivista e interpretativo, Yvan Lissorgues[4], y ha perfilado con su magistral sensibilidad Gonzalo Sobejano, la crítica literaria -y no solo la literaria- de Alas dibuja la aventura de un alma, que es -cito a Sobejano- "la de un moralista en un doble sentido: observador perspicaz de la vida social, y defensor de un ideal de justicia y verdad cuya falta de efectividad en el mundo le lleva a la irritación y a la melancolía"[5]. O le deja solo en su gabinete de escritor escribiendo cartas a Hamlet o esparciendo ideas sobre el *Quijote*, como las que recoge en el tomo póstumo *Siglo pasado* (1901).

Aventura del alma, trayectoria espiritual o autobiografía intelectual que tiene en los cuentos los mejores cristales literarios -*Cristales* es uno de los cuentos más significativos de *Cuentos morales* (1896)- o el mejor reflejo poético -*Reflejo (Confidencias)* es cuento ejemplar de la colección póstuma *El gallo de Sócrates* (1901). El primer estudioso -y uno de los que más hondo ha calado- de los cuentos de Alas, el escritor suicida catalán, José Soler y Miquel, lo advirtió bien temprano en un artículo desmembrado de un estudio sobre *Los cuentos de Clarín*, "que no me atrevo a publicar en folleto". Se trata de una advertencia que cierra "Clarín" (*La Publicidad*, 15-VI-1895):

> "Pero a mi ver es en la invención de sus cuentos donde el espíritu creador de Clarín más se *recrea*"[6].

Nótemos: invención. Los cuentos son relatos ficcionales -la terminología que empleo es la de Gérard Genette- que convocan de continuo el relato factual que se desprende más diáfanamente de los artículos y los ensayos. El Leopoldo Alas

[3] Anatole France, *La Vie Littéraire. Première série*, Paris, Calmann-Lévy, 1888, p. III.

[4] Cf. Yvan Lissorgues, *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas "Clarín"*, Oviedo, GEA, 1996. Y *Clarín político*, Oviedo, KRK, 2004.

[5] Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985, p. 41.

[6] Cito por María José Tintoré, *"La Regenta" de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen, 1987, p. 252.

escritor, catedrático de Derecho de la universidad de Oviedo, crítico militante, que firma los cuentos en diversas publicaciones periódicas, no es funcionalmente idéntico al Alas narrador o a los protagonistas que configuran sus relatos, aunque compartan muchos rasgos biográficos e intelectuales, que en las palabras de Soler y Miquel constituyen el "re-crearse". La transitividad de los relatos de ficción de los cuentos con la autobiografía intelectual de Leopoldo Alas emana básicamente de las intertextualidades que se producen en los relatos ficcionales procedentes de los relatos factuales de los que también es autor Leopoldo Alas. Los cuentos de Clarín -como toda la gran literatura- son legibles de forma pertinente y eficaz en clave de intertextualidad, que es condición imprescindible de toda creación literaria. Los textos nuevos, originales, de los relatos -me estoy amparando en Roland Barthes- son un tejido que se conforma desde los elementos autobiográficos, mejor y más constatables desde el discurso crítico o el ensayístico. Por ello, Soler y Miquel en un segundo artículo, "Los cuentos de Clarín" (*La Vanguardia*, 14-II-1895), observaba en los cuentos el florecimiento de "la más íntima poesía de su alma"[7].

Ahora bien, aunque Soler y Miquel (1861-1897) hubiese sido discípulo -en los cursos de doctorado en Madrid- de don Francisco Giner de los Ríos, compañero en esos cursos de Rafael Altamira y lector impenitente de Leopoldo Alas, es fácilmente comprensible que no conociera el océano de artículos que el provinciano universal desperdigó en docenas de publicaciones periódicas. Esta constatación no invalida el hecho de que en los libros de crítica publicados por el propio Clarín está la base del relato factual al que me refería y, en consecuencia, en ellos hay suficientes elementos referenciales que nutren el discurso ficcional de los cuentos. Soler y Miquel a buen seguro los conocía. Ese era su conocimiento del intelectual Clarín, pero el gran crítico catalán, lector penetrante y cordial de los relatos de Alas, indicó en sus trabajos sobre la narrativa breve la clave del estilo, que caracterizaba de "estilo del alma":

> "El lexicón, como la sintaxis, como todo, han de ser cosas vivas, cosas que poussent desde dentro. Y, en rigor, no hay más estilo que éste. Lo demás son papeles mojados y tinta *fina para escribir*"[8].

Clarín y Soler y Miquel conocían antes de que el libro de Jean Marie Guyau, *L'Art au point de vu sociologique* (1889) la canonizase, la reflexión de Gustave Flaubert en una carta dirigida a George Sand (2-II-1869). Se trata de una reflexión que nace de su disgusto ante los críticos literarios que no hacen juicios estéticos y poéticos, y que Clarín recuerda por dos veces en sus trabajos críticos de 1886 a 1892. El texto de Flaubert es el siguiente:

[7] Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, p.56.

[8] José Soler y Miquel, "*Cuentos morales*" (*La Vanguardia*, 19-II-1896). Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, p. 69.

"Usted me habla de la crítica en su última carta diciéndome que desaparecerá próximamente. Yo creo, por el contrario, que, a todo lo más, ahora empieza su aurora. Se ha tomado a contrapelo la crítica precedente, pero nada más. En tiempos de La Harpe se era gramático; en tiempos de Sainte-Beuve y de Taine se es historiador. ¿Cuándo se será artista, nada más que artista, pero bien artista? ¿Conoce usted alguna crítica que se interese por la obra en *sí* de una manera intensa? Se analiza muy sutilmente el medio en que se ha producido y las causas que la han traído, ¿pero, su composición? ¿su estilo? ¿el punto de vista del autor? Jamás"[9].

Idea que Flaubert también expresa en la misma fecha (2-II-1869) a Turgueniev con estas palabras: "Lo que me choca en mis amigos Sainte-Beuve y Taine es que no tienen en cuenta suficientemente el Arte, la obra en *sí*, la composición, el estilo, en fin, todo lo que forja lo Bello"[10].

La composición, el punto de vista, el estilo son elementos sustanciales del discurso ficcional de los relatos de Clarín en los que Soler i Miquel repara. Precisamente de ellos deduce el carácter de autobiografía intelectual, de "estilo del alma". Es decir, entiende el estilo en el sentido en que Gérard Genette lo ha definido en "Estilo y significación", ensayo incluido en *Ficción y dicción* (1991), según el cual "el estilo está, efectivamente, en los detalles, pero en *todos* los detalles y en todas sus relaciones. El 'fenómeno estilístico' es el discurso mismo"[11].

En consecuencia, junto a las ineludibles intertextualidades, absorviéndolas, el discurso ficcional de los relatos desde sus propios procedimientos de discurso -modalización, focalización, correspondencias, etc.- se dibuja como autobiografía intelectual de Leopoldo Alas, como "proyección de una vida", según el subtítulo que doña Laura de los Ríos le dio a su libro *Los cuentos de Clarín* (1965).

El discurso ficcional de los relatos breves es el espejo en el que se refleja, espejea, el discurso factual de la crítica, de las lecturas, de los ensayos y las revistas -también los "paliques"- que son en muchos aspectos una verdadera "écriture du jour", por utilizar el sintagma que tanto juego ha dado al crítico Eric Marty en su reciente libro sobre el *Journal* de André Gide. En ese espejo se dibuja la autobiografía intelectual de Leopoldo Alas o, si se quiere, los resortes íntimos y últimos -los hondones del alma- que la articulan.

Es evidente que la autobiografía -como la confesión- es empresa de reconstrucción. Quizás por ello a los sólidos argumentos de crematística literaria que ha brindado el profesor Botrel[12] para justificar la dedicación del Clarín de la última década del

[9] Gustave Flaubert, "À George Sand" (2-II-1869), *Correspondance IV* (ed. Jean Bruneau), París, Gallimard-La Pléiade, 1998, p. 15.

[10] Gustave Flaubert, "À Ivan Tourgueneff" (2-II-1869), *Correspondance IV*, p. 17.

[11] Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, p. 122.

[12] Cf. Jean François Botrel, "Producción literaria y rentabilidad. El caso de Clarín", *Hommage des hispanistes françaises à Noël Salomón*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 123-133.

siglo XIX a la narrativa breve y a otras consideraciones sociológicas que expuse en mi "Introducción" a *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (Madrid, Cátedra, 2003), haya que sumar este rasgo de dichos textos narrativos. Dejando a un lado las *nouvelles* del volumen *Pipá* (1886), que son *Pipá, Avecilla, Las dos cajas* y *Zurita*, el magistral tomo de 1892, *El Señor* ("la novela corta más concentrada de cuantas Clarín escribió, y la más lírica"[13]-Sobejano *dixit*) y *El cura de Vericueto*, Clarín escribió pocos más de un centenar de cuentos. De ellos, alrededor de ochenta en la última década del siglo XIX, es decir, en la etapa que doña Emilia Pardo Bazán veía abrirse con el volumen *Mezclilla* (1889). Este dato, que no es baladí, avala desde la órbita de la estadística el carácter autobiográfico del discurso ficcional de los cuentos.

Por último, la crítica que ha estudiado la narrativa breve de Alas -en la que los trabajos de Carolyn Richmond son valor seguro- ha optado, cuando le ha tocado establecer antologías, por dar la máxima representación al Clarín que caminaba hacia el final del siglo XIX. Tres ejemplos.

Azorín, el escritor modernista que junto con Unamuno más sintonizó con Leopoldo Alas, publicó en 1917 una excelente y sugestiva antología de textos clarinianos[14], que presentaba dos rasgos relevantes y certeros. El primero era de orden clasificatorio. El autor de *La voluntad* establecía cinco segmentos significativos en la obra de su admirado maestro: el escritor satírico y militante, el crítico literario, el moralista de los ensayos, el novelista y, finalmente, el cuentista, segmento representado en la antología de casi cuatrocientas páginas por cerca de la mitad de la extensión del tomo. La *nouvelle Cuervo* abría la antología, en la que todos los textos breves pertenecen a la última década del siglo XIX, la que Azorín consideraba el escenario más maduro y suficiente del espiritualismo laico y sentimental de Alas.

El segundo rasgo de la antología guarda también notable interés. Azorín establecía con tino dos momentos en la evolución artística de Alas marcados por la frontera de *Mezclilla* (casi toda la curiosidad intelectual de doña Emilia fue una curiosidad inteligente), donde advertía la crisis del pensador y del crítico, camino de la "manera abreviada" que encontrará en las *nouvelles* y en los cuentos de los años noventa su mejor expresión ética y estética. Baste añadir que los once cuentos de *Páginas escogidas* procedían de *El Señor y lo demás, son cuentos*, tres; de *Cuentos morales*, dos; y de *El gallo de Sócrates*, seis.

Yvan Lissorgues, máximo especialista actual en la obra del autor de *La Regenta*, al preparar en 1989 una selección de *Narraciones breves* de Alas, sentenciaba: "Gran parte de los cuentos de Clarín son, en efecto, reflejos de íntimas vivencias"[15]. Para dar

[13] Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, p. 101.

[14] Leopoldo Alas "Clarín", *Páginas escogidas* (Selección, prólogo y comentarios de Azorín), Madrid, Calleja, 1917.

[15] Yvan Lissorgues, "Estudio preliminar" a Leopoldo Alas "Clarín", *Narraciones breves*, Barcelona Anthropos, 1989, p. 10.

a conocer el pensar y el sentir del escritor, Lissorgues llevaba a cabo una selección de 21 narraciones, de las cuales quince pertenecen a los años noventa del siglo XIX.

Tercer ejemplo. En 1997 la profesora Ángeles Ezama selecciona, para el excelente tomo *Cuentos* de Clarín de la prestigiosa "Biblioteca Clásica" que dirigía el profesor Francisco Rico, diecinueve novelas cortas y cuentos. Desde *Superchería* -cuya publicación en *La Ilustración Ibérica* cabalga entre 1889 y 1890- hasta "Jorge" -que vio la luz en *La Ilustración Española y Americana* en 1899- quince relatos pertenecen al Clarín de la última década de la centuria decimonónica.

Los ejemplos hablan de la importancia que la "manera abreviada" adquirió en el último Leopoldo Alas, a la par que inciden en la calidad de espejo autobiográfico y retrospectivo que atesora el discurso ficcional de los cuentos, mayoritariamente escritos entre 1889 y 1901.

II

Los cuentos de Clarín escritos en la última década del siglo XIX son proyección de una vida, constituyen una autobiografía intelectual. Cierto, pero una autobiografía intelectual peculiar. Ante un relato factual, un relato histórico o, en concreto, una biografía, el lector puede tratar de verificar las indicaciones o los datos del relato, sin embargo, en el relato ficcional no es posible tal verificación. En realidad, Dorrit Cohn en un libro espléndido, *The Distinction of Fiction* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1999), ha señalado -traduzco- que "los relatos referenciales son verificables e incompletos, mientras los relatos no referenciales son inverificables y completos"[16]. Los conflictos, los valores, las censuras, la psicología íntima que ocupan los espejos de los cuentos se crean en y con el texto de los relatos. No tienen existencia anterior. Sería inútil perseguir las señas de identidad del cura de la Matiella en los archivos eclesiásticos de Asturias o intentar la comprobación de la hermosura de Rosario Alzueta para saber si era tan cierta como afirma el narrador del cuento *Snob*. Estamos en un universo donde los rasgos del discurso son los propios de la ficción, aun a pesar de lo indeciso de las fronteras genéricas en las que se ubican muchos de los relatos del Leopoldo Alas finisecular.

De la indecisión clariniana habla bien a las claras un libro que como mostré en otro lugar fascinaba a Azorín, quien a su vez fue un conspícuo impugnador de los género tradicionales. Me refiero naturalmente a *Siglo pasado* (1901), donde la poligrafía de Alas se vehicula desde el pensador moralista, el crítico y el narrador breve. *Siglo pasado* no es una amalgama póstuma que refleje la fatiga y la insuficiencia de Clarín, sino una polifónica respuesta -literaria, filosófica y religiosa- del escritor

[16] Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 16.

a la crisis del espíritu -Juan Ramón Jiménez la llamaría Modernismo- que recorre la Europa *fin-de-siècle*.

La heterogeneidad de los discursos del último Alas, bien testificada en *Siglo pasado*, pero que se debe calibrar mejor a la luz de la amplísima obra desperdigada en las publicaciones periódicas, y en la que el discurso ficcional de los relatos se hermana con el ensayo breve, la divagación reflexiva y otras variaciones genéricas, responde a una tendencia que Mijail Bajtin anotó en la obra última de Tolstoi, al prologar en 1929 la novela *Resurrección*:

> "Tolstoi se aleja cada vez más de la literatura y vierte su visión del mundo en forma de ensayo, de artículo, de tratado, de compilación de aforismos[...] Las obras estrictamente literarias de este período están escritas en su viejo estilo, pero con la presencia predominante de la crítica, de la acusación, del moralismo. El combate encarnizado, pero sin esperanzas, que libra Tolstoi para elaborar una forma artística nueva, termina siempre con la victoria del moralista sobre el escritor: todas las obras de este período llevan esta marca"[17].

Las palabras del gran teórico ruso convienen también como anillo al dedo a los quehaceres del último Clarín. Todas sus obras, primordialmente las de la madurez, teñidas por un tinte autobiográfico, responden al fondo inquebrantable de moralista, derivado de la ética del krausismo, que produjo algunos males en la cultura española de la segunda mitad del siglo XIX (Clarín los anota con imparcialidad en el prólogo de 1892 al libro de Adolfo Posada, *Ideas pedagógicas modernas*), pero también dejó "en buena parte de la juventud estudiosa e inteligente, como rastro perfumado, el sello de unción filosófica que engendraba el ánimo constante y fuerte del bien, el instinto de propaganda, de la vida ideal, de abnegación, pura y desinteresada"[18].

Coincidencia con Tolstoi (¡tan admirado por el último Clarín!) que responde a una profunda afinidad en lo que estaban defendiendo en el tramo final de sus andaduras vitales, y cuya síntesis más exacta la ha formulado el humanista Isaiah Berlin en su espléndido ensayo *El erizo y la zorra* a propósito del autor de *La Guerra y la Paz*:

> "la conciencia de las *corrientes profundas*, las *raisons de couer*, que ellos no conocían por experiencia directa, pero ante las cuales -estaban convencidos- los artificios de la ciencia no eran más que una trampa, un engaño"[19].

[17] Cito por Mijail Bajtín, "Prefacio a *Resurrección*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458 (1988), p. 11.

[18] David Torres, *Los prólogos de Leopoldo Alas*, Madrid, Playor, 1984, p. 178. ("Prólogo" a Adolfo Posada, *Ideas pedagógicas modernas*).

[19] Isaiah Berlin, *El erizo y la zorra*, Barcelona , Muchnik, 1998, p. 134.

El descrédito de la ciencia positiva a finales del siglo XIX tenía raíces que el propio Berlin declara en "el pensamiento de todos aquellos que hablan de las razones del corazón, de la naturaleza moral o espiritual de los hombres, de lo sublime y las honduras, de la percepción *más profunda* de poetas y profetas"[20]. A Pascal y Blake, Rousseau y Schelling, Goethe y Coleridge, Chateaubriand y Carlyle hay que sumar a Leopardi y Tolstoi, a Clarín y a su mejor prolongación en la literatura española, el Unamuno de los "ensayos de conciencia" de los primeros años del siglo XX.

La encrucijada finisecular desde la optica de la narrativa y, en concreto, de la novela, cuenta con un libro clásico imprescindible *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt* (1985)[21]. En él, Michel Raimond estudia cómo los múltiples avatares del género y las incertidumbres sobre la novela del porvenir a la altura de 1887 desembocan en la última década del siglo XIX en "le mépris du roman", a la par que se acentúa la idea del realismo-naturalismo como el paraíso perdido de la novela, idea que en España tuvo en Eduardo Gómez de Baquero un decidido y sensato defensor desde los dominios de la crítica literaria. El exhaustivo estudio de Raimond constata varios indicadores. Elijo una vez más el testimonio de Mallarmé. Entre las lúcidas observaciones que el gran poeta realiza en la encuesta sobre la evolución literaria promovida por Jules Huret en 1891 en las páginas de *L'Écho de Paris*, hay una que atina a perfilar el horizonte narrativo del fin de siglo: "dans una societé sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif"[22]. En ese horizonte disgregado e inestable van a triunfar la novela corta y el cuento, géneros que resultan más afines a la estética simbolista y que tienen sus patrones de referencia en *The Philosophy of Composition* (1846) de E. A. Poe y en las reflexiones baudelerianas de *L'Art Romantique* (1869), textos familiares al Clarín posterior a 1887.

El discurso teórico y crítico de Alas sobre la narrativa no está en el centro de la órbita que desacredita la novela, afirmando la bancarrota del naturalismo, pero sabe de esa órbita y quiere abrirse a ella, desde la novela, la *nouvelle* y, sobre todo, el cuento. Quiere abrirse a los inciertos caminos que la crisis del naturalismo lleva consigo. Quizás el mejor escenario de estas inquietudes teóricas y críticas de Alas es el breve ensayo "La novela del porvenir", incluido en *Ensayos y Revistas (1888-1892)*, recensión y comentario del artículo que con el mismo marbete había publicado Ferdinand Brunetiére en su habitual revista de la *Revue des Deux Mondes* (1-VI-1891). Y digo que quizás sea el mejor escenario, porque Clarín no había cesado -desde

[20] *Ibidem*, p. 132.

[21] Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1985.

[22] Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (ed. Daniel Grojnowski), Paris, José Corti, 1999, p. 101.

1880- de discrepar y de contradecir los ensayos de "estética aplicada" de Brunetiére, incansable debelador del naturalismo en las letras francesas, y ahora, hacia los días de *Doña Berta* o *Cambio de luz*, va a tener "la ocasión de alabar, casi sin reservas, lo que Brunetiére dice al terciar en la famosa cuestión de la *novela novelesca*"[23]. La alabanza de Alas es plena en la previsión de Brunetiére de que la novela del porvenir se estaba inclinando al idealismo, al misticismo y al espiritualismo, al reino interior en suma, pero, en cambio, su actitud es claramente reticente al patrón idealista-simbolista que sugiere Brunetiére, y por el cual se debe sustituir el reflejo de la vida por una imagen de la vida previamente determinada. Alas, que sigue empeñado en la defensa del naturalismo (especialmente en lo que atañe a las leyes de imitación y composición de la novela, que denomina "morfología de la vida" o "biología artística"), se niega a aceptar que los nuevos caminos de la narrativa -que él mismo transitará- cuestionen la *mimesis* y la experimentación artística conquistadas por el naturalismo, que a su juicio son el paso previo de cualquier formulación narrativa válida y suficiente, ética y estéticamente.

La órbita en la que Alas se mueve en la última década del siglo XIX no está, como la de algunos simbolistas franceses, reñida con el realismo o divorciada del naturalismo. Lejos de esas posturas, Clarín quiere -desde el realismo y desde el naturalismo, desde sus conquistas y sus insuficiencias- ampliar la verdad y la sustantividad del arte. La narrativa clariniana de la última década de siglo, inclinada por razones de situación y contexto a plasmarse en relatos breves, perseguirá lo que él había llamado en un artículo de *Mezclilla*, "la esencia del realismo" o "sacarle la sustancia poética a la vida prosaica, y convertir en *héroes*, con nombre en la historia del arte, los *héroes* sin nombre de la historia vulgar de los anónimos"[24]. Doña Berta, Jorge Arial o Víctor Cano se convierten en héroes gracias al empeño de su creador de poetizar la prosa de la vida de una viejecita inquieta y solitaria, de un *alter-ego* contento con "una *acerada* medianía" o de un intelectual[25], *alter-ego* a medias o mejor, oblicuo reflejo del autor, que quiere sacarle todo su jugo a la moral corriente. Gracias al talento de un poeta que anclaba su arte en las diferentes luces y sombras de la poesía de la prosa. Gracias al genio de un escritor, cuyos quehaceres en la novela, la *nouvelle* y el cuento ha definido magistralmente Gonzalo Sobejano, parafraseando al propio Clarín:

[23] Leopoldo Alas "Clarín", "La novela del porvenir", *Ensayos y Revistas*, 1888-1892, (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1991, p. 304.

[24] Leopoldo Alas "Clarín", "Alfonso Daudet. *Treinta años de París*", *La Ilustración Ibérica* (7-IV al 15-IX-1888), *Mezclilla* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen, 1987, p. 214. Para los alrededores de estas propuestas deben consultarse las sabias reflexiones de Antonio Vilanova en *Nueva lectura de "La Regenta" de Clarín*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 331-339, y mi libro *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Almar, 2002, pp. 135-166.

[25] Para el oficio de escritor en la narrativa breve, puede verse el reciente trabajo de José Manuel González Herrán, "escribir en algunos cuentos de Clarín (1868-1900)", en P. García Pinacho / I. Pérez Cuenca (eds.), *Congreso Internacional Leopoldo Alas "Clarín" en su centenario (1901-2001)*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2002, pp. 205-222.

"Hizo Clarín la más encendida defensa de 'la novela novelesca' como obra de idealidad, 'de *sentimiento*', como novela poética que moviese a pensar en la lírica y en la música 'en cuanto cosa del espíritu' y diese expresión a 'las íntimas relaciones bellas de las cosas' que generan una *alegría sagrada*"[26].

La novela corta poética -*Doña Berta*-, la novela corta de psicología íntima -*Superchería*- y multitud de cuentos afirman desde sus respectivos discursos ficcionales la narrativa del sentimiento, de la idealidad, cuyo propósito de regeneración espiritual vendría a reforzar una de las invariantes del pensamiento de Alas, aprendida en su maestro don Francisco Giner: la lucha por la mejora de la sensibilidad colectiva. Por ello desde el discurso crítico sostenía en 1891:

"La novela de *sentimiento*, novelesca, en este sentido, nos vendría muy bien a nosotros, no como triaca de excesivo análisis intelectual y fisiológico, que tampoco sobraría, sino como remedio de nuestra *castiza* sequedad sentimental."[27]

Mientras que desde el discurso ficcional, por ejemplo, el encuentro del indiano Pepe Francisca [*Boroña* (*El Liberal*, 6-IX-1893), *Cuentos morales*] con su tierra, con las imágenes de su niñez, con el recuerdo del amor a la madre suscita "hondas complicaciones de un alma a quien faltaba vocabulario sentimental y sobraba riqueza de afectos" [*Boroña*, 548][28].

En la encrucijada finisecular -como he analizado en la "Introducción" a mi edición de *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, de donde tomo esta conclusión- la narrativa breve de Alas se escribe desde las siguientes coordenadas: la suficiencia estética de la prosa para la imitación de la vida, el valor de los temas psicológicos, del espectáculo del alma y de las "cosas mías" como materias narrativas, y la necesidad de la experimentación artística y de la intensidad del efecto en el campo de la composición narrativa. Coordenadas todas que corresponden al renacimiento del idealismo en el final del siglo XIX, notadas con pulcritud por Jules Lemaître, Paul Bourget o Édouard Rod, escritores -críticos literarios sobre todo- tan queridos por el último Leopoldo Alas.

III

El colofón de una de las contadas "Revistas literarias" que Alas publicó en *La España Moderna* durante 1889 -la dedicada al libro de Víctor Díaz Ordóñez, *La*

[26] Gonzalo Sobejano, *Clarín en su obra ejemplar*, p. 60.

[27] *Ibidem*, p. 172.

[28] Citaré los cuentos por Leopoldo Alas "Clarín", *Obras Completas, III. Narrativa breve* (ed. Carolyn Richmond), Oviedo, Nobel, 2003. Entre corchetes, indicaré en el texto, el título del cuento y la página de esta edición.

Unidad Católica- me sigue, después de muchos años de diálogo con la literatura de Clarín, obsesionando. En este magnífico ensayo crítico, en el que postula una nueva religiosidad del sentimiento y una restauración del idealismo (los dos grandes sumandos de su espiritualismo finisecular), termina por ofrecer al lector una confesión sobrecogida: dice no atreverse a escribir "un libro sobre las creencias de los angustiados hijos de los años caducos del siglo XIX"[29]. Para ello, además del contexto europeo del pensamiento, hubiese necesitado -son sus palabras- echar mano de "muchas ideas y recuerdos" que se amasan en su aventura personal. Clarín no escribió, en efecto, ese libro, pero, en cambio, trasvasó a sus relatos breves muchas de esas ideas y recuerdos, mucha de esa materia autobiográfica que sirve de espejo de su trayectoria intelectual y de cuaderno confesional de unos intelectuales que navegaban angustiados en la crisis de la razón positiva.

Soler y Miquel, que manejaba un cuaderno de bitácora similar al de Alas, advirtió en 1896, al aparecer *Cuentos morales*, que los relatos que Clarín estaba dando a la luz en el fin de siglo eran "opúsculos" en los que

> "traduce Clarín lo que más ama y desea para los hombres, poniendo en ellos sus tristezas y alegrías, sus congojas y *condoleances*, sus amarguras y hasta sus visiones, satisfacciones y esperanzas de pensador... enamorado, como todo pensador de veras lo es"[30].

Son relatos autobiográficos generados por necesidades espirituales e intelectuales íntimas, pero tal y como vislumbra el crítico catalán no componen un retablo fragmentario de un Narciso narrador -por tergiversar el título del clásico libro de Jean Rousset-[31], sino que se vuelcan hacia el otro, con ademán de moralista, mirando al prójimo, proporcionándole cordialmente elementos de su pensamiento y de su sentimiento con ropajes ficcionales. Por decirlo con Antonio Machado, la narrativa breve de Alas es en el fin de siglo, "cosa cordial" que quiere nutrir las angustias y las esperanzas de sus lectores. Lejos del egoísmo y de la egolatría, Clarín postula la cordialidad y la solidaridad. Lejos de las más conspícuas tesis del Simbolismo, Alas no quiere la divergencia radical entre vida y literatura, pues para su pensamiento son términos complementarios.

Alas "traduce" -escribía Soler y Miquel- su intimidad y lo hace oblicuamente, buscando formas artísticas que le alejen del confesionalismo romántico, de la falacia

[29] Leopoldo Alas "Clarín", "Revista literaria", *Ensayos y Revistas 1888-1892*, p. 199.

[30] José Soler y Miquel, "*Cuentos morales*" (*La Vanguardia*, 19-II-1896). Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, p. 64.

[31] Creo que sería muy oportuno estudiar desde el marco semi-teórico del libro de Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman* (Paris, José Corti, 1986) el relato inacabado *Cuesta abajo* (1890-1891). Se advertiría de modo convincente cómo la ironía y la memoria dialéctica se convierten en ingredientes esenciales del relato ficcional de Narciso Arroyo.

patética, que tengan en el correlato y en el pudor un perfume muy de la modernidad del siglo XX, sin menoscabar un ápice el binomio de vida y arte, que ancla todos sus quehaceres creativos, pues la intención, el pensamiento y el sentimiento de Alas no son -también lo advertía Soler y Miquel- "armatostes y calcarizaciones [...] sino savia generosa que circula por la obra de arte"[32]. Así, la autobiografía intelectual que son los cuentos se traduce en un rico abanico de formas artísticas, que, no obstante la admisión por parte de Soler y Miquel de la ironía, el humor o la ligereza de algunos relatos, resumía en cuentos de ideas y cuentos de mero sentimiento, proponiendo como paradigma de los primeros *El frío del Papa* o *Un grabado*, y de los segundos, *¡Adiós Cordera!* o *Boroña*. Ideas y sentimientos que convergen en dibujar por alusión, correspondencia o proyección la autobiografía de su creador.

Consciente de que la ética y la estética clariniana se hermanaban para adentrarse en la intimidad, en los abismos del pensamiento y del sentimiento, con voluntad moral y con gesto de entrega solidario. Consciente de que Alas se retrae hacia la subjetividad, hacia la memoria fragmentaria, hacia la intimidad moral en los angustiosos años finiseculares, Azorín, lector agudísimo del maestro asturiano, no duda en denominar sus cuentos como realizaciones "en forma pintoresca de un ensayo moral y filosófico"[33], que -añadimos nosotros- en su madurez se activa desde los meandros de su autobiografía espiritual.

Sería inútil por las limitaciones del presente trabajo y porque contamos con asedios muy importantes (los de las plumas de Laura de los Ríos y Carolyn Richmond, sobre todo), presentar un abanico temático de los cuentos del último Leopoldo Alas al aire de la proyección autobiográfica. Tampoco me inclino por el camino que ya seguí para analizar *Cambio de luz*, cotejando relatos clarinianos de carácter factual con el relato ficcional del cuento de 1893. Sería tarea apasionante, pero imposible aquí y ahora por el alto número de cuentos al que deberíamos atender. Prefiero, en armonía con lo que ido sosteniendo en el presente trabajo, detenerme en la línea medular del pensar y el sentir del intelectual Clarín en la crisis finisecular, y ver sus reflejos en el poliedro autobiográfico que conforman sus cuentos, cada uno de los cuales es un relato inverificable y completo en su significado.

Los compañeros de la Universidad de Oviedo, los también catedráticos Adolfo Buylla, Adolfo Posada y Rafael Altamira, como fedatarios de la personalidad y las labores de Alas, a los pocos meses de su fallecimiento; los actuales estudiosos del pensamiento de Alas -Yvan Lissorgues a la cabeza- han constatado que, pese a las inflexiones de su pensamiento, Clarín era poco amigo de las modas ideológicas y estéticas, tal como dejó dicho en muchos textos, sobre todo en el "Folleto literario", *Un Discurso* (1891), que ilumina su aventura intelectual toda hasta su muerte en 1901.

[32] José Soler y Miquel, "*Cuentos morales*" (*La Vanguardia*, 19-II-1896). Cito por Adolfo Sotelo Vázquez, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, p. 64.

[33] Azorín, "Prólogo" a Leopoldo Alas "Clarín", *Páginas escogidas*, p. 17.

Varios relatos ficcionales abordan esta querencia por los elementos perennes de su filosofía y sus anexos como motivo subsidiario o como tema principal. Se trata de un rasgo de su biografía intelectual que mantuvo siempre, incluso en los años en los que defendía militantemente el naturalismo como oportunismo literario. Me referiré, primero, a dos cuentos que lo tratan como motivo subsidiario. Los dos pertenecen a *Cuentos morales*. *Un grabado* (*Los Lunes de El Imparcial*, 7-V-1894) relata el ansia de "Dios padre" del doctor Glauben desde la indeleble impresión que le dejó un grabado que representaba la orfandad de tres niños. Bien, Glauben explica filosofía, mejor dicho, metafísica, con un aparato metódico y moderno, pero el narrador que es a la vez el discípulo y el interlocutor íntimo del profesor nos explica antes de conocer su "secreto", su ansia íntima, cuál era su actitud ante las modas filosóficas:

> "A los pocos días de asistir a la cátedra de Glauben perdía, el que lo tuviera, el hábito de la preocupación de lo contemporáneo como superior a lo antiguo, el hábito de inclinarse a la *moda* en filosofía; las más recientes hipótesis que los demás profesores exponían como deslumbrantes novedades, las analizaba Glauben con fría imparcialidad, las comparaba y las barajaba con las teorías viejas, y a poco aparecían con la pátina de lo caduco, de lo transitorio; tenía una rara habilidad, nada maliciosa, para borrar el prestigio del barniz reciente en las doctrinas que sometía a examen." [*Un grabado*, 588]

Glauben, que tenía en la cabeza un corazón, que buscaba con rigurosa lógica la idea de la paternidad celestial, como explicación única racional del mundo, es un *alter ego* de Leopoldo Alas, en la medida en que ambos cultivan ese supremo anhelo de sus existencias, pero recordemos que el relato ficcional es absoluto, frente a los discursos referenciales de Alas que zozobran desde su misma condición factual.

Más que motivo subsidiario, la cuestión de las modas intelectuales es en el cuento *El Quin* (*Madrid Cómico*, 9-II y 16 y 23-III-1895) preámbulo de una "verídica historia" que es el relato moral de la psicología íntima de un perro. La forma pintoresca que Alas elige le permite al narrador la ironía de su primera reflexión:

> "Lo siento por los que en materias de gusto no tienen más criterio que la moda, y no han de encontrar de su agrado esta verídica historia, porque en ella se trata de estudiar el *estado de alma* de un perro; y ya se sabe que el arte psicológico, que estuvo muy en boga hace muchos años, y volvió a estarlo hace unos diez, ahora les parece pueril, arbitrario y soso a los *modistos* de las letras parisienses, que son los tiranos de la *última novedad*" [*El Quin*, 623]

La cuestión de la moda es el tema que unifica el relato de *El sombrero del señor cura* (*Los Lunes de El Imparcial*, 16-VIII y 20-IX-1897), incluido en *El gallo de Sócrates*. Desde un narrador testigo en primera persona, Alas presenta una historia que gira alrededor de dos personajes opuestos, el diputado Morales, cacique del pueblo de la Matiella y el cura del pueblo. El sombrero del señor cura que no varía pese a las veleidades de la moda, es emblema, en primer grado de lo perenne frente a las modas

filosóficas y religiosas, y, en segundo grado, de la dignidad humana del cura frente al cacique. La historia del relato puede cerrarse ahí, pero no su discurso, que deriva en un corolario de carácter filosófico y moral (Azorín al seleccionar los cuentos de *Páginas escogidas* le otorgó el primer lugar), que justifica la primera persona que se torna, en el corolario, narrador protagonista. Este cambio de forma narrativa, que mantiene la identidad del narrador, pero varía la zona focalizada, corrobora sutilmente el correlato que los emblemas de la temática habían establecido:

> "Yo le estaba agradeciendo al buen clérigo, en el fondo del alma, aquella lección sencilla y edificante que venía a sancionar mis pensares más íntimos y mi conducta en la modesta cátedra, donde años y años llevo diciendo a mis queridos discípulos que procuren ser buenos ante todo, y además, y si tienen tiempo, que procuren encontrar por el camino que me parece más racional, menos expuesto a engaños, una ciencia que yo no tengo y que, por lo mismo, no puedo enseñarles." [*El sombrero del señor cura*, 783]

Doña Laura de los Ríos al comentar este pasaje del cuento escribe que hay en él "una serena dignidad moral, una elevación, un tono de rectitud espiritual muy clariniano"[34]. En efecto, el relato ficcional de una historia ajena se torna autobiografía intelectual, y, en consecuencia, el pasaje que he citado y la conclusión del cuento -establecida desde el mismo paradigma ético- serían intercambiables con pasajes cenitales de los relatos factuales de Leopoldo Alas, por ejemplo, los que enhebran las sucesivas reflexiones de *Un Discurso*.

Las invariantes de la autobiografía intelectual de Leopoldo Alas que renacen con fuerza en la última etapa de su vida -renacimiento que es inflexión por el acercamiento a los nuevos vientos del espíritu europeo- tienen su origen y su vertebración en el ideario krausista. Cuando tan sólo hacía tres meses que había fallecido el catedrático Leopoldo Alas y se iniciaba el año académico de 1901-1902 en la Universidad de Oviedo, el decano de la Facultad de Derecho, Adolfo Buylla dicta un espléndido discurso de apertura. Quien era uno de los máximos exponentes del reformismo social de estirpe krausista evoca la personalidad de Alas como vivo ejemplo del razonamiento y de la especulación, a la par que enfatiza "el culto a la idealidad, el amor a la belleza"[35]. Por ello al cerrar su discurso, Buylla invoca la contribución de Alas -recuérdese que para Julián Sanz de Río y para don Francisco Giner el trabajo intelectual debe ser también inspiración para la acción en la vida- a la ciudad futura, "edificada para alojar a la humanidad que realice perdurablemente la verdad, la belleza, el bien"[36]. Ciudad futura dibujada por el *Ideal de la Humanidad*

[34] Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, p. 223.

[35] Adolfo A. Buylla / Pedro Sainz Rodríguez, *Dos discursos académicos sobre Leopoldo Alas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986, p. 35.

[36] *Ibidem*, p. 53.

para la vida y en cuya construcción había trabajado el jornalero del espíritu que había fallecido meses antes.

A la luz de este muy sumario recordatorio, que he elegido como síntesis de mis estudios sobre el perfil krausista del intelectual Leopoldo Alas, se intuye el jornalero del espíritu que Clarín había dibujado en un cuento ejemplar de *El Señor, y lo demás, son cuentos* (1893), titulado *Un jornalero*. La terrible mina -acaso el único cielo que existe- en la que labora el intelectual Fernando Vidal, protagonista del relato, es la conciencia personal (cuyo valor supremo suscriben todos los pensadores krausistas), abonada por las exploraciones de las insufientes verdades de la historia y de la filosofía:

> "Yo trabajo en la filosofía y en la historia y sé que cuanto más trabajo me acerco más al desengaño" [*Un jornalero*, 483-484]

Desengaño cuyo único asidero es el trabajo, la voluntad y el esfuerzo de la predicación, de la escritura. La existencia del jornalero del espíritu queda legitimada por sus inacabables esfuerzos de Sísifo para dar validez, desde la racionalidad, a los anhelos de idealidad, de amor y de justicia, cuya pragmática exige sacrificio, caridad, altruísmo..., sumatorio que el joven Clarín de *Solos* (1881) llamó virtud ("Sólo la virtud tiene argumentos poderosos contra el pesimismo"[37]) en un doble sentido: de hábito del alma para el vivir según el deber moral; y en el alcance de las acciones que conllevan el bien de la humanidad[38]. En ese trabajo, cuyo único espejo es la conciencia, es en lo que se afirma el intelectual Fernando Vidal, *alter ego* de Alas:

> "He tenido en el mundo ilusiones, amores, ideales, grandes entusiasmos, hasta grandes ambiciones; todo lo he ido perdiendo; ya no creo en las mujeres, en los héroes, en los *credos*, en los sistemas; pero de lo único que no reniego es del trabajo; es la historia de mi corazón, el espejo de mi existencia; en el caos universal yo no me reconocería a mí propio si no me reconociera en la estela de mis esfuerzos" [*Un jornalero*, 484]

El oficio de intelectual, tal y como lo entiende Vidal, tal y como lo entendía Clarín, daba validez de un modo radicalmente rebelde a la entrega de sus maestros: "somos vulgarizadores de ese brillante ácido prúsico que sacamos de las grandes minas de los maestros"[39]. El *Ideal* no era la palabra cerrada de Krause y Sanz del Río,

[37] Leopoldo Alas "Clarín", "Cavilaciones", *Solos*, Madrid, Fernando Fe, 1891, p.86.

[38] No es éste el lugar, pero sería interesante leer la naturaleza y la pragmática de esta zona del ideario clariniano a la luz de *Le fondament de la morale* de A. Schopenhauer, que A. Burdeau tradujo para Alcan en 1875. Cf. La excelente edición facsímil, con introducción de Alain Roger, de Aubier-Montaigne (Paris, 1978).

[39] Yvan Lissorgues, *Clarín político*, Barcelona, Lumen, 1989, t. II, p. 208. Se trata de la "Revista mínima" (*La Publicidad*, 14-V-1890).

sino el yunque incesante de Giner, un esfuerzo cotidiano por erigir los quehaceres intelectuales y artísticos como actividades que, sabedoras de sus límites (todos los grandes textos krausistas saben de la servidumbre decisiva y última de la muerte), postulan un destino utópico, las esperanzas de un ensueño, el porvenir espiritual del racionalismo armónico, tanto en la austera reforma de la propia personalidad como en el "sacerdocio de servir eficazmente a sus semejantes"[40], según expresiones del último Leopoldo Alas en textos muy alejados de los dominios de la ficción, pero espejeantes de continuo en ella.

Desde la racionalidad amparada en el ideario krausista y en las circunstancias de la zozobra personal e intelectual del *fin-de-siècle*, los relatos de Alas atestiguan el valor supremo de la conducta y la actitud moral ante la vida como paradigmas rectores de su pensamiento. Paradigmas tan fundamentales que en el relato *Un repatriado* (*La Publicidad*, 16-I-1899), el protagonista, Antonio Casero, claudica de sus ideales de sinceridad y de autenticidad, que le llevaron en plenos fervores del regeneracionismo estéril y cortical del 98, a marcharse de España, para retornar claudicante, porque como le dice al narrador: "He llegado a un escepticismo de la conducta, mil veces más angustioso que el de la inteligencia" [*Un repatriado*, 1003].

El valor supremo de la conducta es el bastión desde donde combatir el egoísmo, tanto en la esfera individual como en la social. *Un Discurso* es una requisitoria sin paliativos del egoísmo de ambas esferas. Sabedor de su naturaleza de utopía en el dominio de lo factual, de lo histórico, Alas creará una fascinante fantasía utópica sobre la inmortalidad -el cuento *El pecado original* (*Los Lunes del Imparcial*, 17-XII-1894), reeditado en *El gallo de Sócrates*-, en la que el valor absoluto y no referencial del texto le permite sentenciar al narrador:

> "Porque el *pecado original*, el que priva al hombre de *vivir sin morir*, es el egoísmo, el desamor, la envidia" [*El pecado original*, 776]

A su vez desde el valor supremo de la conducta, sostiene que la condición de toda la vida y del orden universal todo es la existencia de Dios. En la última década del siglo XIX este postulado racional será intensamente expresado por sus discursos factuales. En uno de los más significativos, *La leyenda de oro* (*La Ilustración Española y Americana*, I a III-1897), Clarín sostiene la radicalidad de su pensamiento:

> "En el mundo no ha vivido racionalmente nadie más que los buenos. Todos los demás, genios, conquistadores, sabios, poderosos, si no han ajustado su conducta a la ley del deber como pensamiento capital, constante, han vivido como locos"[41].

[40] *Ibidem*, p. 207.

[41] Leopoldo Alas "Clarín": "La leyenda de oro" (*La Ilustración Española y Americana*, 30-I-1897), *Siglo pasado*, Madrid, Antonio López, 1901, p. 93.

Pero, a la vez, admite desde el dominio de lo histórico, que "mientras *permanezcamos en la carne*, hacen falta gobiernos, jerarquías, *dominaciones*"[42].

Estoy descubriendo la jugada final de la partida de ajedrez que he intentado jugar con la obra narrativa breve de Leopoldo Alas. Desde lo indeleble del valor supremo de la conducta, desde las invariantes krausistas de su pensamiento, desde su autobiografía espiritual, Leopoldo Alas deja que sea el relato ficcional de los cuentos el que nos ofrezca aspectos de una sociedad utópica "sotto il segno della virtú". En este escenario, el de lo ficcional, los desmanes de la historia y los dolores de la vida pueden, deben ser ahormados, refrenados. De los clamores históricos finiseculares pasamos al cántico de la idealidad, seña de identidad imperecedera de su autobiografía intelectual. Mundo de la idealidad cuya arquitectura está regida por la idea de la paternidad de Dios. Así, el protagonista de *Un grabado* sostiene que "no podía ser que el universo no tuviera padre" [*Un grabado*, 593] y el narrador de *Viaje redondo* (*La Ilustración Española y Americana*, XII-1895) afirma, desde la conciencia del protagonista: "El universo sin padre daba espanto por lo azaroso de su suerte" [*Viaje redondo*, 652], a la par que en *Cambio de luz* (*Los Lunes de El Imparcial*, 3-IV-1893) asistimos al estremecedor instante de la conversión de Jorge Arial, *alter ego* de Clarín:

> "Con calma, con lógica, con profunda intuición sintió filosofar a su cerebro y atacar de frente los más formidables fuertes de la ciencia atea; vio entonces la realidad de lo divino, no con evidencia matemática, que bien sabía él que esta era relativa y condicional y precaria, sino con evidencia *esencial*; vio la verdad de Dios, el creador santo del Universo, sin contradicción posible. Una voz de convicción le gritaba que no era aquello fenómeno histérico, arranque místico; y don Jorge, por la primera vez después de muchos años, sintió el impulso de orar como un creyente, de adorar con el cuerpo también, y se incorporó en su lecho, y al notar que las lágrimas ardientes, grandes, pausadas, resbalaban por su rostro, las dejó ir, sin vergüenza, humilde y feliz, ¡oh! Sí, feliz para siempre. 'Puesto que había Dios todo estaba bien'." [*Cambio de luz*, 420-421]

Religarse a otra luz o al misterio es la voluntad de muchas criaturas clarinianas, del propio Leopoldo Alas, quien construyó sus relatos finiseculares desde la luz de la memoria y del deseo, desde el recuerdo y la esperanza, sabedor de que las palabras de sus relatos eran también fuego en el que ardían y se consumían sus ilusiones y angustias personales, sus convicciones más íntimas, abriendo continuas preguntas e interrogantes que siguen inquietando más de un siglo después a sus lectores.

Termino. Sé bien que otro haz de cuentos tiene en la ironía un resorte de distanciamiento entre el posible dato autobiográfico y el motivo narrativo. Pero la partida de ajedrez la he jugado desde mi subjetividad de lector asiduo de Leopoldo Alas y debe finalizar, no sin antes constar que la narración inacabada *Cuesta*

[42] Leopoldo Alas "Clarín", "La leyenda de oro" (*La Ilustración Española y Americana*, 8-III-1897), *Siglo pasado*, p. 127.

abajo (1890-1891) da una de las claves -quizás, la más importante- del por qué autobiográfico de los cuentos de los años noventa. El narrador y protagonista de *Cuesta abajo*, el catedrático de Literatura general y española, Narciso Arroyo, escribe sus memorias "para darme a mi propio el placer de convertir en novela mi historia"[43]. En efecto, convertir en relato ficcional un relato factual. Convertir la soledad y el desencanto de la vida y las zozobras históricas, en vida enaltecida, cordial y solidaria en los dominios del arte. He ahí el designio último de la narrativa breve de Leopoldo Alas como autobiografía intelectual.

Barcelona, setiembre de 2005

[43] Leopoldo Alas "Clarín", *Cuesta abajo* (ed. Laura Rivkin), Madrid, Júcar, 1985, p. 97.

ANTHONY H. CLARKE
(UNIVERSITY OF BIRMINGHAM)

José María de Pereda: cuadro de costumbres, novela corta, novela. ¿Y el cuento, qué?

Dado el carácter idiosincrático de la obra literaria de Pereda, y dada también la índole especial de la obra costumbrista y de la relación de esta con sus novelas, me parece lógico abordar el tema que nos interesa -el "cuento" perediano- de la siguiente manera. Existen unos cuantos relatos y cuadros del autor montañés que no pueden quedar fuera de cualquier debate sobre la dimensión cuentística de su obra. Hubiera podido proponer y comentar algunos más, pero sospecho que habrían de llevarme a las mismas conclusiones. Me propongo, pues, comentar unos cinco o seis relatos breves de Pereda con título de cuento -aunque no se llamen así- y ofrecer una suerte de *avant-propos* que pueda funcionar como contexto a mi comentario sobre los textos.

Soy muy consciente de la gran diferencia que existe entre Pereda y los demás novelistas españoles del último tercio del siglo XIX por lo que toca al cuento, y a la palabra "cuento". A través de la obra juvenil de Pereda (que es bastante más extensa de lo que da a entender la colección intitulada *Escritos de juventud*, en la edición Aguilar de las *Obras Completas*) apenas aparece la palabra "cuento" para denominar un género, una forma literaria, pero también es cierto que cuando repasamos las cuatro colecciones de obras costumbristas publicadas en forma de libro entre 1864 y 1881 -*Escenas montañesas*, *Tipos y paisajes*, *Tipos trashumantes* y *Esbozos y rasguños*- tampoco asoma la palabra "cuento", si no es para indicar, dentro de un título o de un texto, la idea de "lo que se cuenta", a diferencia de un género literario. Pereda, más que los otros novelistas importantes de aquel período, más que Alarcón y más que Palacio Valdés, sigue entre 1854 y 1878 obstinadamente apegado a las fórmulas y el mundo del costumbrismo literario, y, según parece, le cuesta más abandonarlo y pasar a otros géneros. Es de notar que si aceptamos el año de los comienzos literarios de Pereda que nos propone Salvador García Castañeda en su reciente libro[1] -es decir el año 1854- y nos fijamos en el período en que Pereda se entrega preferentemente al género novela -desde 1878- vemos que son unos veinticinco años, casi ocho años más que el período durante el cual escribe y publica novelas largas, digamos desde *El buey suelto* (1878) hasta *Peñas arriba* (1895). Dejo fuera de consideración adrede las novelas cortas como las reunidas en *Bocetos al temple* y su última novela corta,

[1] Salvador García Castañeda: *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante, 2004.

Pachín González (1896). Esa curiosa desproporción, donde percibimos lo que abultaba y pesaba el cometido costumbrista en el mundillo de don José María, no es, a mi ver, todo lo negativa que ha querido Montesinos (1961 y 1969: *passim*), pero explica muchas facetas de su formación como novelista, y entre ellas posiblemente el hecho de que Pereda no se sirviera del término "cuento" y, lo que es más significativo, que no se haya dedicado al género cuento más exclusivamente; es decir escribiendo cuentos propiamente dichos, a diferencia de cuadros o relatos con elementos cuentísticos.

Me permito un pequeño inciso aquí para subrayar que la crítica ha reconocido a menudo que el significado y el uso de términos como cuento, novela, cuadro y otros ejemplos, varían considerablemente de un período a otro, y específicamente desde mediados de los sesenta hasta finales del siglo XIX. Se trata de variaciones de un país a otro y de un autor a otro. Por lo que a Pereda se refiere, hay que tener en cuenta que los géneros más importantes, fueron siempre cuadro y novela, aun cuando sus cuadros tuviesen su dimensión de cuento y algunas de sus novelas, sus cuentos intercalados. Tiene su poco de interés el que Pereda no cayera en las imprecisiones poco prácticas de gran parte de los subtítulos de obras de Palacio Valdés, aunque el ejemplo es bastante representativo de la época. Recordaremos que relatos de unas treinta páginas, como *El pájaro en la nieve*, o *Los amores de Clotilde*, merecen el término de novela (los dos relatos en *Aguas fuertes*, 1884), lo cual pudiera ser equivalente a la *novella* italiana, pero que, sin más aclaración, para el lector resulta confuso. Igualmente puede parecer incongruente el que *Marta y María* tuviera el subtítulo de *Novela de costumbres original* o *Los majos de Cádiz*, trece años más tarde (1896), *Novela de costumbres*. No obstante su fuerte apego al mundo de los escritos costumbristas, Pereda no abusó del término *Novela de costumbres* al poner subtítulos a sus novelas, pese a su frecuentemente mayor contenido costumbrista que las novelas de Palacio. Podemos inferir que desde *El sabor de la tierruca* (1882) en adelante Pereda ya no deseaba hacer acto de presencia con su costumbrismo, si bien había de seguir arraigado en sus instintos de escritor.

Creo que procede hacer otra matización con respecto al concepto que Pereda tenía del cuento y de su postura frente al mismo. Cuando repasamos los variopintos *Prólogos* y "Palabras al lector" que Pereda tuvo a bien poner a sus libros más tempranos, no tardamos en darnos cuenta de que nuestro autor tenía un concepto sobremanera limitado y a veces erróneo de lo que constituía el realismo literario. Esto se ha comentado y demostrado hasta la saciedad, llegando a adquirir categoría de lugar común en los manuales e historias de la literatura española. Es importante comprender que Pereda malentendió el realismo, pero habría que insistir a la vez en que acaso haya algo de obstinado, siquiera perverso, en esa postura del novelista frente al realismo/naturalismo. Allí están las palabras del autor, en el *Prólogo* a *Tipos y paisajes* (1871), reproducidas textualmente en la primera edición en *Obras Completas* (1887); o en "Al lector", al frente de *Tipos trashumantes* (1877) y en su "Al pío lector", que encabeza la primera edición de *Obras Completas* (1885). Tanto

insistir en esa cuestión, sin aclararla significativamente ("Methinks he doth protest too much") no podía menos de perjudicar la causa y la imagen del autor entre los lectores inteligentes y bien leídos de la época, y sobre todo si tenemos en cuenta que las declaraciones categóricas de los *Prólogos* a menudo se complementaban con una "demostración" insertada en las primeras páginas de la novela, como pasa con *De tal palo, tal astilla.*

Pues bien, esa misma obstinada incomprensión por parte de Pereda en cuanto al sentido fundamental del realismo literario y cómo funcionaba en la práctica, bien podía estar relacionada con la índole relativamente restringida de su elección de géneros, y, a final de cuentas, con su relativa indiferencia -en comparación con sus contemporáneos- al género del cuento. Una postura como la de *De tal palo...* queda algo diluida a través de cuatrocientas o quinientas páginas, al paso que en un cuento sería capaz de dominarlo todo. Sabemos que Pereda pasó del cuadro costumbrista y del artículo a la novela corta y gradualmente a la novela propiamente dicha. Pero cuando llega a la novela larga con *El buey suelto...* (1878) no destaca precisamente por lo que aporta en cuanto a imaginación, fantasía, y hasta sería razonable apuntar que las dos novelas posteriores -*Don Gonzalo...* (1879) y *De tal palo...* (1880)- constituyen juntamente la máxima intensificación de su misión de realista confuso e iluso. Lo que estoy insinuando muy a tientas es que a Pereda le faltaban temperamento e imaginación para ser un gran urdidor de cuentos. El gran problema con tal propuesta es el siguiente: la mayor parte de las novelas escritas después de *De tal palo...* (y sobre todo *El sabor..., Pedro Sánchez, Sotileza, La puchera, Nubes de estío* y *Al primer vuelo*) abundan en ejemplos de un Pereda que busca intermitentemente deshacerse de las trabas de su primitiva postura realista. Sé bien que esa imagen de un Pereda más alerta, más lúdico, en fin, más abierto a las posibilidades del género novela -y, por consiguiente, a las posibilidades del cuento- está todavía insuficientemente estudiada. Con todo, a la luz del consenso crítico -que a veces es mal consejero- habría que consignar que pedirle a un escritor de la formación y antecedentes de Pereda que escribiese cuentos *cuentos*, sería pedir mucho.

Y sin embargo, nos quedamos con el hecho de que existe una dimensión cuentística en la obra de Pereda, que está allí desde siempre, sin que nadie le diera importancia, ni mucho menos el propio autor. Veremos en seguida las distintas formas que revisten esos tenues elementos de cuento y hasta qué punto puedan representar una búsqueda, un intento por parte de Pereda de variar y ampliar sus horizontes de escritor. A título de breve inciso quisiera subrayar que mi opinión personal con respecto a aquellos "horizontes" va muy en contra de la opinión general. Creo -como viene sugerido unas líneas atrás- y creo que existen los suficientes datos y signos para demostrarlo satisfactoriamente, que desde el período en que escribió *El sabor de la tierruca*, con un gusto, unos bríos geniales, juguetones y hasta revoltosos que no encontramos siempre en su creación, ni mucho menos, Pereda se daba cuenta de que le era asequible un mundo de novela, unas posibilidades creadoras, que por varias

razones no le cuajó, o que solo le cuajó en parte, a intervalos y de forma irregular. El predominio de la vertiente convencional, de acuerdo con los tópicos de la crítica, obró poderosamente para oscurecer esa otra vertiente de originalidad inventiva. No es este el momento para extenderme sobre esto, salvo acaso para sugerir que ese otro Pereda se esforzaba -quizás no lo bastante- para hablar con otra voz y lograr otras fórmulas e imagen, posiblemente estuviera entreverado de alguna manera con el "cuentista" que, como veremos, asoma momentáneamente y luego desaparece.

Comenzaremos con *La leva* y *El fin de una raza* porque, aparte de su indiscutible valor literario, son ejemplos altamente representativos de ese mal entendido "realismo" y de la fórmula típicamente perediana de aunar métodos y efectos costumbristas con elementos de cuento.

Hace ahora treinta y cinco años que el gran crítico de la novela realista/naturalista, el profesor Laureano Bonet, publicó su edición de *La leva y otros cuentos*. Su Introducción figura entre lo mejor, lo más informativo, atinado y equilibrado que se ha escrito sobre la narrativa breve de Pereda y sobre la vejada cuestión del realismo de Pereda. Eligió Bonet -o posiblemente se lo sugirió el editor- dar al libro el título de *La leva y otros cuentos* y no creo que el título haya suscitado comentarios adversos. Sin embargo, algún lector susceptible bien pudiera haber comentado para sí: "¿Cuentos... de Pereda?". Y es que durante más de cien años aquellos escritos venían llamándose "cuadros" en algunos casos y "relato" o "novela corta" en otros, como *Blasones y talegas* por ejemplo. Lo cierto es que todos aquellos opúsculos peredianos, a veces empedernidamente costumbristas y otras veces con visos de cuento, o una mezcla de las dos cosas, forman una especie o raza híbrida, y que colgarles la etiqueta de "cuento" tiene más o menos el mismo sentido que colgarles la etiqueta de "cuadro", salvo que en 1970 un editor medianamente bien enterado del mayor gancho que suponía "y otros cuentos", y sin el menor interés en la castiza tradición del cuadro, podía salirse con la suya. El detalle es llamativo porque son relativamente pocas las veces que los cuadros de Pereda se hayan publicado bajo el rótulo de "cuentos".

Don Marcelino, siempre -y en algún que otro sentido desgraciadamente- la mayor fuerza condicionante en la crítica perediana hasta la época de Montesinos, asentaría: "Estos primeros cuadros de Pereda [*La leva, El fin de una raza, etc.*] para mí los más admirables, no son ni los más conocidos de lectores extraños, ni los que más han contribuido a extender su nombre fuera de Cantabria" ("Prólogo a las *Obras completas* de Pereda" 1942: 340-341). Sin embargo, apenas llega a juzgarlos como obra de arte, sean cuadros o cuentos, porque su contenido emotivo y tan local se lo impide. Lo que me interesa destacar en estos dos cuadros/relatos vinculados es que cualquier elemento cuentístico que aparenten contener para un lector de hoy casi seguramente no venía allí por decisión consciente del autor. Ni en los años de la escritura de las *Escenas*, ni cuando escribía *El fin de una raza* unos diez años más tarde, demostró ser el tipo de escritor a quien se le ocurriera decirse: "Ahora voy a pasar a modo cuentístico", sencillamente porque entonces no era consciente de la

existencia de tal "modo", salvo en los casos en que pasa adrede al modo del cuento tradicional. En cambio, el Pereda posterior, del período abarcado entre *El sabor...* y *Al primer vuelo*, sí que cabe pensar que pudo estar más al tanto de las exigencias del cuento como género de gran alcance.

Los primeros párrafos de *La leva* dan la pauta del cuadro como empresa de ambiciones formales restringidas. Entresaco unas frases para dar una idea del marco y del punto de vista del "realismo" perediano: "Enfrente de la habitación en que escribo estas líneas..." / "El primero se adivina..."; "Nunca he podido conocer los seres..."; "En el de mi derecho vive, digo mal, vivía..."; "Los chiquillos no tienen fisonomía propia, pues como no se lavan, según es el tizne con que primero se ensucian, así es la cara con que yo los veo"; "No sé de cierto cómo tiene la cara, porque es hombre que la da raras veces, y no he podido vérsela a mi gusto". Y para rematar su protestación de la solidez y seguridad de ese realismo tan precario como aparentemente consecuente y pétreo: "Dados estos pormenores, debo decir al lector, por si se ha sorprendido al verme tan enterado de ellos, que ni yo los he buscado, ni los personajes descritos han venido a traérmelos; ellos, solitos, se han colado por la puerta de mi balcón de la manera más sencilla" (*Obras Completas* I, 1989: 75-76). No creo que haga falta que comente yo lo que tiene de sospechoso y erróneo esa posición autorial. Diríase que estas declaraciones rígidas, robóticas, son definitorias y definitivas con respecto a lo que sigue, y efectivamente he dicho que "dan la pauta del cuadro", y es así; pero no es toda la verdad. Mientras el autor nos espetaba esas mismas protestas extremadas también deslizaba lo que algunos críticos -entre ellos el propio Menéndez Pelayo y Aubrey Bell- han llamado la "nota épica" perediana. Este detalle podría parecer insignificante, pero esa misma nota épica vuelve a sonar bajo varias formas y en *crescendo* a lo largo del relato, alternando con la consabida balumba de datos "realistas", preferentemente expresados en tiempo presente.

E. M. Forster a veces se equivocaba como crítico pero supo reconocer ciertas verdades profundas. Al hablar de *Guerra y paz*, de Tolstoi, en *Aspects of the Novel*, tiene una frase feliz que puede ser crítica vaga o subjetiva, pero que evoca y resume una sensación lectoral que sería difícil de formular más precisamente. Escribe: "Al poco tiempo de comenzar la lectura de *Guerra y paz* el lector nota que empiezan a sonar grandes acordes..." (Traducción mía; no tengo a mano la edición castellana). Se trata del ritmo que va adquiriendo la novela, un ritmo que el lector va a sentir y asimilar, quiéralo o no. Pues bien, tanto *La leva* como *El fin de una raza* están pensados y escritos bajo ese dudoso signo "realista" y, pese a ello, mediante esa nota épica, mediante ese ritmo narrativo creciente que funciona en consonancia con la marea emotiva de los dos relatos, poco a poco va cediendo el impulso realista basado en ciertas convenciones y posibilidades que el autor sólo conoce imperfectamente y empiezan a sonar los grandes acordes que marcan el ritmo de la experiencia lectoral. Hace casi cuarenta años llamé la atención sobre un momento afín en *Sotileza* (Clarke 1969: 172-178). Me parece de sumo interés para quien desee trazar la evolución

de nuestro autor, desde sus tempranos cuadros hasta las novelas más logradas, que reconozca la existencia de semejantes momentos; cuando las indudables trabas del "realismo" a la manera perediana permiten, pese a todo, un logro excepcional.

Para mí, *El fin de una raza* resulta bastante más conseguido que *La leva*, pero lo que acabo de comentar a grandes rasgos se da casi por igual en los dos cuadros. La nota épica alterna con la corriente emotiva y ambas, conjuntamente, llegan a sojuzgar hasta cierto punto aquel programa de observación realista que Pereda se había propuesto al principio. Ahora bien, si existe algo de cuento en *La leva* y en *El fin de una raza* podría deberse un poco al diálogo, que el autor siempre maneja de modo convincente (aun cuando carezca de autenticidad lingüística), pero sin duda se debe en mayor grado al ritmo que establece en esa alternancia -casi diálogo a su vez- entre nota épica y marejada emocional cuya sensación para el lector he procurado evocar echando mano de las palabras de Forster. Ha escrito la cuentista, novelista y gran estudiosa de las novelas y cuentos de doña Emilia, la Dra. Marina Mayoral, que "...en todo buen narrador... la estructura está potenciando unos determinados contenidos" (Mayoral 1979: 279-292). Efectivamente, (y tenga muy presente el lector lo de "buen narrador"). Y como sabemos que Pereda apenas dejó planes ni esquemas de sus obras (sí, ese mismo que cuidó con afán de minucioso la publicación de todo lo suyo) y que nos dice en cartas y en algún momento de expansión con reporteros que no tenía esa costumbre de planificar sus obras por escrito antes -lo cual nunca impidió hacerlo en la cabeza-, creo que cabe afirmar que a veces, y quizás a menudo, lo expresado en la acertada frase de la Dra. Mayoral ocurre sin que se lo haya propuesto el autor, cuando más, a nivel subconsciente.

El estudio de la Dra. Lou Charnon Deutsch, *The Nineteenth Century Spanish Short Story*, publicado hace ahora unos veinte años, esgrime los términos de "storyteller", "cuento costumbrista", "master of types", etc., en su breve apartado sobre Pereda, y escribe que "...Pereda is Larra's natural sucesor in the type of *costumbrismo* which is both critical and questioning". Creo que, en toda justicia a lo que Pereda hizo y logró para zafarse de la camisa de fuerza del costumbrismo en *La leva* y *El fin de una raza*, a sabiendas o no, hacía falta decir algo más. Ese "algo más" tiene que ver con elementos cuentísticos sin que se hayan denominado así, que yo sepa, y sin que el escritor montañés se haya propuesto pasar de lo que fue al principio predominantemente costumbrista a lo que salió revistiendo trazas de cuento. (¡Por algo figuran bajo el rótulo de "cuentos" en la aludida colección del Prof. Bonet!).

Como ejemplos representativos de la presencia de elementos cuentísticos en la novela corta perediana he elegido *Blasones y talegas* y *Los hombres de pro*. *Blasones y talegas* (publicado primero en la *Revista de España* en 1869 y posteriormente, en forma de libro, en la segunda serie de *Escenas montañesas* intitulada *Tipos y paisajes* en 1871) destaca no solamente por su calidad literaria bajo varios conceptos -recordemos que Pérez Galdós le dio un lugar preferente en el canon perediano y que Alborg lo calificó de "uno de los mayores aciertos literarios nacidos de la pluma de Pereda..." (Alborg

1996: 635)- sino también por su fecha temprana y por ser el primer relato extenso de Pereda y, además, uno de los primeros ejemplos de relato extenso o novela corta en los años inmediatamente anteriores al resurgimiento de la novela española a principios de los años setenta. Antes, en las *Escenas montañesas* (1864), había sacado Pereda un cuadro/relato intitulado *Suum cuique* que, pese a sus claras deudas con un cuadro de Mesonero, apuntaba hacia *Blasones y talegas* por su acentuada línea narrativa y el hábil manejo del diálogo, con la correspondiente mengua de elementos costumbristas. Pues bien, *Blasones y talegas* continúa esos tentativos pasos hacia una fórmula más cuentística.

El comienzo del relato no ofrece grandes esperanzas en ese sentido, ya que se trata de una lista comprensiva -son dos páginas- de los muy dudosos bienes que restan de la "empingorotada grandeza y el coruscante lustre" de los antepasados del protagonista del relato, don Robustiano Tres-Solares y de la Calzada. No obstante -y a pesar del evidente humorismo que resulta de la presentación de la hija de don Robustiano, doña Verónica, al final de esta lista como un "item más"- el lector medianamente atento echará de ver que se trata de una parodia y una tomadura de pelo de unos conocidos procedimientos costumbristas. La presencia de ciertos ecos de indudable raíz cervantina en la propia lista nos insinúa algo con respecto a las intenciones del autor. Y ya desde aquel momento eje *Blasones y talegas* puede y debe verse, en mi opinión, más como un cuento/relato con ingredientes costumbristas que como un cuadro costumbrista con posibilidades cuentísticas. Varias veces he sostenido que Pereda parece cobrar fuerzas y agrandarse cuando lo que escribe está basado sobre una fuente, unas circunstancias concretas, una imagen o acaso unos personajes que le vienen dados. Tal ocurre, en mayor o menor medida, con *El sabor de la tierruca*, *Pedro Sánchez*, *Sotileza* y *Peñas arriba*. En el caso de *Blasones y talegas* sabemos, por la edición que hizo el hispanista francés Jean Camp, que es muy probable que Pereda conociese la novela *Sacs et parchemins* de Jules Sandeau, novela publicada en 1851. La soltura narrativa que Pereda parece adquirir en este primer intento de novela corta, una soltura que se patentiza en la fluidez dinámica de la prosa, en el interés que despiertan los personajes, en los diálogos y en el humorismo satírico que asoma en cualquier momento, bien pudiera explicarse, hasta cierto punto, por la base firme que ya tenía Pereda, si aceptamos la razonable propuesta de Camp. No merece gran interés la cuestión de influencia en sí, pero como he podido comprobar más ejemplos de un Pereda libertado, agrandado y "diferente" por causa de una fuente y una base inesperadas, no puedo dejar de sugerir que el evidente salto hacia la novela que Pereda da en este relato encierra ciertos elementos y rasgos cuentísticos. Ha sido y viene siendo costumbre denominar a *Blasones y talegas* como relato o novela corta, pero este hecho no debería ser obstáculo para que lo consideremos también como cuento. La base firme favorece el salto hacia una nueva dimensión a la vez cuentística y novelesca.

Con *Los hombres de pro* voy a ser breve. De todas las llamadas novelas cortas de Pereda es la que se lee con más agrado. Tanto esta novelita como *Blasones y talegas* deberían figurar en una teórica tradición satírico-jocosa en cuentos y relatos de los años sesenta y setenta del siglo XIX, donde destacaría por supuesto *El sombrero de tres picos*.

Los hombres de pro también tiene unas fuentes concretas, aunque en este caso se trata más bien de experiencias y vivencias del propio autor. Nunca he leído en libros de crítica literaria de una posible correlación entre el alcance cuentístico de un relato y el grado de fruición que experimenta el autor. Pereda, cuando se recrea con ese mundo que está poniendo en movimiento, parece tener más aptitud, más vivacidad como cuentista. Ya dijo Tomás Hardy hace más de cien años que "A tale must be worth the telling" ("Un relato debe merecer ser contado"). Desde luego; a veces los novelistas supuestamente realistas no tuvieron muy en cuenta este axioma. En el caso de Pereda se nota que le resulta más llevadero y factible centrarse en la verdad fundamental que viene resumida en la frase de Hardy cuando se trata de narrativa breve; la novela extensa le ofrece demasiada latitud para distraerse.

En *Los hombres de pro* Pereda echa mano de unas materias muy cercanas, muy conocidas; crea una trama y una estructura apropiadas; maneja a su aire algunas de las consabidas dialécticas de los cuadros -corte y aldea; el nuevo rico en ascenso y el hidalgo tronado, por ejemplo- y aquel manoseado humorismo costumbrista de los nombres: Simón Cerojo pasa a ser don Simón de los Peñascales, y su mujer, Juana Alubión -hay referencia a las alubias en la primera página- a doña Juana Alubión de los Peñascales. En el momento de barajar e infundir el soplo vital a estos escuetos ingredientes, Pereda se recrea; crece como artista y como artífice de la palabra. El impulso narrativo se vuelve fluido y natural y lo que se cuenta es a la vez historia, novela corta y cuento. Tal como pasó con *Blasones y talegas*, y tal como pasa en contados momentos de la obra de Pereda, ese elemento lúdico, de recreo, de seguridad y confianza en sí mismo le permiten una soltura narrativa que asimismo comporta características de cuento. Para el lector -y sobre todo en una segunda o tercera lectura- la sensación de asimilar una historia "contada" (a diferencia de un cuadro que el autor despliega ante sus ojos) es acusada, pese a los frecuentes recursos costumbristas y las intrusiones del autor/narrador. La brevedad de los capítulos y la rapidez y variedad de la acción también favorecen esa impresión. Total, que Pereda se encuentra más o menos en el mismo mundo íntimamente conocido de *Suum cuique* y *Blasones y talegas* y se despacha a su gusto como "historiador", costumbrista y cuentista/novelista a la vez. Si nos allegamos a comparar su prosa en estos relatos con la que prevalece en sus primeras novelas extensas cuando se ocupa de lo novelesco y no de lo accesorio, no tardamos en notar que en aquellas tiene una fuerte dosis de chispa espontánea mientras que en estas percibimos a menudo que el autor está tan absorto en la tesis o en sus responsabilidades de novelista realista que ha tirado por la ventana cualquier traza de chispa o de espontaneidad. Huelga

decir que, con Pereda, donde asoma la veta espontánea y chispeante nunca se echan en falta las ganas de contar cómoda y naturalmente.

El tono sentencioso y demasiado explícito de la moraleja en las últimas líneas no impide que entre la primera frase del relato ("Docena y media de casucas, algunas de ellas formadas en semicírculo, a lo cual se llamaba *plaza*..." (*Obras Completas* III, 1990: 133) y la moraleja final se entreponga una porción de elementos característicos del arte de contar cuentos.

Pereda se daba cuenta de que con *Los hombres de pro* había acertado y cuando decidió sacarlo del volumen y la compañía de los otros *Bocetos al temple* e incorporarlo a sus *Obras Completas*, como el primer volumen, con *Prólogo* de Menéndez Pelayo, escribe en su "Advertencia", con fecha de 1884: "La siguiente novela ha formado parte, hasta ahora, de un libro titulado *Bocetos al temple*. Personas cuyos dictámenes son leyes para mí [Léase Menéndez Pelayo y posiblemente Laverde] pretenden que *Los hombres de pro* deben establecerse de cuenta propia y correr solos las aventuras que les depare la suerte" (*Obras Completas* III, 1990: 133). Dado el control que ejercía Pereda en casi todos los aspectos de la publicación de sus libros, no es difícil ver al propio autor que se esconde tras esos razonamientos; por lo menos acepta gustoso la propuesta -si no es realmente suya- y el dato podría sugerirnos que Pereda había advertido las especiales cualidades del relato y deseaba darle ese puesto de honor. Es decir, que un "cuento" extenso había de encabezar sus *Obras Completas*.

Son pocos los ejemplos de un cuento dentro de un cuadro en la obra de Pereda; más frecuentes son los cuentos dentro de las novelas. *Al amor de los tizones* se publicó primero en la *Revista de España* en junio de 1869 y posteriormente se recogió en *Tipos y paisajes*, en 1871. Es el escrito perediano que evoca más de cerca, más íntimamente, aquel mundo de las hilas, o *jilas*, de cuentos, anécdotas y parloteo al amor de la lumbre; un mundo que pronto dejaría de existir. Los componentes de la escena y el ambiente en general recuerdan -o más bien anticipan- aquellos momentos en novelas y cuentos de Thomas Hardy cuando la narración hace pausa, el tiempo se para y en un cuchitril mal alumbrado y apestando a cerveza, habla y cuenta cosas el "maltero" u otros aldeanos añosos y venerables. Los detalles son importantes: la lumbre, la poca luz de la habitación, la comodidad íntima pero algo tosca, las herramientas del trabajo, el saber que las faenas de aquel día ya quedan atrás, el hacerse de rogar cuando llega la hora de pedir cuentos. En *Al amor de los tizones* todos estos preliminares y accesorios llevan hacia el cuento, más por tradición que por otra cosa, y Pereda, sin conocer a fondo las fórmulas auténticas del cuento tradicional, domina esa materia lo bastante para crear un simulacro más que pasable. La *jila* es un pretexto, como lo sería en otras ocasiones una deshoja; lo importante para nuestro propósito es que un cuento se ofrezca al público lector dentro del marco de un cuadro.

El cuento que finalmente escuchan los asistentes, concedido de mala gana -como corresponde- y sembrado de las torpezas apropiadas para el caso, no tiene mayor

interés como ejemplo del cuento tradicional; nos podría interesar, en cambio, por su mera existencia en la obra de Pereda. Si añadimos a ese conato de cuento tradicional los ejemplos que existen en las novelas de Pereda: el cuento del "zonchero cubicioso", o del *bígaru* en *El sabor de la tierruca*; el "cuento" de Facia, "la mujer gris", en *Peñas arriba* (que no es cuento tradicional contado todo seguido, pero que a través de sus etapas separadas tiene algo de las formas tradicionales, como la propia Facia es de pueblo viejo y de habla y costumbres a la vieja usanza) y nos ponemos a considerar este grupo "tradicional" junto al elemento cuentístico más moderno, más sofisticado, que existe en los cuadros, los relatos y las propias novelas, se nos impone la conclusión de que Pereda distinguía con mucho cuidado entre el "contar" a lo moderno y el "contar" a lo tradicional. Tanto es así que no se nota en ningún momento una coincidencia o entretejimiento de las dos maneras de contar. El cuento tradicional contenido en *Al amor de los tizones*, así como el cuento del "zonchero cubicioso" en *El sabor...*, mantienen en parte las fórmulas manejadas por Fernán Caballero y por Trueba, pero también habría que tener en cuenta que un novelista como Tolstoi a veces evocaba una tradición folclórica del cuento, y con deliberado intento arcaizante y curioso, como pasa en sus *Veintitrés cuentos*. La cuestión de compaginar lo tradicional y lo moderno a través de un corpus de cuentos no ejercita mayormente a don José María, pero con doña Emilia, pongo por caso, tendría bastante más interés.

El cuadro/cuento que nos va a ocupar ahora es para mí fundamental en cualquier consideración del papel del cuento en la obra de Pereda, y de la relación que pudiera guardar con sus demás cuadros, relatos y novelas. *Cutres* es una obra tardía que en general ha sido desatendida por la crítica; como consecuencia de ello apenas se ha comentado su papel crucial en la evolución del cuadro/cuento perediano.

Se publicó *Cutres* en el álbum *De Cantabria* en 1890, habiéndolo escrito Pereda a propósito para esa publicación, y con fecha de escritura de marzo del mismo año. Nuevamente nos damos cuenta de que el tener una firme base existente -en este caso el cuento de Demetrio Duque y Merino, publicado primero en *El Ebro* y posteriormente en la *Revista de España* (marzo y abril de 1888), con dedicatoria a Pereda- le permite al novelista alcanzar un nivel artístico y unos efectos sorprendentes. Poco a poco el comienzo rigurosamente costumbrista -pero a lo moderno- va cediendo a elementos de cuento, desde la llegada, o más bien irrupción, del protagonista epónimo, Cutres el carretero, en la narración. Lo que predomina en adelante es la historia emocionada, a veces patética, de Cutres, en parte en voz del propio Cutres y en parte por los comentarios fríos y objetivos del autor/narrador. El factor que más obra para enganchar al lector es la obstinada voluntad y tenacidad de Cutres como representante de una raza y una forma de vida en trance de desaparición, si bien el patetismo de sus frases también respalda ese logro. El cuadro/cuento da la impresión de ser de lo menos perediano que hay en toda su obra (quitando algunos pasajes de *Al primer vuelo*), y nos invita a evocar a un Pereda ya viejo, para quien las fórmulas y convenciones de la novela y del cuento han sido en

parte un misterio, y que, pese a ello, se empeña obstinadamente en hacer algo nuevo. En *Cutres* salen nuevamente la soltura y la seguridad que vimos en *La leva* y *El fin de una raza*, pero ahora con pinta psicológica y toques más modernos. Junto con *Peñas arriba*, tiene un pie en los años noventa y el otro en los setenta.

Para concluir este breve repaso de los "cuentos" de Pereda, confesaré que en un principio yo tenía un "working title" ("título provisional") de "Los cuentos inexistentes de José María de Pereda". Sería equivocado hablar de "cuentos inexistentes", puesto que sabemos que el cuento no sólo coexiste con la novela sino dentro de la novela, y la novela dentro del cuento. Es notorio que los novelistas de más alta categoría -Dickens, Hardy, George Eliot, Pardo Bazán, Leopoldo Alas, y bastantes más- eran también cuentistas, con ciertas notables excepciones como Galdós, por ejemplo. En el caso de Pereda sería más exacto hablar de cuentos dormidos o latentes, puesto que reconocemos la presencia de elementos y conatos de cuento, pero nunca cobran forma definitiva de cuento a la moderna, al estilo de los cuentos de Pardo Bazán o de Maupassant. Pereda pasa desde el cuadro costumbrista a la novela por vía de la novela corta, pero existen ciertos elementos de cuento en todos aquellos géneros. Para mí, las tentativas del novelista montañés para abrirse camino en el cuento -fuesen aquellas tentativas conscientes o no- son una faceta fascinante y necesaria de ese Pereda novelista que en los años ochenta buscaba apartarse de su imagen de novelista regional y costumbrista.

Referencias a citas en el texto:

Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela*. Gredos. Madrid, 1996.

Anthony H. Clarke: *Pereda paisajista*. Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1969.

Lou Charnon Deutsch: *The Nineteenth-Century Spanish Short Story; Textual Strategies of a Genre in Transition*. Tamesis. Londres, 1985.

José F. Montesinos: *Pereda, o la novela idilio*. University of California Press y El Colegio de México. Berkeley-Los Ángeles y México, 1961; 2ª ed. aumentada, Editorial Castalia. Madrid, 1969.

Marina Mayoral: "Emilia Pardo Bazán; *Pena de muerte*". *El comentario de textos, 3: la novela realista*. Castalia, Madrid, 1979.

Marcelino Menéndez Pelayo: "Don José María de Pereda". Prólogo a sus *Obras Completas*. Edición Nacional de las *Obras Completas* de Menéndez Pelayo. C. S. I. C. Madrid, 1942, vol. VI.

José María de Pereda: *Obras Completas*. Vol. I. Introducción, edición y notas de Salvador García Castañeda. Ediciones Tantín. Santander, 1989.

José María de Pereda: *Obras Completas*, vol. III. *Bocetos al temple*. Introducción y notas de Noël Valis; edición de J. M. González Herrán. Ediciones Tantín. Santander, 1990.

CRISTINA PATIÑO EIRÍN
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

La abeja de oro en el *Camafeo*: presencia del cuento francés en los cuentos de Emilia Pardo Bazán

1.- La noción de cuento. Su francofilia. Pardo Bazán, lectora de cuentos franceses: su biblioteca y archivo.

En pocos escritores del siglo XIX ha quedado más patente la impronta de la cultura francesa que en Emilia Pardo Bazán, quien llegó a considerar Francia su segunda patria[1]. Su predilección por los géneros narrativos, en los que su figura descolló de manera singular, constituyó un acicate más para adentrarse en una lengua y una literatura que desde muy pequeña formaban parte de su vida impregnando sus primeros tanteos y sirviendo de lección en sus clases en el pensionado -donde estaba prohibido hablar español- y más tarde en sus jornadas de intenso autodidactismo. Aunque ningún escritor español del último tercio del siglo XIX -y aún de antes- puede ser comprendido sin el concurso de alguna forma de impregnación francesa, esto es especialmente claro en el caso de la escritora coruñesa, que comparte con Leopoldo Alas, 'Clarín', el otro extraordinario autor de cuentos que ha dado la literatura castellana, un dominio pleno de las letras francesas, de su historia y su interpretación.

Es quizá arriesgado sostener que Pardo Bazán accedió al cuento por primera vez -como lo haría a la novela- por mediación de lecturas francesas. Los relatos populares y del folklore formaban parte de su universo infantil y creció escuchando consejas y apólogos que fueron nutriendo su bagaje paulatinamente[2]. Las *Fábulas* de La Fontaine (EPB 1973 [1886]: 703[3]) llenaron muchas tardes de lectura

[1] "Soy tan amiga de Francia, que la considero mi segunda patria espiritual, y me parece más acertado estrechar lazos con ella que cultivar la simiente de viejos agravios" ([5 de junio de 1913], 1999: II, 783); "Yo siempre he defendido a Francia, a la cual profeso verdadero cariño" (EPB [10 de enero de 1914], 1999: II, 864). Son innumerables las aseveraciones de este corte que sustancian su admiración, presente también en cuentos como "En Babilonia", donde vindica la sensibilidad honrada de París.

[2] Años más tarde, al trazar la genealogía del género que la hará célebre, se remontará a los manantiales de la narración, a la oralidad colectiva primigenia cuya vigencia en el XIX era todavía considerable, mucho más que ahora: "La forma primaria de la novela es el cuento, no escrito, sino oral, embeleso del pueblo y de la niñez. Cuando al amor de la lumbre, durante las largas veladas de invierno, o hilando su rueca al lado de la cuna, las tradicionales abuela y nodriza refieren en incorrecto y sencillo lenguaje medrosas leyendas o morales apólogos, son... ¡quién lo diría! predecesoras de Balzac, Zola y Galdós" (EPB [1886] 1989: 177). ¿Quién le contaba cuentos a la niña Emilia? ¿Qué cuentos mecieron su infancia más tierna? La autora, muy celosa de estos años iniciáticos, no nos lo dice.

[3] Es abundante la presencia de fábulas en su biblioteca, firmadas por Iriarte o Hartzenbusch, entre otros, tal vez para uso de sus hijos, como fórmula pedagógico-literaria, *cfr.* Fernández-Couto Tella 2005.

adolescente, cuando la avidez lectora no daba tregua y ya barruntaba ser quien garabateara "Un matrimonio del siglo XIX", finalmente impreso en el *Almanaque* (Ibd.: 705). Los estudios sesudos pronto cedieron el paso a la amena literatura y fue un hecho decisivo el viaje a Vichy y un mes de octubre en que hizo convivir la escritura (de *Un viaje de novios*) con el que dice ser su primer contacto con las obras de Balzac, Flaubert, Goncourt y Daudet (a Victor Hugo -*Notre Dame de Paris* es el primer impacto novelesco que recibe- lo había leído de manera clandestina y fascinada años atrás). Sería además asidua viajera en dirección a París, donde mantiene residencias que le habrán de proporcionar fructíferas relaciones con escritores como los que frecuentan el desván de los Goncourt ("uno de mis mejores recuerdos parisienses -p. 729): Zola, Maupassant, Daudet, Rod, Margueritte, Alexis, ampliamente presentes en su biblioteca personal.

"La influencia de Francia no podrá calcularse nunca, ni medirse su extensión" (EPB en Heydl-Cortínez 2002 [1911]: 100) llega a escribir quien supo ser sensible a ella desde muy temprano y mantuvo a lo largo de los años ese contacto[4]. Difícil es a veces deslindar su labor investigadora de la de otros, pero todavía más arduo es determinar cuáles fueron los territorios de ficción en los que quiso asentar su originalidad, al margen de los autores leídos, en su mayoría franceses, u otros traducidos al francés y consiguientemente adaptados por vía transcultural.

Amén de otras muchas cosas, Emilia Pardo Bazán se quiso empecatadamente novelista y cuentista (Heydl-Cortínez [1911]: 131[5]). En cuanto tal, poseía preferencias y gustos prevalentes que decidieron sus lecturas e intereses, en cierta medida su escritura. Aunque, en su caso, como en el de otros grandes artistas, no pueda establecerse en modo alguno que su obra es mero resultado de la exhaustiva suma -si tal pudiera hacerse, y todavía no se ha aglutinado del todo su biblioteca particular-

[4] En una entrevista acerca de su trabajo publicada en 1909 relataba de este modo los ritos de su disciplina diaria y los ritmos del estudio y la asimilación: "Para escribir necesito tener mis trastos en orden; los libros, alineados y sin polvo, y las manos, recién lavadas, limpísimas./ Mi trabajo se reparte así: por la mañana, escribo; por la tarde estudio. Llamo estudiar a leer, tomando notas de lo leído. Este trabajo lo hago generalmente en Bibliotecas: la Nacional rara vez, porque sus horas son imposibles y deben reformarse; la del Rey, la del Ateneo. También estudio en casa cuando tengo libros a mano. Mi pequeña biblioteca está en el campo, en las Torres de Meirás. Leo volando y veo enseguida lo que de un libro puede convenir a mi objeto. Si el libro es puramente recreativo y no necesito *pensar* su contenido, puedo 'destriparlo' en media hora y quedar enterada de él. / Mi amigo Cánovas del Castillo se había fijado en esta circunstancia y decía que Romero Robledo y yo éramos las personas de más fácil asimilación que había conocido". Más adelante, en otro orden de cosas pero en esta línea autorreveladora, que no escatima en brindar al periodista, también anuncia proyectos inminentes: "Tengo otras dos novelas planteadas, y alguna ya en borrador; pero no las haré hasta después de concluir *Dulce Dueño*. Una se titula *La sirena rubia*, símbolo del amor. Otra, *La esfinge*, símbolo de la Ciencia. Otra, *El bambú*, donde se quisiera simbolizar las vanidades sociales [Pascal tal vez a lo lejos]. Las tres me bullen desde hace tiempo en el magín. Me consuelo de no haberlas escrito aún, pensando que embotelladas se harán generosas como el vino" (EPB 1909: 4).

[5] Repite tal autodefinición en 2002 [1914]: 262.

de influencias recibidas. Influencias que muchos silencian al ignorar los cuentos (Vézinet 1907).

Por el cuento doña Emilia manifiesta pronto atracción[6]. A 1866 se remonta el primero que publicó. Tal afición no se traduce siempre en una meridiana intelección conceptual del cuento, dada la desconcertante manera de designarlos: en los "Apuntes", por ejemplo, al referirse a su primer volumen de cuentos, *La Dama joven*, los llama novelas breves (1973: 726). En una carta a Yxart, también transparece esa anfibología[7]. Nada infrecuente, por otro lado, en la época y que, sin embargo, la autora trata de eludir las más de las veces (Patiño Eirín 1999). Así, no conforme con la arbitraria mezcolanza de relatos costumbristas en una antología de cuentos lo hace constar, además de su protesta por que falten algunos nombres[8]. A excepción de *Clarín* no hubo en la centuria decimonónica ningún otro narrador tan preciso en su definición de una especie escurridiza y lábil como el cuento, especie que supo entender desde dentro, compartiendo la caracterización hecha por Poe más de medio siglo atrás:

> "No hay género más amplio y libre que el cuento; no hay, entre los más insignes, cuentista algo fecundo que no explote todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que le ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales. [...] al cuentista le basta la propiedad de la forma de que sabe revestir el cuento más sobado, trillado y vulgar. [...] El cuento literario original es relativamente novísimo en las literaturas occidentales: procede de la transformación de la poesía épico-lírica y tiene precedentes no sólo en los *fabliaux* y en los ejemplos de los libros devotos [...] sino en ciertas composiciones poéticas con argumento. Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas -porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay -dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personales- en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo, en el teatro o en el

[6] *Vid.* Legal 1967-1968; Patiño Eirín 1999; Quesada Novás 2005. En sus estantes engrosan las hileras de libros ajenos hermosos tomitos de cuentos de varia naturaleza: raros, grises, cochinos [sic, de Felipe Aparicio], americanos, aragoneses, plácidos, flamencos, de infantes, de Cerdeña, trágicos, estrafalarios, meridionales, célticos, malévolos..., de autores conocidos y remotos, leídos y sin abrir, de todo hay.

[7] "Tengo escrito para usted un cuento que remitiré en breve. Cuando digo *cuento* no lo tome usted al pie de la letra; es una cosa que no sé cómo titular, y que más bien parece silueta, o retrato, o qué sé yo. [...] los *Cuentos* en general se venden bien" (EPB [15 de agosto de 1883], en Torres 1978-80: 428).

[8] "Puesto que el género que aún se defiende, y halla lectores (los cuales sin duda entienden que de *lo malo poco*) es el *cuento*. [...] ¿Qué decir de una antología donde figuran nada menos que veintisiete cuentistas, y donde, sin embargo, se omite el gran nombre de Pérez Galdós, que ha escrito cuentos; del Padre Coloma, que los tiene primorosos; de Narciso Campillo, que los produjo insuperables en aticismo y gracia; de Sellés, que los posee bellísimos; de A. Palacio Valdés, que ha descollado en el género. En cambio, [...] se dan por cuentos verdaderos cuadros de costumbres" (EPB 1893: 258 y 260).

ferrocarril, al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica" (EPB [1898] 1973: 1214-1215).

Consustanciales al cuento han de ser la rapidez y energía. En la modulación del argumento ha de procederse por concentración:

"Yo admiro mucho a los grandes cuentistas. El cuento pide inspiración y esa facultad de condensar que no todos poseen; el cuento es a la novela como la poesía lírica a la epopeya y al poema caudaloso, donde rara vez se sostiene encendido el fuego sagrado. El cuento es una chispa, rayito de sol... pero en él cabe un mundo" (EPB [1901], 1973: 1235).

No todos los cuentos aspiran a ser trascendentales. Los hay que sí buscan serlo y dibujan una filigrana de orfebre. Pero en todos debe desplegarse un ápice de habilidad, economía y emoción:

"... hay muchos cuentos que ni directa ni indirectamente aspiran a llenar fines espirituales, sino sólo a divertir un rato, expresando a la vez esas fugitivas emociones que nos acercan momentáneamente a la esfera de lo trascendente" (EPB [1899] 1973: 1218).

"...estudiemos la índole del cuento y de la *nouvelle*, o dígase *novelita*. El cuento, hijo del apólogo, no se presta a digresiones y amplificaciones: las campañas líricas, sentimentales y sociales de Jorge Sand y de Víctor Hugo, hinchan, dilatan las ideas; son admisibles en la novela propiamente dicha [...]. En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrando. El cuento es, además, muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad [...]. Ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica [...]. No es, pues, una diferencia de dimensiones tan sólo lo que distingue a la novela larga del cuento o novela breve. Es también una inevitable diversidad de procedimientos" (EPB [1914]: 151-152).

"La forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela, y ésta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación. [...]. Al decir que la forma del cuento ha de ser doblemente artística, no entiendo por arte el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo [...]. El primor en la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse. [...] El cuento será, si se quiere, un subgénero, del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento" (*Ibd.*: 152-153).

Sin ser elitista, el cuento tiene unas exigencias constructivas a las que no es posible sustraerse so pena de adocenamiento y liviandad:

"El cuento requiere especiales disposiciones, y no es tan fácil sobresalir en él cual pudiera suponerse por el hecho de que, aquí y en Francia, se haya lanzado a asaltarlo la turbamulta" (*Ibd.*: 155).

Una buena imagen, la de la bellota, el fruto diminuto que contiene al grande, viene a ser metáfora muy expresiva de la relación genética que emparenta, en el pensar de la autora, cuento y novela. Brunetière asoma muchas veces[9]:

> "Decían los escolásticos que toda la encina estaba contenida en la bellota. Tal proposición es a menudo aplicable a los testimonios literarios. Barbusse ha podido escribir *El fuego*, porque antes produjo ciertos cuentos, verbigracia "La malvada lunica" (EPB 26 de marzo de 1919).

Las trampas de la edad ofuscarían su memoria cuando, al recordar cómo se forjó su carrera de cuentista, se demora en paladear los consejos adversos a ese afán:

> "a mí me ha sucedido que, á los veinte y pico de años, escribí mi primer cuento, y se lo leí al juez para mí más benévolo y al mismo tiempo más leal y recto que yo conocía: mi padre. Lo escuchó con atención suma, me pidió que repitiese la lectura, lo hice así, se quedo pensativo, y al fin, con el arranque penoso del que tiene que dar una mala noticia, me dijo severamente:
>
> - No te da el naipe por ahí. No sirves para ese género. Debes renunciar á escribir cuentos para toda tu vida; es indudable que careces de las condiciones del cuentista, que son rapidez y una gracia especial, como la que posee Alarcón, por ejemplo…
>
> Y me avine completamente á la opinión de mi padre, y quemé aquel cuento, que se titulaba, si mal no recuerdo, "La mina", y en seis ú ocho años no volví á pensar en contar un cuento á nadie; y acaso no hubiese vuelto en mi vida, si no acierta á caer en mis manos un artículo de Revista inglesa sobre la "primer herrumbre", ó cosa así, de los autores; artículo atestado de hechos, en demostración de que los ensayos, para contar verdad, han de ser tenaces, repetidos y contrastados, no por un amigo ni por un círculo de amigos, sino por 'una masa de lectores indiferentes y desinteresados'. Hízome esta teoría ceder á la tentación, reiterada y vencida siempre, de escribir otro cuento, y sobre todo de publicarlo; y á la verdad, no puedo quejarme de la suerte que, desde entonces, ha corrido esta parte de mi producción literaria"[10].

Un género antonomásico de la literatura francesa resulta ser el cuento, a tenor de lo anteriormente expuesto: sucinto, brillante, condensado, con su punta de *esprit*. "… la forma, tan en armonía con el gusto francés, del cuento" (EPB [1914]: 149) constituye un exponente supremo de sus aficiones lectoras francesas. Puede comprobarse tal aserto no solo en su magna producción, corolario principal de su estudio metódico de las letras galas, también transmutado en forma creativa, sino mediante el examen minucioso de los libros de su biblioteca -aquellos que por distintas razones se han

[9] Y ello en detrimento de otras posibilidades críticas. El lastre evolutivo resta modernidad a Pardo Bazán al decir de Kronik 1966: 427; sin embargo, "it must be recognized that many of her opinions have not lost their validity. She was a perspicacious phenomenologist, and her judgments were marked by such equilibrium and discernment that her conclusions can even today be considered interesting and astonishingly accurate and original".

[10] *Cfr. La Ilustración Artística*, 16 de diciembre de 1907, nº 1355, p. 810. Para el cuento "La mina", y su feliz exhumación, vid. González Herrán 1997: 171-180.

conservado o son accesibles- y de los pecios que -cual restos de un naufragio- aún contiene su archivo[11].

Como tendrá ocasión de señalar, en libro póstumo:

> "Es la tendencia democrática y el buen sentido francés, que se manifiestan tempranamente, sustituyendo a la novela de aventuras la de costumbres satirizadas -los cuentos, los apólogos, los *fabliaux*/. Y esto, como queda dicho, es una demostración, un brote de la espontaneidad francesa, mientras que las gestas, no lo ignoramos, tienen un origen tudesco, y los ciclos un origen céltico. Es tal literatura el genuino retoño de eso que después se ha llamado el *esprit gaulois*, y que ha tenido siempre representación en las letras, hasta cuando parecían dominar las direcciones contrarias. Va unido este movimiento, en la época que reseñamos, a la plena nacionalización de Francia, que logra por fin romper la uniformidad de tal período, y diferenciarse, con caracteres propios, de las otras naciones europeas"([1923]: 63).

2.- Influjo francés en la narrativa corta de EPB. Otros conceptos concomitantes: impregnación, fecundación, límites del plagio, polen de ideas, matrices comunes.

Los flujos y reflujos de una tradición compartida por las naciones latinas explican los movimientos estéticos contemporáneos (naturalismo, decadentismo, con sus latencias románticas). Existe un aire de familia que el género cuento no puede sino rentabilizar de manera sincrética. Para Pardo Bazán nada más lícito que beber en los manantiales que forman el patrimonio occidental en cuyo fondo se siente reflejada como en un espejo. Esos lazos de contigüidad y consanguinidad explican una comunidad de espíritu, e incluso de forma, ostensiblemente marcada en los relatos de un Maupassant, un Eça de Queirós o un Fialho de Almeida -por no poner en estos dos casos últimos sino dos ejemplos portugueses o ibéricos-, de una Emilia Pardo Bazán.

> "... basta saludar la historia de la literatura para saber que las tres naciones latinas -Italia, Francia y la Península Ibérica- tienen de tiempo inmemorial establecido el cambio de ideas estéticas y la reciprocidad del influjo literario. Influyeron los romanos en nosotros y luego nosotros les enviamos allá oradores y poetas que les comunicaron nuestro pomposo estilo; influyó Francia aquí por los trovadores, y en desquite le impusimos nuestro drama. La lista de préstamos de nación a nación es indeterminable y no habrá de cerrarse nunca; ni préstamos pueden llamarse, son fecundaciones" (EPB [1886] 1973: 719)[12].

La sombra del plagio planeaba. La propia Pardo Bazán hubo de tranquilizar a algún compañero en la república de las letras también angustiado (Bloom 1991). Ezama Gil

[11] *Vid. infra* punto 5 de este trabajo.

[12] También en el prólogo a *La Dama joven* había consignado "... por lo que toca a narraciones, a novelas y leyendas infantiles, vivimos de prestado, dependiendo de Francia y Alemania, que nos envían cosas muy raras y opuestas a la índole de nuestro país, y en vez de nuestras clásicas *brujas, hadas, gigantes y encantadores*, nos hacen trabar conocimiento con *ogros, elfos* y otros seres de la mitología y demonología septentrional" (EPB 1885: XIV).

recuerda que el cuento finisecular ha llegado a una fase de agotamiento tal que la reiteración de los mismos asuntos se hace palmaria: "EPB es un buen exponente del escritor que utiliza con frecuencia argumentos conocidos; la escritora considera que [...] es lícito 'el refundir asuntos ya tratados, o el tratar de buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o *folklore*'[13]; ella misma revela en algunos de sus escritos sus fuentes de inspiración"[14].

Recordemos, por vía de ejemplo, aquella confesión epistolar:

> "En cuanto al asunto del Palacio de Artasar [...] ni a Vd. ni a mí pertenece, pues como Vd. recordará está en la leyenda dorada. Pablo Bourget, en su preciosa novelita "Un saint" recuerda ese caso. ¿Cuándo se convencerán los bobos o mejor dicho los pillos de que los asuntos históricos y tradicionales pertenecen a todo el "mundo"?" ([1896] en Martínez Cachero 1954).

En Francia, el mismo factor desencadenaba actitudes suspicaces y renuentes:

> "Diríase que allí [desván de los Goncourt] va todo el mundo con el propósito de reservarse, de economizar cerebro para que no falte cuando lo pida el editor, de no pronunciar frase ni derrochar idea que el día de mañana utilice un compañero plagiario" (EPB [1889]: 127).

Nelly Clemessy (entonces Legal) lo señaló con acierto mucho antes que nadie en un estudio seminal que vio la luz universitaria en el curso 1967-68 y ha permanecido inédito pese a sus extraordinarias aportaciones no solo documentales (cuentos exhumados en la prensa) sino también de interpretación y análisis de un corpus de casi seiscientos títulos:.

> "Un des principaux reproches faits aux contes de l'écrivain fut le manque d'originalité. On l'accusa d'emprunter trop souvent ses sujets à d'autres. La critique, à la moindre ressemblance avec un récit connu, criait au plagiat. Ainsi en 1892 après la publication dans *El Liberal*, de "Agravante" (30 Août), *La Unión católica* afirma que le récit était directement inspiré de Voltaire" (Legal 1967-68: 32).

Resulta ilustrativo de esta cuestión un relato de tradición oral (Chevalier 1999;168) de doña Emilia, "Juan Engrudo" (*El Imparcial*, 17 de agosto de 1903, en el archivo figura el recorte completo; Paredes IV: 199-202): Un zapatero tonto tiene

[13] "Hace veinte años, tal vez incurriría en censura de los doctores de la iglesia crítica, no por basar en la realidad ciertos cuentos, sino por inventar de pie a cabeza la inmensa mayoría de los que escribo. Ambos procedimientos, a mi entender, son igualmente lícitos, como lo es el refundir asuntos ya tratados, o el buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o folklore. No hay género más amplio y libre que el cuento; no hay, entre los más insignes cuentistas algo fecundo que no explote todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que le ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales" (1898: 5).

[14] Ezama Gil 1992: 123.

un oficial muy agudo y excelente consejero para los frecuentes casos apurados de la vida. Puesto a enfriar un cazo de engrudo, caen en él siete moscas que mueren de inmediato. El oficial le aconseja que escriba un letrero: "Soy Juan Engrudo, que con siete pudo". El gentío aclama al valeroso zapatero y le atribuye méritos a partir de entonces. Un monstruo que asolaba la ciudad se convierte en un reto que el rey le tiende: el oficial urde una estratagema para hacer entrar al monstruo en las angosturas de la iglesia y que Juan Engrudo pase a ser considerado el salvador que ha matado de hambre al monstruo enchiquerado. Tres desaforados gigantes devienen nuevas víctimas del espabilado oficial, que los atiborra de comida y bebida y hace creer al rey que ha sido el zapatero quien los ha rendido, ya que aprovechando su hartazgo ha podido degollarlos.

En el brete de eliminar el mayor peligro: restituir al caudillo que defendía a la ciudad de un enemigo fiero, el oficial alienta al zapatero a adoptar su personalidad -ya que el gerifalte había caído en batalla y el rey no quería que se supiese- y así elevar los ánimos de los combatientes y rechazar al enemigo con ímpetu. Engrudo no tuvo que mover un dedo, y se hizo acreedor al mayor de los reconocimientos: la obtención de la preciada mano de la hija del rey. Pero la noche de bodas se convirtió en una continua fuente de desilusión para la princesa, que sólo veía al zapatero glotón y bebedor caer rendido y soñar emitiendo palabras bien toscas acerca de su plebeyo oficio, sin asomo de la grandeza heroica que se le suponía. La princesa se quejó al rey y éste se mostró dispuesto a vigilar a su yerno mientras dormía. Pero ya el avispado oficial había advertido al zapatero que era preciso morigerar sus sueños y lanzar tan solo gritos de guerra y victoria. Así lo hizo el zapatero, que de nuevo se ganó al rey y de rebote a la princesa, que hubo de ser sumisa. El cuento termina con un desenlace fatal porque Juan Engrudo, tras reconocer a su oficial la sabiduría de sus consejos, que tanto le han ido enseñando, le insta a guardárselos para sí propio. Poco después sus esbirros se encargan de tirarlo al río para impedir que el dueño de su secreto pueda algún día revelarlo. El cuento -con su moraleja final- no obedece al molde más característico de la autora de *Cuentos de la tierra* pero contiene y desarrolla lo que Bloom ha llamado "la ansiedad de las influencias". No fue Pardo Bazán proclive a experimentarla, es un zapatero remendón quien aquí la padece, pero hubo de estar en algún momento presente en sus pensamientos dado el fiero embate de quienes la acusaron de plagiaria. La intratitularidad pardobazaniana -ese deliberado propósito repetitivo a la hora de poner títulos a sus cuentos que teje enlaces que forman una red de valores intratextuales, estudiada por Martínez Arnaldos 1999: 448- viene a representar, en un ámbito psicológico como el que Bloom explora, un mecanismo de defensa ante las acusaciones de plagio y un acto también de provocación.

3.- Corpus sumario de cuentos susceptibles de ser emparentados con cuentos de autores franceses.

"Agravante" (Voltaire. France)

"El antojo" (Balzac)
"La cabellera de Laura"[15] (Maupassant)
"La cabeza a componer" (Maupassant)
"La calavera" (Maupassant)
"Las caras" (Maupassant)
"Cuento inmoral" (Daudet)
"Consuelo" (Maupassant)
"Eximente" (Maupassant)
"La hierba milagrosa" (France)
"Justiciero" (Mérimée)
"El mausoleo" (Maupassant)
"La perla rosa" (Tinseau)
"Posesión" (Gautier)
"El rival" (Gautier)
"El rizo del Nazareno" (Voltaire)
"El ruido" (Goncourt)
"Sinfonía bélica" (Huysmans)
"La sirena" (Trénor)
"Tiempo de ánimas" (Maupassant)
"Vivo retrato" (Maupassant)
"Vidrio de colores" (Chateaubriand).

4.- Tipología de las relaciones de intertextualidad entre cuento francés y cuento pardobazaniano. Modalidades.

Probablemente, salvo Leopoldo Alas, *Clarín*[16], ningún otro autor de cuentos entabla en nuestra literatura tal diálogo intertextual con narradores franceses a excepción de EPB. Se han apuntado desde hace tiempo semejanzas, paralelismos,

[15] "'La cabellera de Laura' es libre glosa de un ejemplo que refiere el franciscano Padre Juan Laguna en sus *Casos raros de vicios y virtudes para escarmiento de pecadores*" (EPB [1898]: 6). "Siempre que yo, para un cuento, he tomado asunto en libros de "ejemplos" religiosos de los siglos XVI y XVII han escandalizado a los pusilánimes tales asuntos" (EPB [14 de mayo de 1910], 1999: I, 382).

[16] Está aún por hacer un estudio de este orden comparatista en el caso del autor de los *Cuentos morales*, de quien su editora crítica, Á. Ezama, traza un epígrafe titulado "Intertextualidad" que, en lo que se refiere a nuestros propósitos, concentra en los nombres de Chateaubriand, Stendhal y Bourget los referentes franceses citados o implícitos en algunos cuentos clarinianos (1997: LVI). Por su parte, Urdiales Campos delinea un paralelo entre "El dúo de la tos" y "En voyage", de Maupassant. Llamativo resulta el desinterés clariniano por los cuentos de doña Emilia, que tan sólo criticó comineramente, encontrándolos cortos en demasía o simplemente divagatorios y ajenos al género (Vid. Alas en Penas 2003: 165-173). Que no les señalase deudas francesas fue asunto quizá debido a su animadversión ya muy asentada por entonces hacia la autora, que le impedía fijarse demasiado en la obra de quien ya para él no existía.

afinidades vagas. Así, por ejemplo, Correa Calderón, que escribe: "Por lo que a sus narraciones galaicas se refiere, observa con semejante minuciosidad que Daudet o Maupassant y pinta con la misma intensidad que los Goncourt" (1952: 37). Pero no se ha ahondado en el grado de ese parentesco, restringido, por lo demás, a los casos de afinidades entre novelas (DeCoster 1973; González-Arias 1989; Antolini-Dumas 2004) o entre cuentos y novelas[17], pero muy exiguamente entre cuentos (Feeny 1976; Paredes Núñez 1985; Madera Seoane 1993; Patiño Eirín 1993-1994).

El concepto de intertextualidad -acuñado por Kristeva en 1967 y redefinido como dialogismo o polifonía desde Bajtín-, que revisa y supera el positivista de fuentes e influencias (causas-efectos), ya anacrónico hoy, es un concepto lábil que explora diferentes puntos de tangencia entre textos, relaciones de copresencia. Trasciende la noción de préstamos, ecos, citas, alusiones...; en su concepción global afecta incluso a códigos, estructuras, arquetipos, a los procesos de emisión y recepción de los textos (2001: 12). "Llamo 'intertextos' a los textos 'otros' que en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado" (Martínez Fernández 2001: 11). Genette discrimina entre la forma más explícita y literal (la cita, forma más directa de la inclusión), la algo menos explícita (el plagio) y la menos explícita de todas (la alusión o evocación de otro texto recordado) (*Ibd.*: 62).

Cuando el intertexto es explícito, y doña Emilia los disemina generosamente, existen mecanismos de escisión e inserción que favorecen la recontextualización y que resultan visibles a través de marcadores como epígrafes, notas al pie, cursivas, comillas, etc. (Martínez Fernández 2001: 92). Doña Emilia suele privilegiar, en este sentido, marcadores tales como los epígrafes, las dedicatorias (paratextos) y las notas al pie. Diríase que, a sabiendas de que nadie logrará dar con el arcano subtexto, se complace en revelarlo a su lector cómplice, que sabrá ponderarlo; el que no lo es, no dejará de aplaudir su erudición menuda.

Por otro lado, de las argucias editoras el cuento es también víctima, por no respetar su especificidad:

> "*El Liberal* ha abierto un concurso de cuentos y publicado los lemas, creo que seiscientos sesenta y siete, nada menos, de los presentados a este concurso. Si cada cuento es de un cuentista, en floreciente cantidad anda la literatura cuentera en nuestra patria. Cerca de setecientos cuentistas, no creo que los tenga Francia, país donde el cuento se ha cultivado desde la reina Margot y Voltaire acá, con brillantez y con fortuna. Lo que sospecho es que muchos habrán enviado su docena de cuentos, por si no acierta uno que acierte otro"[18].

[17] Tal mecanismo intertextual opera en virtud de lo que Dolezel ha bautizado como *transducción*, o transmisión con transformación (Martínez Fernández 2001: 35 y 92). Las transformaciones de un género en otro (novela en teatro, cine, libreto, etc.) constituyen uno de los canales de la transducción que doña Emilia supo utilizar sin duda. C. Richmond 1982 ha estudiado una forma de transducción entre el relato de Maupassant "Monsieur Parent" y *Su único hijo*, de Leopoldo Alas, sin dejar de mencionar el cuento clariniano "Reflejo" también deudor del texto francés.

[18] *Vid.* EPB, "La vida contemporánea: Música y cuentos", *La Ilustración Artística*, 944, 1900, p. 74.

5.- Cuentistas y narradores franceses[19] (Voltaire, Diderot, Chateaubriand[20], Musset[21], Nodier, Balzac, Mérimée, Gautier, Flaubert, Goncourt[22], Maupassant, Daudet, Zola, Huysmans, Bourget, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, José María de Heredia[23], Nerval). Nombres menores: Trenor, Tinseau, France, Silvestre, Barbara, About... (Mouton[24], Deschaumes, Coppée[25], Lemonnier[26], Janin, Sardou, Mendès,

[19] Hacemos abstracción aquí de autores como Madame d'Aulnoy o Perrault, amén de otros muchos, tradicionalmente vinculados a un lectorado infantil, que llenan también los estantes pardobazanianos. Sacrificamos la exhaustividad de la nómina en aras de la mención aislada de algunos nombres representativos.

[20] Baquero Goyanes señala con acierto que "Ciertos relatos religiosos de la Pardo Bazán son de carácter legendario, y por su cromatismo y decorativismo se diría que, a veces, enlazan con la brillante escenografía cristiana de un Chateaubriand. Un título como "Vidrio de colores" define por sí solo ese estilo" (1971: 60).

[21] "Entre los escasos cuentistas románticos figura en primera línea Alfredo de Musset, que tenía mucho de castizo en su modo de ser, que era francés hasta la médula, y que trazó lindas novelitas, entre las cuales se destaca la graciosa sátira literaria, sin exceso de hiel, del "Mirlo blanco"" (EPB 1914: 150). "Histoire d'un merle blanc" se publicó en *Vida privada y pública de los animales*, es un relato narrado en primera persona por el protagonista, un infortunado mirlo que, debido a nacer con un feo color grisáceo es desde entonces despreciado por su padre y abandona su hogar en el Marais para vivir una serie de aventuras en las que se topa sucesivamente con un palomo torcaz, una urraca, una tórtola rosa y padece el rechazo abierto o indirecto de todos. Por ser diferente y no encajar en ninguna categoría se ve engañado y desdeñado: el ruiseñor se enamora de la rosa, su matrimonio con un mirlo hembra teñido de blanco tampoco prospera, etc. (Madrid, Alce, 1979). En p. 61 leemos un párrafo de sabor muy pardobazaniano: "un ruiseñor se puso a cantar. De repente, todo el mundo guardó silencio. ¡Ay! ¡Qué pura era su voz! ¡Qué dulce resultaba su melancolía! Lejos de turbar el sueño de los otros, sus acordes parecían arrullarlos. A nadie se le ocurría hacerle callar; nadie encontraba mal que entonase sus endechas a semejante hora; su padre no le regañaba; sus amigos no emprendían la huida. '¿Es que únicamente a mí, pensé, me está prohibido ser feliz? Partamos, huyamos de este mundo cruel; más me vale buscar mi ruta en las tinieblas, aun a riesgo de ser engullido por un búho, que dejarme destrozar el corazón por el espectáculo de la felicidad de los otros". Más adelante, llegará a esta conclusión propia del escritor excéntrico en que las circunstancias y el desdén de los otros lo han convertido: "Mi suerte es la suerte del genio. Quería huir del mundo, ahora voy a asombrarlo" (p. 67). Es fácil suponer que ciertos cuentos de EPB de título colombino pueden guardar algún recuerdo de aquella lectura quizá infantil o dirigida a sus hijos. "Mimí Pinson", "El lunar", "Croisilles" y "Pedro y Camila" son otros relatos del poeta romántico que más admiró, el autor de las *Nuits*.

[22] "Enfin la finesse et la profusion de la couleur, l'éclat du langage, apparentent beaucoup l'auteur par son style aux Goncourt, tant admirés d'elle" (Legal 1967-68: 79). "El ruido", como paratexto y cuento vino de una conversación con Edmond, según el intertexto explícito o marcador que doña Emilia hizo constar en nota.

[23] "D'autres contes, délicatement ciselés, évoquent la manière de J. M. de Heredia" (Legal 1967-68: 79).

[24] *Nouvelles*, Paris, G. Charpentier, 1882, era de propiedad de la autora, quien pudo haber leído también en *La España Moderna* "El libro japonés" (diciembre de 1892: 27-42) y "El reloj viejo" (febrero de 1893: 139-143), *cfr.* Palacios 2003: 123.

[25] *Une Idylle pendant le Siège*, Paris, Alphonse Lemerre, 18??. Este relato aparecería en la revista *La España Moderna* en traducción española ("Un idilio durante el sitio") en marzo de 1893: 36-73 (Palacios 2003: 123)

[26] *Nenes y juguetes*, en traducción de Mariano Urrabieta, París, Librería de Charles Bouret, 1882, está presente en los estantes de EPB.

Richepin[27]). A continuación, seleccionamos algunos de los más significativos.

- Voltaire (1694-1758). "... doy toda *La nueva Heloísa* por un cuento breve de Voltaire" (EPB [1923]: 118). Doña Emilia admiraba a Arouet. Hay 19 obras suyas en su biblioteca, un buen número de títulos. Entre ellos, cuentos: *Contes en vers et satires*[28] y una traducción española, *Cuentos escogidos*, hecha por el abate Marchena y que contiene "Zadig o el Destino", "Memnón o la Cordura humana", "Micromegas", "Historia del buen brama", "El blanco y el negro", "Jerico y Perico"[29].

Andrés González Blanco, al detenerse en "El rizo del Nazareno" (*Revista de España*, 1880; *La Dama joven*) advierte que "El epílogo del cuento es desconcertante; por un lado, parece un cuento volteriano, con un epílogo vulgar de despertar en la cama y decir el personaje: ¡qué pesadilla!...; mas por otro lado parece en los últimos párrafos desvanecerse el equívoco y volver a la creencia ciega en el rizo del Nazareno. El cuento debió de ser en la época objeto de controversias religiosas en los diarios de la extrema derecha" (1921: s. p.).

Veíamos antes cómo tras la publicación de "Agravante" (*El Liberal*, 30 de agosto de 1892; luego recogido en *Cuentos nuevos*) Pardo Bazán fue objeto de acusación, por parte de *La Ilustración católica*, de plagio volteriano. Al publicar el cuento en el *Nuevo Teatro Crítico* la autora explica que tanto en un cuento de Voltaire como en otro de Anatole France se recoge una historia parecida y que ambas remiten a un cuento chino en realidad y a la tradición de la matrona de Éfeso. "Claro está que yo no habría de ser tan inocente que ejercitase el instinto de rapiña en lo que cada quisque conoce"[30].

Tal vez se sintió atraída por la fuerza de gravitación del siempre elegante cuento volteriano en torno a un problema: la ciencia, el destino, la sabiduría, el optimismo, la civilización, dominado por la presencia de un héroe que viene de fuera y tiene adherencias autobiográficas. Como apunta Van den Heuvel, "La forme du conte permettait une manière de confidence 'en biais' sous le voile de l'humour, en conciliant chez lui une double exigence de pudeur et d'ostentation" (1983: 8). Como doña Emilia, "Fondamentalement inapte à la confession, ce professionnel de la pirouette nous permet rarement d'accéder à sa vie intérieure, mais la forme du conte

[27] En la biblioteca de doña Emilia figura su tomo *Contes espagnols* (Paris, Eugène Fasquelle, 1901). La revista *La España Moderna* había publicado el relato "La paja húmeda de los calabozos" en febrero de 1891: 47-50, *cfr.* Palacios 2003: 121. Otros significados autores de cuentos también traducidos en la publicación de Lázaro Galdiano, en cuya gestión y selección de textos y autores Pardo Bazán desempeñó un papel de importancia, y de los cuales no hay rastro de sus cuentos en la biblioteca pardobazaniana, aunque sí otras obras son Teodoro de Banville, Alejandro Dumas, Pablo Bourget, Víctor Cherbuliez, Pedro Loti, Eugenio Mouton, Andrés Theuriet...

[28] Paris, L. Pfluger, s. a. En portada de este libro, en el ángulo superior derecho, escrito de mano de la autora la referencia Nº 36, probable fórmula de catalogación de esta obra en su archivo personal.

[29] Valencia, Pascual Aguilar, s. a.

[30] *Cfr. Nuevo Teatro Crítico*, nº 27, marzo de 1893, p. 38.

permet à son crédo de se faire tour à travers un voile d'humour et d'ironie" (1983: 505). "L'essentiel de la leçon de Voltaire reste cette détermination lucide de s'en tenir coûte que coûte aux résultats d'une enquête, quelque moroses qu'ils puissent être" (1983: 513).

Ponderando la obra de Bernardin de Saint-Pierre, dice EPB "prefiero a sus declamaciones los cuentos orientales de Voltaire, *Zadig*, por ejemplo" (1923: 158). Sin duda el relevante papel de la India y sus textos sagrados en la obra volteriana fue percibido por doña Emilia, sabedora además de que los once cuentos orientales de Arouet constituyen un abanico de propuestas ideológicas, de burlas y de rechazo de formas narrativas que empleó su siglo[31].

Advierte Luis Araujo-Costa que en ese sucederse de la cronología literaria francesa que se detiene en el periodo llamado "La Transición" se da una cierta aporía. El intervalo que media entre Romanticismo y Realismo, ese momento especialmente rico y bullente de creatividad que tan a la perfección ha personificado Balzac, constituye probablemente el territorio de mayor atractivo para doña Emilia y a él se acerca fascinada por las supervivencias que en su estética la vinculan a una tierra de nadie, ecléctica, indefinible, imparcial. El editor póstumo de *El lirismo en la poesía francesa* llegaba a preguntarse:

> "Existe realmente un período de transición entre el romanticismo y el naturalismo? Es un problema al que dedica la Condesa unas cuantas consideraciones, sacando muy ingeniosos argumentos de su erudición filosófica y literaria, y poniendo a contribución los caracteres de otras literaturas, cuales la inglesa, la italiana, la germana y la rusa. Me permito opinar que no existe transición. La cronología la rechaza, y ya la autora asiente a esta verdad. Stendhal[32], Mérimée, el coloso Balzac, Gautier, Taine, Renan, Sue (novelista de segunda fila) y los demás escritores estudiados por doña Emilia, no suelen venir en el orden del tiempo, ya próximo a su fin el romanticismo. Son, por el contrario, sus coevos; viven al margen de la escuela capitaneada por Víctor Hugo, que tiene por código artístico el prefacio de *Cromwell*; sufren un poco su influencia y contribuyen a su ruina" (Araujo-Costa 1923: 48).

- Charles Nodier (1780-1844). El bibliotecario del Arsenal de París y aclimatador del cuento fantástico alemán en las letras francesas[33], al decir de Menéndez Pelayo. Supo ver doña Emilia, cuando nadie apostaba por su pervivencia, la poderosa capacidad de Charles Nodier: "Mas probabilidades tiene de no caer en total olvido Carlos Nodier, que ostentó fantasía y sentimiento en "Trilby" y "El Hada de las migajas". Estudiosos actuales del país galo destacan esta vigencia de sus cuentos, su poder revelador, su sensibilidad viva y despierta a los fenómenos del sueño, la locura

[31] Cfr. M. Armiño en Voltaire 1996: 14.

[32] Para su presencia en España, vid. Ballano Olano 1993.

[33] *Cfr.* Roas 2002. Los cuentos hoffmannianos están en la biblioteca de Pardo Bazán bien representados.

y el doble: "Nodier retrace l'instant inaugural où le conte s'éveilla, parlé comme par une seconde voix dans la bouche de celle qui tout le jour contemple le jeu des flammes. Le lutin Trilby est avant tout une parole intime" (Steinmetz 1980: 30[34]). Su rehabilitación ha tardado tanto que ni siquiera los surrealistas mayores la hicieron posible. Con Castex, Caillois, Picon y el psicoanálisis se le ha concedido el puesto en la república de las letras que no le escatimó en su época doña Emilia.

- Honoré de Balzac (1799-1850). Doña Emilia es dura con los cuentos de Balzac, de quien opina que como en Zola, su maestría en la novela coarta su cuentística: "En su talento hay predominio de lo descriptivo, propensión a las digresiones, y (a pesar de los *Cuentos de gorja*), ni uno ni otro son cuentistas" (1914: 153). Sin embargo, hace, acaba de señalarlo, la salvedad de los *Contes drolatiques*, híbridos histórico-fantásticos aparecidos entre 1832 y 1837, bien presentes en su biblioteca[35].

- Prosper Mérimée (1803[36]-1870). Destaca en la biblioteca de doña Emilia -que siempre mantuvo que era Mérimée un autor muy influido por la literatura española[37]- el título *Colomba suivi de La mosaïque et autres contes et nouvelles*, una impecable edición (Paris, Georges Charpentier, 1879) que recoge los títulos "La Vénus d'Ille", "Les Ámes du Purgatoire"[38], y los mucho más breves "Mateo Falcone" [1829] y "La enlèvement de

[34] "Les réactions qu'on lui oppose viennent de nos propres rejets. Par le moyen (le biais) du fantastique, qui est avant tout une certaine forme d'écriture substituant à la vérité fondatrice la probabilité ambiguë, il a choisi, pour les occuper avec insistance, les lieux 'spirituels' les plus intenables: fantaisie, rêve, folie" (*Ibd.*: 43).

[35] Paris, Calmann-Lévy, s. a., II. Hay una página doblada desde hace mucho tiempo en este ejemplar justamente en el cuento titulado "Naifveté", un relato que cuenta cómo la reina Catherine oyó, al llamar a su aposento a sus dos hijos (François y la pequeña Margot) un sabroso diálogo que ambos entablaron a la vista del retrato de Adán y Eva de Tiziano, que traduzco: "-¿Cuál es Adán? -Ignorante -dijo la niña- para saberlo tendrían que estar vestidos". El cuento, no demasiado *drolatique*, como el narrador se apresura a constatar, aparecía encabezado por esta aseveración en relación con los niños: "il n'est rien en ce monde de plus sainat ne de plus plaisant que leurs dires, lesquels tiennent le hault bout en naïfveté" (p. 296). No es descabellado pensar, pese a que la autora solo confesase haber escrito uno -"El príncipe Amado"- que doña Emilia proyectó alguna vez -e hizo algunas piezas que desperdigó en la prensa provinciana- editar un volumen de cuentos para niños. Este balzaquiano tal vez la inspiró.

[36] Tomo el dato erudito de la propia autora que escribió una relación de autores franceses en una cuartilla consignando sus fechas de nacimiento y muerte y ordenándolos según ese criterio (vid. el autógrafo en ARAG: 254/45). En el verso de la cuartilla varias cuentas se suceden anotando el monto del papel y de la imprenta y el haber y el debe. Una última consigna aparece aquí: "a trabajar!", tal vez porque el producto obtenido no le parecía suficiente para enjugar gastos.

[37] Sobre su *iberismo*, vid. EPB [29 de junio de 1915] 1999: II, 1024. Lo corrobora documentalmente Thierry Oswald, que analiza la inspiración española de *Carmen*, en especial a partir de *Rinconete y Cortadillo* y *La gitanilla* (vid. Palacios Bernal 2003: 235-255).

[38] Cuidadosamente leído en francés por su propietaria, que anota en la página 232 la corrección de una errata: donde dice "il n'en soucia", tacha la primera n y pone la s correcta "il s'en soucia". El volumen fue minuciosamente leído como indica el hecho de que Pardo Bazán incorpore el número romano II en la segunda de las "Lettres adressées d'Espagne au directeur de la Revue de Paris" [1831] o que, en el índice final, que contiene la relación de todos los títulos, la autora tache tres de ellos ("Colomba", "Mateo Falcone" y "La enlèvement de la redoute") y escriba en el margen derecho tras trazar una línea vertical que los abarca: *muy bonito todo*.

la redoute", entre otros. Los dos últimos, junto con *Colomba*, impresionaron a la autora gallega hasta el punto de anotarlo en su ejemplar y son de especial importancia para nuestros propósitos. Sobre todo el primero, muy matizado relato de 1829, ambientado en Córcega, en el distrito de Porto-Vecchio y contado en primera persona por un narrador testigo: un matrimonio formado por Mateo y Giuseppa, con tres hijas y un hijo, Fortunato, niño todavía. Un bandido llamado Gianetto Sanpiero que había robado una cabra lechera, en ausencia de los padres, le pide al niño que lo esconda y le da a cambio una moneda. "Il [Fortunato] alla prendre une chatte et ses petits, et les établit sur le tas de foin pour faire croire qu'il n'avait remué depuis peu. Ensuite, remarquant des traces de sang sur le sentier près de la maison, il les couvrit de poussière avec soin et, cela fait, il se recoucha au soleil avec la plus grande tranquillité" (p. 260). Sometido a un interrogatorio, niega que haya visto al bandido. Se le tienta con un reloj: Fortunato "montrait bien sur sa figure le combat que se livraient en son âme la convoitise et le respect dû à l'hospitalité" (p. 264). No consigue vencer la tentación y lo delata. Cuando vuelve su padre los hechos se desencadenan. Mateo descubre que su hijo es "le premier de sa race qui a fait une trahison" (p. 269). Emprende con su pequeño el camino del barranco y después de hacerle decir sus oraciones hace justicia con él disparándole. Habrá una misa por su memoria.

"'Justiciero': histoire d'un paysan galicien qui, de ses propres mains, tue son fils débauché, parce qu'il a volé. Ce personnage de père barbare, obéissant à un sentiment intransigeant de l'honneur familial est dépeint dans toute sa brutalité. Le sens très sûr qu'avait l'écrivain de la progression et des effets dramatiques fait d'un tel sujet un très bon conte, qui évoque "Mateo Falcone" de Mérimée" (Legal 1967-68: 36[39]). Para Leopoldo Alas el cuento de doña Emilia "aprueba el crimen del arriero, que ella, por lo visto, no considera crimen", no ve la ironía del título, o no la quiere ver, lo considera una muestra de literatura extraviada, inmoral y efectista (*vid.* Alas en Penas 2003: 172).

De "L'enlèvement de la redoute", un relato bélico y heroico de título que la autora dio traducido como "La toma del reducto" (1914: 150[40]) cabe señalar su narración en primera persona: "Un militaire de mes amis, qui est mort de la fièbre en Grèce il y a quelques années, me conta un jour la première affaire à laquelle il avait assisté. Son récit me frappa tellement, que je l'écrivis de mémoire aussitôt que j'en eus le loisir. Le voici" (p. 279). Pasa a contar la batalla de Cheverino, en la que el enemigo ruso acucia a las tropas francesas. El narrador interno confiesa "je songeais au plaisir de raconter la prise de la redoute de Cheverino, dans le salon de madame de B***, rue de Provence" (p. 281). El narrador no escatima, tras un largo compás de espera lleno de malos presagios antes del ataque, notas de horror: "Mon capitaine était étendu à

[39] Publicado en *La España Moderna*, diciembre de 1892: 15-26 (Palacios Bernal 2003: 123).

[40] Así había aparecido en *La España Moderna* en junio de 1892: 121-125 (Palacios Bernal 2003: 122).

mes pieds: sa tête avait été broyée para son boulet, et j'étais couvert de sa cervelle et de son sang. De toute la compagnie il ne restait debout que six hommes et moi [...] j'aperçus du sang et des morts sous lesquels disparaissait la terre de la redoute" (p. 284). El humo casi no deja ver que hay doscientos hombres que llegan, con uniforme francés. El militar es nombrado jefe.

En la biblioteca de doña Emilia se halla asimismo *Mis perlas*[41].

- Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889). 6 obras del que llamó "católico de la cáscara amarga"[42] están en la biblioteca pardobazaniana. Lugar preferente ocupa *Les diaboliques*[43], bajo cuyo título aparecen relatos como "Le rideau cramoisi"[44], "Le plus bel amour de don Juan", "Le bonheur dans le crime", "Le dessous de cartes d'une partie de whist", "À un dîner d'athées" y "La vengeance d'une femme".

> "Algunos cuentos cortos de Barbey incluidos en *Las diabólicas*, son joyas, obras maestras, la perfección misma del género. Pongo por ejemplo "La cortina roja", que produce una impresión tan honda y trágica, que es difícil olvidarla nunca. La maestría de la narración no puede ir más allá que en aquellas páginas palpitantes de interés dramático y profundo, al par que sombrío y real, pues Barbey, que supera a Dumas en el arte de tener al lector pendiente del desenlace de un libro, consigue este resultado sin sacrificar la verdad, sin prescindir de la observación más profunda y certera" (EPB [1889]: 78).

Ese primer cuento diabólico de la colección -sarta de 6 cuentos, más bien *nouvelles*[45]- narra el viaje en diligencia con el vizconde de Brassard. Un leve accidente obliga a parar en un pueblo del Oeste, en una casa que años atrás había sido escenario de una trágica aventura de juventud del propio Brassard que éste empieza a evocar. Cuando era un joven oficial residía allí, en casa de una familia burguesa. La hija, Albertine, fue una noche a su habitación. Las visitas, voluptuosas, menudearon a

[41] Con un extenso prólogo -intonso, por cierto, a diferencia de los cuentos- de Hipólito Taine, para quien "varios trabajos importantes, como el de Schopenhauer, acerca de la metafísica del amor y de la muerte, no valen las cien páginas de *Carmen*" (39); "tenía el don de la presentación en escena, del diálogo, el arte de colocar frente á frente dos personajes y hacerlos visibles al lector por el solo cambio de palabras, conocía los caracteres" (33). Contiene "El jarrón etrusco", "Las ánimas del Purgatorio" y "Cartas desde España", "El ataque del reducto", "Colomba", "Mateo Falcone", "El abad Aubain", "Arsenio Guillot", "La Venus de Ille", "La partida de tric-trac", "Tamargo", "Doble error" (Madrid, La España Moderna, s.a.).

[42] El grupo incluye a Baudelaire, Richepin y al admirado Verlaine, citado por Kronik 1966: 425, vid. EPB 1914: 202-205. Estoy de acuerdo con las matizaciones del autor al superficial artículo de Hilton 1952.

[43] Paris, E. Dentu, 1891.

[44] Como "La cortina carmesí" salió en *La España Moderna*, noviembre de 1893: 5-42 (Palacios 2003: 124).

[45] "No existe la *Novella*. No existe un prototipo de *Novella* que siempre se realice de la misma manera por sí misma. Existen las *novelle* unidas por un nexo de tradición que a partir de Boccaccio, modelo que fija el género, se va modificando en la historicidad de la poética de los géneros" (Paredes 2004: 71).

partir de entonces hasta que la joven muere misteriosamente en brazos de su amante. Asustado, éste decide huir, y aún hoy desconoce la causa de la misteriosa desgracia. Súbitamente, en el presente del relato, Brassard y el narrador descubren una silueta detrás de la cortina carmesí de una ventana iluminada en la estancia en la que se encuentran y el vizconde cree reconocer a Albertine. La diligencia, reparada al fin, se pone en marcha. El cuento, muy descriptivo y provocador -androginia, perversión- está dotado de una estructura narrativa "en abyme", hace explícitos diversas voces y puntos de vista. Para Rosa de Diego este "cuento decadente ejemplifica una perversión temática y una subversión formal" (2003: 102)[46].

Araujo-Costa califica de "primera fuerza el capítulo consagrado a Barbey d'Aurevilly. La Condesa le saludó un par de veces en París, y el detractor de los *bas bleus* se mostró galante con nuestra compatriota, la cual relata su visita al autor de *La embrujada* en el libro *Al pie de la torre Eiffel*. Tengo veneración por Barbey y he leído casi todas sus obras, y en totalidad los estudios que se le han consagrado por los críticos e historiadores de la literatura francesa. Como si ello fuera poco, suelo cartearme de vez en cuando con la heredera de Barbey, la señorita Luisa Read, que ha dedicado su vida al culto del gran hombre. Tengo, pues, algún motivo para estar enterado del papel de Barbey d'Aurevilly en las letras y en la evolución espiritual de Francia, y si con respecto a otros autores mis juicios pueden pecar de ligeros (procuro siempre documentarme, sin embargo, para no decir falsedades), tratándose de Barbey d'Aurevilly sé perfectamente lo me traigo entre manos. Doña Emilia acierta en todo al tratar del eminente novelista y crítico. No le pasó inadvertida ninguna delicadeza espiritual del satánico *dandy*, ningún rasgo de su genio cambiante, inquieto, paradójico.../ Jules Lemaître, y menos aún Zola, no logran comprender[lo] [...]. La Condesa le comprende, le admira, le saluda con un calificativo muy propio: *ultramoderno*[47].

- Théophile Gautier (1811-1872). 15 obras. "More fundamental was her relationship with the French Art-for-Art's Sake school, a school chiefly represented by the poet Théophile Gautier, but embracing also such novelists as Flaubert and the Goncourt brothers" (Hemingway 1983: 5). Gautier representa a la perfección "l'artisanat du style"[48].

[46] Cfr. "Estética del cuento decadente", trabajo centrado en Barbey, en Palacios Bernal, ed., 2003: 93-120.

[47] 1923: 53.

[48] Hacia 1850 se plantea el problema de la justificación de la Literatura: "l'écriture va se chercher des alibis; et précisément parce qu'une ombre de doute commence à se lever sur son usage, toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition va substituir à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail. L'écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu'elle aura coûté. Alors commence à s'élaborer une imagerie de l'écrivain-artisan qui s'enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l'art de la matière, passant à ce travail des heures régulières de solitude et d'effort: des écrivains comme Gautier (maître impeccable des Belles-Lettres), Flaubert (rodant ses phrases à Croisset), Valéry (dans sa chambre au petit matin), ou Gide...", (Barthes 2001: 50).

Unos años antes el llorado profesor John W. Kronik, en un trabajo fundamental, aunque no aborde los cuentos, se sorprendía ya de la notoria admiración que la autora tributaba al autor del *Voyage en Espagne*[49].

En la biblioteca de Pardo Bazán un volumen de *Cuentos* editado en Valencia por Pascual Aguilar[50] recoge los relatos "Las mil y dos noches", "El pie de la momia", "Arria Marcela", "El caballero doble", "El niño de los zapatos de pan" y "El caballero del lago". Destacamos el cuarto de estos cuentos, "El caballero doble", por las resonancias que pudo proyectar en otros de la autora coruñesa en los que está presente la dualidad e incluso el embarazo que origina un niño que no se parece a su padre sino a un ser extraño que irrumpe en la vida de la madre que espera a su hijo. Ambientado en el septentrión, al final se nos dice que es una leyenda noruega, cuenta la historia de Eduvigis, esposa del Conde Lodbrog, impresionada un día por la llegada de un juglar de extraño aspecto. P. 144: "El niño [Oluf] nació completamente blanco y encarnado, pero tenía la misma mirada del extranjero; su madre lo notó muy bien. ¡Pobre Eduvigis! ¿Por qué miraste tanto al extranjero con su laúd y su cuervo". El astrólogo predice que el infante sufrirá dos influencias: una benéfica (estrella verde) y otra perniciosa (estrella roja), su carácter incomprensible, su expresión dudosa así lo presagian. La descripción incide en el contraste entre la frente blanca del niño y su mirada suave, cálida, de italiano. Cuando crece, las personas sensibles se percatan de su extrañeza: "La desigualdad de su carácter se oponía a la felicidad entre una mujer y él" (p. 149) y cuando visita a la que desea sea su esposa -Brenda- ésta le recrimina: "Venís acompañado" porque percibe a su lado a un caballero con una estrella roja y una estela de cuervos en pos de él que escolta a Oluf. Sobreviene un duelo en el que dar y recibir mandobles era lo mismo ya que Oluf ve debajo su propia persona. "Se había batido con su misma sombra" (p. 158). Pero sus ojos negros se hacen azules y este es signo evidente de la reconciliación del cielo y de la destrucción del íncubo. El narrador no puede por menos de ofrecer un colofón lapidario a su lector: "Esta historia nos enseña que un solo momento de olvido y hasta una mirada inocente, pueden ser de gran trascendencia en la vida./ Niñas no miréis nunca a los trovadores bohemios que recitan poesías embriagadoras y poéticas. No confiéis más que en la estrella verde, y si tuvieseis la desgracia de estar influidas por una doble estrella, combatid valerosamente al adversario interior, al funesto caballero, aunque tengáis que atravesaros el cuerpo con vuestra propia espada" (p. 159).

Presentes están otras obras de Gautier en los estantes pardobazanianos, obras como *Espirita* y *Avatar*. Esta última -*nouvelle*- cuenta la historia del joven poeta Octave

[49] "In admiring Gautier, PB admired a decadent, and in praising especially the qualities of his language, she was sanctioning a central feature of decadentism and its allies: the search of the rare, refined, and artificial, the expression of what was theretofore unexpressable, the worship of created beauty as a transcendence of nature" (1966: 421).

[50] La traducción es de G. Belmonte Müller, s. a. Aparece editado con cuentos de Andersen.

de Saville y su rendido amor por la condesa lituana Prascovie Labinska. El pretendiente no logra su propósito ya que la Condesa es mujer casada y feliz con su marido. Un sabio -M. Balthazar Cherbonneau, "qui avait l'air d'une figure échappée d'un conte fantastique d'Hoffmann"[51], un sabio *sui generis*[52]- propone al poeta un experimento con una máquina de su invención: gracias a ella, Octave tomará posesión del cuerpo del Conde Olaf[53], quien a su vez tomará la forma corporal de Octave. A eso se le llama avatar (transformación). Oculto bajo la apariencia del Conde, se aproximará a su amor, pero hay algo que no sale bien: a Prascovie le parece un extraño.

En el archivo de doña Emilia algunos recortes sobre T. Gautier: "No creyó Gautier que la idea naciese de la forma, pero sí creyó y dijo muy alto que las ideas están al alcance de todos y la forma sólo del artista". Destaca su batalla contra los románticos y en pro de la impasibilidad, su apoteosis de la robustez, la fuerza física y el placer: "Teo decía de sí mismo, con orgullo, que era fuerte, no sólo porque levantaba pesos considerables, sino porque hacía metáforas bien elaboradas". También se irguió contra los naturalistas ya que para él "lo feo, lo bajo, lo plebeyo carece de derecho a existir". Y contra los moralistas. Destaca además la autora las influencias españolas en el autor de *Tras los montes*[54].

[51] Cfr. Théophile Gautier, *Avatar*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, pp. 12-13.

[52] "Je ne suis pas un savant dans l'acception qu'on donne à ce mot; mais au contraire, en étudiant certaines choses que la science dédaigne, je me suis rendu maître de forces occultes inemployées, et je produis des effets qui semblent merveilleux, quoique naturels. À force de la guetter, j'ai quelquefois surpris l'âme, -elle m'a fait des confidences dont j'ai profité et dit des mots que j'ai retenus. L'esprit est tout, la matière n'existe qu'en apparence; l'univers n'est peut-être qu'un rêve de Dieu ou qu'une irradiation du Verbe dans l'immensité. Je chiffonne à mon gré la guenille du corps, j'arrête ou je précipite la vie, je déplace les sens, je supprime l'espace, j'anéantis la douleur sans avoir besoin de chloroforme, d'éther ou de toute autre drogue anesthésique. Armé de la volonté, cette électricité intellectuelle, je vivifie ou je foudroie" (pp. 56-57).

[53] "Le comte Olaf Labinski avait entendu parler des miracles réalisés par le docteur, et sa curiosité demi-crédule s'était allumée. Les races slaves ont un penchant natural au merveilleux, que ne corrige pas toujours l'éducation la plus soignée, et d'ailleurs des témoins dignes de foi qui avaient assisté à ses séances en disaient de ces choses qu'on ne peut croire sans les avoir vues, quelque confiance qu'on ait dans le narrateur. Il alla donc visiter le thaumaturge" (p. 55). "Une ancienne légende de famille lui revint en mémoire et augmenta encore sa terreur. Chaque fois qu'un Labinski devait mourir, il en était averti par l'apparition d'un fantôme absolument pareil à lui. Parmi les nations du Nord, voir son double, même en rêve, a toujours passé pour un présage fatal, et l'intrépide guerrier du Caucase, à l'aspect de cette vision extérieure de son moi, fut saisi d'une insurmontable horreur superstitieuse: lui qui eût plongé son bras dans la gueule des canons prêts à tirer, il recula devant lui-même" (p. 80).

[54] Hasta aquí, el texto está mecanografiado. Son recortes (vid. ARAG: 279/32: cuartilla 2). Al margen, manuscrito: "Sobre el antagonismo de la belleza y la ciencia ha escrito Guyau, en sus Problemas de Estética contemporánea páginas muy curiosas. Según Víctor Cousin, no puede existir escultura propiamente dicha, dentro de nuestras costumbres, con gente que ande siempre vestida. Y en la escultura y en la plástica pensó Gautier principalmente al sentar las bases de su doctrina". Se trata sin duda de notas y borradores conducentes a sus cursos de literatura francesa moderna, como en el caso de las que más abajo reproducimos, tomadas también de la misma signatura del Archivo.

Con motivo de su centenario, anotaría doña Emilia que "Gautier es de mis predilectos, entre los de su generación. Me gusta como poeta, me interesa (sin convencerme tanto) como novelista, y en cuanto a su teoría del arte, muchas veces creo que está en lo cierto, más allá del Romanticismo y del Realismo"[55].

- Armand Silvestre (1837-1901). Autor de cuentos humorísticos a la manera rabelaisiana, a menudo de asunto escabrosísimo que no quiebra la galanura del estilo, sin embargo. De sus obras doña Emilia poseía *Contes irrévérencieux*[56] ("L'Invité", "Angélique", "Emballé", "Phonographe", "Le Hanneton", "La Boule", "Chabiron", "La Salière", "Malcousinat", "Tous farceurs", "Le Perroquet", "Conte vertueux", "Amany", "Restitution", "Sur le terrain", "Les Bottes", "L'Arche", "Madame Antoine", "L'Izard", "Démocratie", "Pasie", "L'Orage", "Vieux amis"). El otro volumen de Silvestre, narrador avezado, es *Pour faire rire. Gaulaiseries contemporaines*[57].

- Villiers de l'Isle Adam (1838-1889). Su confesada hostilidad al realismo no impide que algunos de sus *Contes cruels* (1883), en particular "Véra", cuya progresión dramática dentro de los límites de la concisión y juego fúnebre, en la línea de *Spirita*, de Gautier, no pudo dejar de imponer su hechizo a la autora de relatos en los que una cierta alienación controlada, una atmósfera delicuescente, un modulado maridaje de sátira y lirismo o incluso la persistencia del amor después de la tumba no fueron del todo ajenos.

- Alphonse Daudet (1840-1897): 21 obras. "Como en muchos de sus contemporáneos, marcaron huella indeleble en Daudet las desventuras de la patria. Maravilla fuera lo contrario. La sensibilidad refinada de Daudet se impregnó de las violentas emociones del espectáculo, y las exteriorizó. A tal impresión debió el mejor acaso de sus cuentos, o siquiera el que más conmovió a sus lectores: "La última clase", el maestro de escuela alsaciano que, por vez postrera, enseña en lengua francesa a sus alumnos, pues los prusianos han ordenado que en lo sucesivo se dé la clase en alemán. El cuento es una joya, por el buen gusto, la sencillez, lo contenido y férvido de la ternura dolorosa con que surge la patriótica protesta" (1914: 156). Los *Cuentos de la Patria* de doña Emilia tienen particular débito a este relato, "La dernière classe"[58], que forma parte de la primera sección de los *Contes du Lundi* titulada "La fantaisie et l'histoire", 1873, y comparte con otros de la segunda, como "Un teneur de livres" ese

[55] EPB [28 de noviembre de 1911] 1999: I, 589.

[56] Paris, Ernest Flammarion, s. a. Con ilustraciones de P. Kauffmann.

[57] Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883. Con ilustraciones de Kauffmann. El índice reza: "Le Chevalier de Herenthal", "Le De Profundis de Hugette", "Le Miracle des Roses", "Le Pari du Capitaine", "Correspondance céleste", "Le Brochet", "Les deus Amis", "Fantaisie darwinienne", "Le Pont du Soupir", "La Crêpe enchantée", "Le mauvais Repas", "Subtilités gastronomiques", "La première chasse de Diane", "Fatalité", "Petite correspondance", "L'Oeuf des Borgia", "Deux chiens de faïence", "La Corde du Pendu", "L'Écho", "L'Impertinent récompensé", "Coup de tonnerre", "En plein azur", "Les petites Farces de la Gelée".

[58] Publicado como "La última lección" en *La España Moderna*, febrero de 1890: 213-219 (Palacios: 121).

tono elegíaco y vibrante que tanto subyugó a la autora de "El rompecabezas" (1899), también protagonizado por un niño que focaliza parte del relato: "Recordaba Eloy, sin embargo, confusa y minuciosamente a la vez, como recuerdan los niños, tiempos recientes en que su madre no se quejaba, en que vivía gozosa. Es cierto que entonces un hombre joven, brioso, animado, de pisar fuerte y negros bigotes, vivía en la casa. ¡El papá! Eloy asociaba su memoria a la de cabalgatas en las rodillas o sobre la punta del pie, violentos besos en los carrillos, un simpático olor a cigarro fino, risas y juegos y humoradas como de otro muchacho... Después..., el papá desapareció, y la mamá tenía a toda hora los párpados hinchados y rojos. La casa se volvía callada y tristona, y Eloy sentía escrúpulos, recelos de jugar o de pedir alto la merienda, porque le parecía estar dentro de una iglesia oscura o de un sepulcro" (Paredes II: 250). En el cuento francés, una primera persona de un pequeño que asiste remolón a clase hace más intensa la evocación del maestro que la imparte por última vez:

> "De temps en temps, quand je levais les yeux de dessus ma page, je voyais M. Hamel immobile dans sa chaire et fixant les objets autour de lui, comme s'il avait voulu emporter dans son regard toute sa petite maison d'école... Pensez! depuis quarante ans, il était là à la même place, avec sa tour en face de lui et sa classe toute pareille. Seulement les bancs, les pupitres s'étaient polis, frottés par l'usage; les noyers de la tour avaient grandi, et le houblon qu'il avait planté lui-même enguirlandait maintenant les fenêtres jusqu'au toit. Quel crève-coeur ça devait être pour ce pauvre homme de quitter toutes ces choses, et d'entendre sa soeur qui allait, venait, dans la chambre au-dessus, en train de fermer leurs malles! Car ils devaient partir le lendemain, s'en aller du pays pour toujours"[59].

Por los cuentos de Alphonse Daudet siente la autora particular admiración: en todos

> "resuena 'el zumbido de la abeja de oro que revuela en el cerebro del verdadero artista', como dijo el propio Daudet[60], y la emoción, la gracia, el encanto peculiar de este

[59] Paris, Fasquelle, 1980: 13.

[60] La autora ha retenido fielmente esta reminiscencia daudetiana extrayéndola de uno de los relatos incluidos en *Mujeres de artistas* (Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1890. Versión castellana de Giner de los Ríos), ilustrados con más de un centenar de fotograbados. En su biblioteca figura este bello tomito, del que han sido sustraídas las páginas de "El credo del amor" y, también completo, "Fragmento de unas cartas de mujer encontrado en la calle Nuestra Señora de los Campos". Las anotaciones del índice, que subrayan la particularidad de esos dos relatos, hacen pensar que fue la propietaria quien los arrancó, tal vez para tenerlos a mano en otro lugar). En el que lleva por título "Las confidencias de una casaca de académico" esta prenda increpa al escultor Guillardin, que iba a estrenarla, riéndose de su orgullo: "Es usted un cavador, un obrero, un gran hacedor de tarea. Cuenta usted sus días por horas, como cochero de alquiler. Pero el rayo, amigo mío, *la abeja de oro que cruza el cerebro del verdadero artista, y que pone en él el brillo, el zumbido de sus alas*, ¿cuándo ha visitado a usted? Bien sabe que ni una vez. Siempre le ha dado a usted miedo la divina mariposa. Y, sin embargo, ella es la que da el verdadero talento. ¡Ah! conozco otros que trabajan también, con toda la perturbación, con toda la fiebre del que busca, y sin embargo no llegarán nunca adonde usted ha llegado. Convengamos en una cosa, ya que estamos solos. El talento de usted ha sido casarse con una mujer bonita" (222-223; el subrayado es mío).

escritor mágico se revelan tanto o más en esos relatos breves que en *El Nabab* o *Los Reyes en el destierro*. En las *Cartas de mi molino* hay más juventud, más frescura imaginativa, olor a romero y tomillo y ráfagas de mistral, sol de África y sano y dulce humorismo; en los *Cuentos del lunes*, sentimiento más intenso, porque esos cuentos son una de las huellas imborrables que imprimió en el arte literario francés el gran desastre nacional. Las tres cuartas partes están inspiradas por los sucesos de la guerra. Es error creer que le patriotismo se mide por declamaciones y protestas, diatribas contra el enemigo e incesante machaqueo de evocaciones históricas. Como todos los sentimientos cardinales, el patriotismo tiene mucho de inconsciente, y habla a pesar suyo, y surge en forma no prevista; es como el dolor, como la enfermedad crónica, algo que está en nosotros y asoma impensadamente; e insisto en este punto de vista, porque, al menos dentro del período que estoy reseñando, hay que reconocer en Francia, para su honra, estas reacciones vitales" (1914: 156-157).

- Émile Zola (1840-1893): 32 obras. Llama poderosamente la atención, no tanto que las novelas del maestro de Médan estén ampliamente representadas, sino que un aspecto de su producción menos conocido como lo son los cuentos tenga tal presencia en los anaqueles de doña Emilia. Una autora que ya en su primera historia de la novela francesa hacía un hueco para afirmar que los *Cuentos a Ninon* [Paris, Lacroix, 1864[61]], pese a haber sido acogidos con indiferencia, no carecían de páginas hermosas[62]. La autora poseía en su biblioteca personal una edición remozada de tal título[63]. Una traducción al español de "Madame Neigeon", aparecida como "La mujer del diputado"[64] exhibe en su portadilla un *Ex libris* de Francisco Franco, *Hispaniorum Capdellus*, quien debió considerar, pese a lo que el nombre vitando del autor y el propio título del relato prometían de escandaloso, que la novelita pasaba el rigor de la censura sin demasiados problemas, aunque algunas páginas rasgadas sospechosamente hacen pensar que alguien dudó. De hecho la historia de "Madame Ningeon" [*Naïs Micoulin*] no es sino la de una coqueta que se revela honrada y viene a contribuir de manera edificante a la formación en las difíciles lides de la vida del entonces joven narrador, el legitimista normando Jorge de Vaugelade.

La autora poseía también *Nouveaux Contes à Ninon*[65]. Dentro de este volumen figuran los *Souvenirs*. En otro lugar he planteado como plausible la hipótesis de que el "Souvenir X" dejase un recuerdo en la autora que luego se transmutaría en uno de los episodios más logrados de su primera novela, *Pascual López* [1879][66]. Pues

[61] "Il n'y a pas de solution de continuité absolue entre les premiers *Contes à Ninon* et les oeuvres ultérieures" (Mitterand 2001: I, 416). Oscilan entre el cuento de hadas y la sátira (Becker *et al.* 1993: 87)

[62] Vid. *La cuestión palpitante* 1989: 254.

[63] Paris, Charpentier, 1880.

[64] Editada conjuntamente con "La muerte de Oliverio Becaille" y "El carnet de baile", Madrid, Antonio R. López, editor, s. a.

[65] Paris, Charpentier, 1879.

[66] Vid. "El *Souvenir X* de Émile Zola y *Pascual López* de EPB: un juego intertextual de fantasía científica", Patiño Eirín 1997.

bien, aquella hipótesis se ve ahora plenamente confirmada al hallar entre las páginas del volumen zoliano que contiene ese relato, justamente en el momento en que el narrador visita a un viejo químico que vive aislado del mundo en una ruinosa mansión donde ha logrado fabricar montones de piedras preciosas, un marcapáginas artesanal de doña Emilia que tiene anotado en francés en su parte superior lo siguiente, señal inequívoca de que el pasaje en cuestión debía ser revisado llegado el momento: "Diamantes artificiales. Nouveaux contes à Ninon. Page 190. Zola". De cuento a novela, o de novela a cuento: Bravo-Villasante [1983: 289] ve un claro foco inspirador del cuento "La bicha" en *Nana*[67].

Completan el apartado de narrativa breve del autor de *L'Oeuvre*, *Naïs Micoulin*[68], *Los hombros de la marquesa*[69] y *Noche de amor*[70].

Podría destacarse la similitud tonal entre algún relato breve zoliano como "El carnet de baile" con otros pardobazanianos, teniendo en cuenta la atmósfera de evocación y de levedad -latencia romántica que descubrió en el novelista de los Rougon-Macquart- y que Zola dejó fluir sobre todo en sus cuentos -amén de en algunas de sus novelas en la medida en que irrumpe el símbolo. "¿Te acuerdas tú, Ninon, de nuestro largo paseo por los bosques? El otoño arrancaba de los árboles hojas de un amarillo purpúreo que doraban los rayos del sol poniente"[71]. El cuento, de ambientación provenzal y muy musical, arranca del permiso que da Ninon para referir la peripecia: "¿Me perdonarás el atrevimiento de referirlos? Caminando a la ventura, deteniéndome y marchando de nuevo sin motivo, la opinión de las gentes me importa poco, mis narraciones son pálidos bosquejos; pero tú me has dicho que gustas de ellos" (p. 142). El carnet de baile se convierte en objeto animado de manifiesta hipocresía: "¿Qué crees tú que murmura en el silencio de la noche a los oídos de las niñas? ¿Nombres, nada más? ¡Oh! No; entabla largas conversaciones amorosas, y perdiendo su aire tímido y desinteresado, charla, acaricia, abraza y balbucea tiernas palabras" (p. 148).

- Anatole France (1844-1924): 2 obras. Un libro de cuentos de este autor engrosa la biblioteca pardobazaniana, *El titiritero de la Virgen*[72]. Destaco de este conjunto de

[67] En dirección inversa, Baquero Goyanes (1986: 84) ve en el gran amor que Julián Álvarez experimenta por la recién nacida, hija de Nucha y el Marqués en *Los Pazos de Ulloa*, un eco de un cuento de Maupassant, "El bautizo".

[68] Paris, Charpentier, 1883.

[69] Madrid, La España Moderna, s. a. Intonso.

[70] Madrid, Tipografía La Itálica, 1914. En la portada, en el margen superior derecho, de mano de la autora, N. 1741, probable signatura del libro en su biblioteca. Sabido es que doña Emilia llevaba un orden estricto en sus papeles y libros, en varias ocasiones hizo mención de su escrupuloso sentido del orden de su lugar de trabajo.

[71] En *La mujer del diputado*, p. 139.

[72] Madrid, Antonio López, editor, s. a. Contiene también: Amico y Celestino, Floreal, La misa de las sombras, El soldadito de plomo, El procurador de Judea, Santa Eufrosina, Sacrificio de amor, Leyenda de las santas Oliveria y Liberata, El crepúsculo y Leslie Wood.

relatos "Leyenda de las santas Oliveria y Liberata", que hace convivir el misterio y el horror con el sentimiento religioso.

- Léon de Tinseau: 2 obras, una de ellas *Mon Oncle Alcide*[73]

> "Y pues se trata de perlas, vamos a "La perla rosa". Verdaderamente me asombra, lector entendido, que mis vigilantes aduaneros y agentes del resguardo no hayan gritado *¡matute!* cuando inserté ese cuento en *El Liberal*[74]. Me denuncio, ya que ellos se duermen. A los pocos meses de aparecer en *El Liberal* "La perla rosa", vi en el mismo diario un *cuento ajeno*, firmado por *León de Tinseau*, y titulado "La perla negra", que, además de la semejanza del título, ofrecía coincidencias de asunto. En ambos cuentos, la pérdida de una perla descubre la falta de una mujer. Leído el cuento de Tinseau, tuve esperanzas de que fuese posterior en fecha al mío, y escribí a Miguel Moya rogándole me dijese dónde lo había encontrado. Al saber que en un libro que lleva por epígrafe *Mon oncle Alcide*, lo encargué a Francia, y vi que estaba impreso hacía tres o cuatro años. Por lo tanto, a la letra, yo soy quien ha aprovechado una idea de Tinseau. Los que no den crédito a mi afirmación de que ni sospechaba la existencia de "La perla negra" cuando escribí "La perla rosa", dueños son de afirmar a su vez que ésta es hija de aquélla. Sin falsa modestia, debo añadir que "La perla rosa" tiene mejor oriente./ Con igual propiedad; algún francés podría dar fe de lo mismo. Ideas análogas se les ocurren a escritores contemporáneos sujetos a influencias similares, y no lo dudará nadie que conozca la historia literaria" (EPB 1898: 7-8).

- Guy de Maupassant (1850-1893): 5 obras, faltan otras. "Doña Emilia connaissait bien l'oeuvre de l'écrivain français [Maupassant], les pages écrites sur lui dans *El Naturalismo* en témoignent [...]. Il n'est donc pas interdit de penser que le sujet du conte de doña Emilia ["Eximente"] ait été inspiré par le *Horla*" (Legal 1967-68: 200, 89n). "... destácase como cuentista digno de toda estima en el arte. Yo, entre todos los suyos, escogería tres o cuatro, y a probar su mérito me hallaba dispuesto con los mejores extranjeros. Fue maestro de maestros Maupassant en el cuento, y sus moldes artísticos y sus cánones estéticos hasta hoy siguen imperando como modelo. Nuestra escritora tiene la visión del 'loco genial'" (Á. Guerra 1902; *vid.* Legal 1967-68: 157, 51n)[75].

El que más detenidamente trata en el cap. VI de *El Naturalismo*, tampoco llegaría a ser académico: "El momento en que Maupassant debió a una obra breve entrar en las letras por la puerta grande, [...] era propicio al cuento. La gente, ocupada y preocupada, quería leer aprisa, y los diarios inauguraban el reinado del cuento, que todavía dura. En librería siguieron y siguen vendiéndose más las novelas; en la publicación diaria y semanal, el cuento domina; [...] Maupassant, que sin dejar de ser naturalista es un clásico, si no rehúye lo escabroso y hasta lo crudo, [...] no se encierra en un solo tema [...]. Sus cuentos, que le han inmortalizado, no son meramente de gorja: hieren otras cuerdas dramáticas, dolorosas, irónicas: la lira humana.[...] mucho sano hay en su labor: la forma, la corriente *gauloise*, la ejecución impecable, lo límpido

[73] Paris, Calmann Lévy, 1892.

[74] 25 de marzo de 1895.

[75] *Vid.* Patiño Eirín 1993-1994.

de la prosa, su naturalidad, lo genuino del léxico, la sencillez de los medios y recursos, la maestría de la composición, la sobriedad en el estilo (1914: 159 y 163).

El marco, el relator masculino -*vid.* "Les tombales", por ejemplo-, las cenas de hombres, la temática de la mujer maltratada ("Histoire d'une fille de ferme"-, la enervación de los sentidos -proximidad de "Une partie de campagne" (1881) a *Insolación*, e idéntico final abierto al amor; de "Un réveillon" (1882) y "Farce normande" (1882) y *Los Pazos de Ulloa*, "Clair de lune" (1882) y *La Madre Naturaleza* -, primores de la Botánica, moralejas a veces, viejos objetos cargados de magnetismo, cartas envejecidas que alertan de amores pasados que nadie sospecharía ("Rêves"), discusiones sobre el matrimonio ("Ma femme" y "La bicha" -Eberenz 1989: 63), la concepción del amor mordida por Schopenhauer y su imposibilidad y una laica voluptuosidad ("Les caresses"), el desencanto conyugal ("L'héritage"), el tema del doble, las alusiones a sucesos periodísticos y a la técnica del periodista -*Bel Ami*, collage-, la fascinación acuática, la reminiscencia involuntaria, la aspereza campesina, los cementerios, los animales, los bibelots, las premoniciones, la 'femme fatale', los juegos coloristas y de luz, los amantes observados, la crítica de arte, las interferencias entre cuentos y novelas, un cierto desprecio a la Academia... En 1902, escribía doña Emilia: "veo que Maupassant fué tan excelente al principio como al fin, á pesar de la locura que invadió su espíritu. Maupassant crece cada día. Es el gran hablista, el gran observador"[76]. A juicio de Rolf Eberenz, "la gran diferencia entre EPB y Maupassant estriba en que ella mantiene todavía la ilusión burguesa" (1989:25).

- Leopoldo Trenor: 3 obras, ninguna de narrativa breve. "Al ver la luz en *El Imparcial* el cuento titulado "La sirena", consigné en nota que su asunto estaba tomado de un lindo y breve apólogo de Leopoldo Trenor, "La gata blanca". Después hubo quien me aseguró que el apólogo, a su vez, se funda en una poesía alemana. No he podido comprobar la aserción, y queda rectificada de antemano, si fuese inexacta y si el señor Trenor, en vez de hacer como yo hice, hubiese concebido la idea primera del apólogo" (EPB 1898: 6). Se trata en este caso de un intertexto explícito o marcado. "La explicitud de la cita facilita el juego intertextual (otra cosa es si lo enriquece o no) y orienta decididamente hacia esa lectura cómplice o suspicaz que supone la intertextualidad" (Martínez Fernández 2001: 98).

- Charles Barbara. Una colección de sus relatos obra en poder de la biblioteca pardobazaniana de que tenemos noticia: *Histories émouvantes*[77], que lo son sin duda.

[76] Artículo publicado con ocasión de la muerte de Zola, *La Ilustración Artística*, 20 de octubre, nº 1086.

[77] Paris, Calmann Lévy, 1881. En la portadilla, en el margen derecho y en posición vertical reza el autógrafo: "De Emilia Pardo Bazán". Los cuentos compilados son: "Les jumeaux", "Une leçon de musique", "Vieille histoire", "Le rideau", "Extraits des rapports d'un agent de police", "Une chanteuse des rues", "Héloïse", "Les douleurs d'un nom", "Le billet de mille francs". Destacamos el segundo de los citados, uno de cuyos personajes confiesa: "je lisais les *Lieds* de Wolfgang Goethe, le colosse allemand, qui toujours conservait un oeil libre pour s'observer jusque dans les accès frénétiques de la passion" (255). La tonalidad conmovedora del titulado "Héloïse" merece asimismo especial mención.

- Edmond About es autor de cuentos de longitud nada escasa, con alguna excepción como "Gorgeon", que reúne bajo la rúbrica de *Les Mariages de Paris*[78].

Conclusiones. Alcance de las resonancias del paradigma francés en los cuentos de EPB.

Las lecturas francesas cristalizarán en muchos cuentos pardobazanianos, más de los que aquí he traído a colación. Cabe registrar en ellos distintos grados de densidad intertextual según los casos. Empero, la impronta transmutadora remite a sinergias y alquimias cuyo desentrañamiento dependerá de la erudición del lector, genuino catalizador intertextual. Que doña Emilia se haya empeñado en burlar conexiones fáciles -acaso más fáciles en su época que ahora mismo, cuando ha periclitado la vigencia textual de muchos autores de tercer orden que entonces compartían con los que integrarían el canon actualidad y ediciones- no debe hacernos olvidar que, tal vez de modo inconsciente en virtud de una reminiscencia, ningún otro género colonizó tanto sus cuentos como el cuento francés. Por Francia manifestó siempre particular interés y buena muestra de ello son los escritos que a continuación transcribo:

> "[7] Puesta en la forzosa necesidad de elegir alguna de las literaturas que acabo de enumerar, para dar principio a mi curso, naturalmente concedí la precedencia a la francesa oficial; y no parece que nadie hubiese hecho otra cosa. Sucede con la literatura francesa que, siendo la de mayor y más activa influencia, activa hasta la absorción, en España no es tan conocida por información exacta como pudiera presumirse. Hace años, en el Ateneo de Madrid, di yo, por encargo del mismo Ateneo, al fundarse la Escuela de Estudios Superiores, subvencionada modestamente por el Gobierno, un curso de Conferencias que versaron sobre la literatura francesa; y recuerdo que con tal motivo un diario de los de mayor circulación me puso de hoja de perejil, por la falta de novedad de mi tema, asegurando que todo el mundo estaba familiarizado con él y se lo sabía de memoria. Al hacer tal afirmación, mi censor confundía repetidamente a los autores franceses, y atribuía a unos las obras de otros. Es evidente que mi censor, en este caso, representaba a gran parte del público, que lee, en efecto, libros franceses, pero a salto de mata y solo por pecadora curiosidad. Esto, suponiendo que no estuviese raso hasta de tal lectura. Mi curso en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo, versó sobre el [8] romanticismo. Al volver a tratar las letras francesas en la Universidad, me arriesgo a decir que había acrecentado un poco mi caudal de conocimientos y publicado tres libros bajo el título de EL ROMANTICISMO, LA TRANSICIÓN y EL NATURALISMO, a los cuales seguirá otro bajo el título de LA DECADENCIA. Facilitaba la labor realizada ya la que estaba por realizar, y fue este otro motivo que me impulsó a empezar por la literatura francesa, en la cual tenía más seguridad y confianza.
>
> Y lo voluntario se hizo indispensable cuando la guerra cerró los caminos de Europa. No cabía emprender, como yo quisiera, un viaje a Italia, o una aproximación a Portugal, donde me esperaban para un Curso de Conferencias en la Universidad de Lisboa, por encargo del Gobierno que entonces presidía don Bernardino Machado. Hay, entre la índole de una

[78] París, Nelson, s. a. Esta colección de narrativa que se imprime en Gran Bretaña (Nelson en comandita con Calmann Lévy, de París) está ampliamente representada en la biblioteca de Pardo Bazán. El índice del citado tomo contiene: "Les jumeaux de l'hôtel Corneille", "L'Oncle et le Neveu", "Terrains à vendre", "Le Buste", "Gorgeon", "La Mère de la Marquise".

misión literaria y el estado de una nación agitada por convulsiones políticas muy graves y continuas, incompatibilidades que no se escapan a la percepción de los que me oyen. Cada vez se acentúa más el triunfo de las Furias sobre las Musas, y yo a las Musas seré fiel mientras viva, y a su peplo me agarraré para atravesar con menos repugnancia esta hora triste de la humanidad. No pudiendo pues, como diríamos en lenguaje comercial, recibir nuevo surtido de Europa, hube de vivir de las provisiones que tenía, y traté de Francia, cuya cultura me era tan familiar casi desde la ni[9]ñez, y con la cual tenía, por lo menos, la ventaja de poseer datos y de poder sin máxima dificultad obtener los que me faltasen, aun cuando hasta la bibliografía francesa se ha visto estorbada en su propagación por las consecuencias de la guerra, y hoy sufre sobreprecio que ha de perjudicarla mucho.

Mis enseñanzas de literatura francesa en los pasados cursos pueden extenderse a los orígenes de la literatura general de aquel país porque sin esta ojeada al pasado no se entendería el presente y después el romanticismo desde su raíz, hasta su desarrollo pleno y su descomposición; y evolución transformadora; el periodo de transición, el naturalismo; con la caída y desorganización de esta escuela y la aparición de la parnasiana; y no diré que en pos, sino simultáneamente, los principios de la decadencia. Esta parte de mi tema es la que he pensado desarrollar con preferencia en el curso presente, a fin de evitar la repetición de temas ya tratados [mucho tachado]. Por lo demás, todo cuanto he dicho aquí es como inédito y novísimo ya que lo habrán escuchado a lo sumo tres personas. [10] Espero que, en la empresa que acometo, sirva de excusa a mis faltas la escasez de documentación crítica. Con ser tan frecuentada aquí la literatura francesa, poco se ha escrito con carácter explicativo acerca de ella, y el cuadro de conjunto de Menéndez y Pelayo, en la *Historia de las Ideas Estéticas*, está casi de nones. No tiene este cuadro un valor totalmente definitivo pero hay que estimarlo muy de veras, aunque solo fuese por la razón antes dicha: porque constituye una excepción. Había pensado también estudiar en este curso literaturas regionales, y dejando aparte interesantes trabajos ya no modernos, y otros recientes, pero dispersos en Conferencias y Revistas, tampoco existe aún documentación metódica, y apenas remedia este mal el libro del Padre Blanco García, por otra parte digno de todo elogio, aunque solo fuese por el primero que ha pensado y practicado que las literaturas regionales, por derecho propio, son un sector inomitible y serio de la historia de la literatura nacional.

No soy sospechosa de desamor a España, pero no puedo menos de decir que el separatismo tiene muchas modalidades, y una de ellas es la de la incultura e indiferencia y desconocimiento y sistemático olvido de la vida interior, intelectual y poética, de las regiones. Y todavía pudiera, ya que no perdonarse, explicarse el hecho, si representase la protesta, en este caso ininteligente, pero al cabo consciente, de la unidad nacional amenazada. No, no representa eso: representa en mayor grado, pero con idéntico origen y análogo desarrollo, lo que representan [cuartillas inexistentes] [17] liminar de mis explicaciones de literatura francesa, reconocer a Francia sus cualidades primordiales, que harán de esa gran nación el antemural de Europa contra la ferocidad regresiva que obstruye y aniquila y va a estorbar, por muchos años, el florecimiento de la civilización" (ARAG: 279/32: VI).

Un crítico coetáneo supo ver la taracea infinita que representaban los cuentos de doña Emilia y subrayó la excelencia de su factura ya entonces, cuando la autora era por encima de todo novelista y cronista: "¿Quién, estudiándolos todos, se atreverá a clasificarlos? Todos y cada uno responden a una idea y un sentimiento distintos. Los hay trágicos como los de Maupassant; psicológicos como los de Bourget; de un naturalismo violento como los de Capuana o Verga; con pespuntes filosóficos como los de Sudermann; rebosando una amarga ironía como los de Tchekhov; de evocación histórica como los de Von Heidenstam, o con aromas de leyenda como los de Selma

Lagerlof; de frivolidades femeninas como los de Prevost, o de una gran intensidad poética como los de D'Annunzio; de un raro exotismo como los de Robert Hichens o Lafcadio Hearn"[79]. La intertextualidad depende del lector, de cada lector.

Una cierta sutileza le será requerida. "Ansorena en *La Fea*, sigue con demasiada puntualidad las huellas de Galdós. Estas huellas son luminosas; pero en arte, ni las huellas de luz se han de pisar: vale más un senderito propio. Afinidades no es extraño que existan entre autores de una misma época: imitaciones no convienen" (EPB 1893: 146)[80].

Como bien advierte Martínez Fernández, "Citar, aludir, no es hacer dejación del principio de originalidad que desde el romanticismo guía la comunicación literaria. Es, más bien, sentirse en un mundo y no verse solo; es sentirse inmerso en el mundo de la escritura y aceptar como propios versos, fragmentos, etc., que tal vez han ocupado un espacio en la memoria poética, un espacio que acaso tenga mucho que ver con la emoción y la fruición de la lectura o, como mínimo, con el asentimiento y el disentimiento" (2001: 86). No me cabe duda: el puente literario e historiográfico que EPB tendió a la literatura francesa, al cuento francés, al escribir los suyos, se funda en muy notorios cimientos de asentimiento.

Aunque sabía que "Nada se transforma por completo[81]", el sendero que eligió fue largo y estrecho, cada vez más estrecho. A medida que las décadas se sucedían, el senderito se fue estrechando. Era más dable atrapar en él la abeja de oro que había de posarse en el camafeo[82] que con tanto cuidado iba recamando: "La forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela, y ésta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele

[79] Además de la variedad ("no se encontrará una reminiscencia siquiera de uno en otro. Cambia hasta el infinito el asunto, la visión, la factura"), pondera la difícil conjunción en un mismo autor de excelencia novelística y cuentística ("Para mí el cuento *Boule de suif*, de Maupassant, [...] vale más que su novela *Bel Ami*") para concluir categóricamente, y frente a lo que piensa Gonzalo Sobejano (1997: XVIII): "Porque hay que declararlo: en España no hay escritor -y eso que Clarín escribió algunos prodigiosos como "La conversión de Chiripa" y "Adiós, Cordera"- que pueda como cuentista disputar la primacía a la condesa de Pardo Bazán" (Á. Guerra 1911: 335). Aunque no del primero de los autores ingleses citados en último lugar, autor de tercera fila, sí hay representación de una obra del segundo, Lafcadio Hearn, en la biblioteca pardobazaniana: *Chita: un souvenir de l'Ille Dernière*, traduit de l'anglais par Marc Lagé, Paris, Mercure de France, Justo Martínez, 1911.

[80] Cfr. *Nuevo Teatro Crítico*, nº 29, noviembre de 1893: "Libros nuevos". Ahí mismo se manifiesta muy crítica con la marcha de la novela: "La novela es género nada fecundo en esta temporada. Hay vaivenes en lo de los géneros. Hace cinco años imperaba la novela. En la actualidad se publican bien pocas: los novelistas de alto copete se reservan, o elaboran calladamente algo que aparecerá allá para Octubre, Noviembre o Enero. A la verdad que el público no se toma el trabajo de apremiarles. La atmósfera helada, ¡cuántos capullos malogra!".

[81] EPB 1923: 81

[82] La imagen del camafeo es frecuente en doña Emilia para referirse al cuento cuidadosamente modelado, a la miniatura que se mima con el primor del artesano. Así escribía de Alarcón: "Alarcón gana con reducirse a cuadros chicos: su cincel trabaja mejor exquisitos camafeos, ágatas preciosas, que mármoles de gran tamaño" (1989: 307).

decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación" (1914: 152).

A nuestra competencia de lectores[83], capaces de activar el mecanismo intertextual y explorar el palimpsesto, corresponde desentrañar esa labor de paciente orfebre que trata de retener en una joya labrada el zumbido volátil del genio. La mía no ha podido ser más que una rápida aproximación a esa vibrante presencia francesa en sus cuentos, *a la abeja de oro* en el *camafeo*.

[83] El "intertexto del lector" es un factor indispensable del texto entendido como comunicación y responde a su competencia intertextual (Martínez Fernández 2001: 12).

BIBLIOGRAFÍA

[Anónimo], "Cómo trabaja la Condesa de Pardo Bazán", *Diana*, Cádiz, I, 12, 31 de agosto de 1909, p. 4.

Antolini-Dumas, Tatiana, "De la fragmentation á la perte du sens. Étude du "château naturalista" dans *Los Pazos de Ulloa* d'Emilia Pardo Bazán et *Une Vie* de Maupassant", *"Ô saisons, ô châteaux. Châteaux et littérature dès Lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 213-225.

Araujo-Costa, Luis, "Emilia Pardo Bazán y la literatura francesa del siglo XIX", *Raza española*, Número extraordinario Homenaje a la Condesa de Pardo Bazán, 1921, pp. 41-55.

Balzac, Honoré de, *Les contes drolatiques*, II, Paris, Calmann-Lévy, s. a.

Ballano Olano, Inmaculada, *Stendhal en España. Un siglo de recepción crítica 1835-1935*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993.

Baquero Goyanes, Mariano, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949.

_____, *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.

_____, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.

Barbey D'aurevilly, Jules, *Les diaboliques*, Paris, E. Dentu, 1891.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de 'Nouveaux essais critiques*, [1953 et 1972], Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Bravo-Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español, 1973.

Becker, Colette, Gina GOURDIN-SERVENIÈRE et Véronique LAVIELLE, *Dictionnaire d'Émile Zola*, Paris, Robert Laffont, 1993.

Bloom, Harold, *La angustia de las influencias*, [1973], Caracas, Monte Ávila Editores, [1976], 1991 (2ª edición, traducción de F. Rivera).

Clemessy, Nelly, [vid. LEGAL], "Emilia Pardo Bazán et les littératures étrangères", *Nationalisme dans les littératures ibériques dans le XIXème siècle*, Paris, Éditions Universitaires, 1975, pp. 105-118.

_____, "Emilia Pardo Bazán et l'art du conte", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 23, Septembre 1975, pp. 190-197.

Correa Calderón, Evaristo, *El centenario de doña Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Universidad de Madrid, 1952.

Chevalier, Maxime, "Los cuentos literarios: Emilia Pardo Bazán", *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI - XIX)*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 166-170.

Daudet, Alphonse, *Contes du Lundi*, Paris, Charpentier, 1888.

Decoster, Cyrus C., "Maupassant's *Une Vie* and Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*". A Possible Case of Influence", *Hispania*, 56, September 1973, pp. 587-592.

Eberenz, Rolf, *Semiótica y Morfología textual del cuento naturalista (Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas 'Clarín', Vicente Blasco Ibáñez)*, Madrid, Gredos, 1989.

Ezama Gil, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos (Aproximaciones al estudio del relato breve entre 1890 y 1900)*, Zaragoza, Universidad, 1992.

Feeny, Thomas, "Maupassant's "Lui?" and Pardo Bazán's "La calavera": A Possible Case of Influence", *South Atlantic Bulletin*, vol. 41, 4, November 1976, pp. 44-47.

Fernández-Couto Tella, Mercedes, *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, 2005.

Flaubert, Gustave, *Trois Contes*, Paris, Flammarion, 1986.

France, Anatole, *El titiritero de la Virgen*, Madrid, Antonio R. López, s. a.

Gautier, Théophile, *Avatar*, Valencia, Pascual Aguilar, s. a., 4ª edición; Paris, Éditions du Seuil, 2003.

_____, *Cuentos*, Valencia, Pascual Aguilar, Biblioteca Selecta, s. a.

Giné, Marta, ed., *La literatura francesa de los siglos XIX y XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999.

_____ y Y. Domínguez, eds., *Prensa hispánica y literatura francesa en el siglo XIX. Pequeñas y grandes ciudades*, Lleida, Universitat de Lleida, 2004.

Goncourt, Edmond [et Jules] de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. III. 1887-1896*, Paris, Robert Laffont, 1989, pp. 170 y 285.

González Arias, Francisca, "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: Afinidades y resonancias", *Bulletin Hispanique*, Tome 91, nº 2, Juillet-Décembre 1989, pp. 409-446.

González Blanco, Andrés, "Juicio crítico de la Condesa de Pardo Bazán", *La Novela Corta*, junio de 1921, s. p.

González Herrán, José Manuel, ed., *Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade/Consorcio de Santiago, 1997.

Guerra, Ángel, [Rafael Altamira], "Las grandes escritoras modernas. La Condesa de Pardo Bazán", *La Ilustración Artística*, nº 1534, 1911, pp. 335-336.

Hemingway, Maurice J., *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Hilton, Ronald, "A Spanish Francophile: Emilia Pardo Bazán", *Revue de Littérature Comparée*, 1952, vol. XXVI, pp. 241-249.

Kronik, John, "Emilia Pardo Bazán and the Fenomenon of French Decadentism", *PMLA*, 81, 5, 1966, pp. 418-427.

Latorre, Yolanda, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Universitat, 2002.

Legal, Nelly, [vid. CLEMESSY], *Emilia Pardo Bazán. Contes perdus et retrouvés*, Thèse en vue de l'obtention du grade de Docteur de 3me Cycle, dirigida por Mr. Flecniakoska, Université de Montpellier, año 1967-68, 4 vols. (Inédita).

Madera Seoane, Mª Jesús, "La reelaboración de motivos decadentistas: Emilia Pardo Bazán y Villiers de l'Isle Adam", *Hommage à Nelly Clemessy*, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1993, II, pp. 411-420.

Martínez Arnaldos, Manuel, "Estrategia de la titulación en los cuentos de E. Pardo Bazán", *Homenaje al profesor Trigueros*, edición de P. L. Ladrón de Guevara *et al.*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 439-457.

Martínez Cachero, José Mª, "Un supuesto plagio de la Pardo Bazán", *ABC*, 22 de diciembre de 1954.

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.

Maupassant, Guy de, *Contes et Nouvelles*, Brigitte Monglond, éd., Paris, Tome I et Tome II, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1988.

Mayoral, Marina, ed., Pardo Bazán, Emilia, *Cuentos y novelas de la tierra*, Santiago de Compostela, Sálvora, 1984.

Mérimée, Prosper, *'Colomba' suivi de 'La mosaïque' et autres contes et nouvelles*, Paris, G. Charpentier, 1879.

_____, *Mis perlas*, con un extenso prólogo de H. Taine, Madrid, La España Moderna, s. a.

Mitterand, Henri, *Zola. I et II*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001.

Musset, Alfred de, *Historia de un mirlo blanco*, Madrid, Alce, 1979.

Nodier, Charles, *Una hora o La ilusión*, Coruña, Est. Tip. de Puga, 1863.

_____, *Cuentos visionarios*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989.

_____, *Smarra, Trilby et autres contes...*, Jean-Luc Steinmetz, ed., Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

Palacios Bernal., Concepción, "Crítica literaria y narradores franceses en *La España Moderna*", *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Edición de C. Palacios Bernal, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 109-125.

Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, edición de J. M. González Herrán, Barcelona/Santiago de Compostela, Anthropos/Universidade, 1989.

_____, *La Dama joven*, Barcelona, Cortezo, 1885.

_____, *Al pie de la torre Eiffel*, [1889], Madrid, s. a.

_____, "Letras y libros", *Nuevo Teatro Crítico*, noviembre de 1893, nº 29.

_____, *Cuentos de Amor*, con un Prefacio de la autora, Madrid, Renacimiento, s. a. [1898].

_____, "El autor de moda: Enrique Sienkiewicz", [*La Lectura*, febrero de 1901], *Obras completas*, Harry L. Kirby, ed., Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1227-1235.

_____, *La Literatura Francesa Moderna. III. El Naturalismo*, Madrid, Renacimiento, s. a. [1914].

_____, "Dos cuentistas", *ABC*, 26 de marzo de 1919.

_____, *El lirismo en la poesía francesa*, [1923], Madrid, Renacimiento, s. a.

_____, *Cuentos completos*, edición de Juan Paredes Núñez. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990, 4 vols.

_____, *La obra periodística completa en 'La Nación' de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de Juliana Sinovas Maté. A Coruña, Diputación Provincial, 1999, 2 vols.

_____, *Obras completas*, edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. Madrid, Biblioteca Castro, Turner. Tomos VII (2004), VIII (2005) y IX (2005).

Paredes Núñez, Juan, "Paralelos de lo fantástico decadentista. Un caso de proyección de Maupassant en España", *1616*, V, 1983, pp. 113-119.

_____, "Maupassant en Espagne: D'une influence concrete du *Horla*, *Revue de Littérature Comparée*, 3, 1985, pp. 267-279.

_____, "El relato corto durante la Restauración", en V. García de la Concha, dir., *Historia de la Literatura Española. 9. Siglo XIX (II)*, L. Romero Tobar, coord., Madrid, Espasa Calpe, 1998.

_____, *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Patiño Eirín, Cristina, "Presencia del relato fantástico de Maupassant en algunos cuentos de Emilia Pardo Bazán", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Tomo XLI, 1993-1994, nº 106, pp. 511-523.

_____, "El *Souvenir X* de Émile Zola y *Pascual López* de Emilia Pardo Bazán: un juego intertextual de fantasía científica", *Moenia*, 2, (1996), 1997, pp. 539-548.

_____, "La teorización sobre el cuento en Pardo Bazán", *Asedios ó conto*, C. Becerra, M. Á. Candelas, M. J. Fariña, A. de Juan y B. Suárez, eds., Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 353-362.

Pattison, Walter T., *Emilia Pardo Bazán*, New York, Twayne, 1971.

Penas, Ermitas, *'Clarín', crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, Col. Lalia, nº 17, 2003.

Quesada Novás, Ángeles, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.

Richmond, Carolyn, "Un eco de Maupassant en Clarín. El desenlace de *Su único hijo*", *Los Cuadernos de Literatura*, 3:16, noviembre-diciembre de 1982, 28-33.

Roas, David, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

Sánchez, Porfirio, "How and why Emilia Pardo Bazán went from the Novel to the Short Story", *Romance Notes*, 11, Otoño de 1969, pp. 309-314.

Silvestre, Armand, *Contes irrévérencieux*, Paris, Ernest Flammarion, 1883.

Sobejano, Gonzalo, "Estudio preliminar", Alas, Leopoldo, "Clarín", *Cuentos*, edición de Ángeles Ezama, Barcelona, Crítica, 1997.

Tinseau, Léon de, *Mon Oncle Alcide*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.

Torres, David, "Veinte cartas inéditas de E. Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXI, 1978-80.

Urdiales Campos, Millán, "Reminiscencias de Maupassant en un cuento de Clarín", AA.VV., *Clarín y 'La Regenta' en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Gráficas Summa, 1987, pp. 939-947.

Vézinet, F., "Madame E. Pardo Bazán et l'inspiration française", *Les Maîtres du roman espagnol contemporain*, Paris, Hachette, 1907, pp. 203 y 231.

Villiers de L'isle Adam, Auguste (Comte de), *Contes et récits*, Paris, Bordas, 1970.

Voltaire, *Candide ou l'optimisme. La princesse de Babylone et autres contes*, Préface et commentaires de J. Van den Heuvel, Paris, Le Livre de Poche, 1983.

_____, *Así va el mundo. Cuentos orientales*, traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 1996.

Zola, Émile, *Contes à Ninon*, Paris, Charpentier, 1880.

_____, *La mujer del diputado (Madame Ningeon) y La muerte de Oliverio Becaille*, Madrid, Antonio R. López, Editor, s.a.

ERMITAS PENAS
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

El espacio en los cuentos de Emilia Pardo Bazán: una aproximación

Nuestro propósito inicial de estudiar o investigar el espacio en los cuentos de la autora de *Los Pazos de Ulloa* pasa por un conjunto de condicionamientos y dificultades. Nos hemos enfrentado a un amplio *corpus* de casi 600 cuentos, el fijado por Paredes Núñez en 1990, que, sabemos, sin embargo, aumenta de día en día por la exhumación de nuevos relatos dispersos aquí y allá en diferentes periódicos y revistas de la época.

Por otro lado, todos esos cuentos, si de alguna característica gozan en común es de una enorme variedad que se evidencia en múltiples aspectos, sintetizados de un modo amplio en dos: heterogeneidad temática y heterogeneidad estructural.

A ello hay que añadir que si estamos hablando de la *opera omnia* de la cuentística pardobazaniana, la cronología de la creación de los relatos no sólo es dilatada en el tiempo, sino que éstos se inspiran en diferentes estéticas, entre el polo realista-naturalista y el modernista. No es extraño, por tanto, que las cuestiones espaciales obedezcan también a modos muy poco uniformes.

Doña Emilia, como es bien conocido, hizo una caracterización muy atinada del género cuento en varias páginas del tercer volumen de *La literatura francesa moderna* (1914: 151-153). Si espigamos por entre ellas nos encontramos con estos planteamientos definidores:

> "no se presta a digresiones y amplificaciones (...) hay que proceder (...) concentrando (...) es muy objetivo (...) Todo elemento extraño le perjudica (...) La forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela, [hay] cuentos que (...) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo (...), no entiendo por arte [en el cuento] el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad (...) El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse (...) El cuento será, si se quiere, un subgénero del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento"[1].

El método, como se indica, se funda en la capacidad de concentración. Lo cual implica determinadas actuaciones tanto en el contenido y forma como en la

[1] A. Ezama (1995) ha diseñado la poética del género a través de los prólogos de las colecciones de los diferentes escritores de la Restauración.

repercusión en el lector: eliminar elementos ajenos al asunto, conexión entre las partes, poder de evocación y fascinación, estilo conciso y vigoroso, ritmo rápido de la narración y provocar desde el principio, y gradualmente, el interés[2].

Tal vez de los tres elementos -modalización, tiempo y espacio- de la estructura narrativa, sea este último -el espacio- el que por razones morfológicas, alcance un tratamiento peculiar en el cuento y el relato corto si lo comparamos con la novela. Por eso, nos interesan de las antedichas palabras de doña Emilia destacar a este respecto dos cuestiones que tienen que ver con la construcción espacial: la descripción y su propia retórica. Pide Pardo Bazán descripciones fieles y sucintas, siguiendo la naturaleza sintética del cuento. Pero la exactitud y la brevedad que ha de caracterizarlas debe expresarse o conformarse verbalmente seleccionando las palabras, eligiendo las que tienen un significado natural y no artificioso -lo propio de la denotación-, y las que poseen algún rasgo connotativo que las dota de un gran poder de evocación del mundo real.

Pero vamos a ir por partes para no perdernos en este auténtico laberinto en que se convierten para el estudioso los cuentos de la escritora coruñesa. En principio, partimos del espacio como *topos*, el lugar en el que para Aristóteles se sitúan los objetos y en virtud de tal éstos son percibidos como tales objetos. No valoraremos más que esa dimensión física de *locus* como ámbito del desarrollo de la acción. Es decir, ese espacio de la historia que se transforma en espacio verbal o discursivo en el que se desenvuelven personajes, situaciones, etc. Y que, inevitablemente, se relaciona con el tiempo en lo que Mijail Bajtin (1989: 237 y ss.) llamó *cronotopo*. Por tanto, no vamos a entrar ahora en los procedimientos técnicos y estilísticos que crean o conforman el espacio literario, fictivo, ni en las implicaciones semánticas, simbólicas, y en todo caso extraespaciales del propio espacio.

Podemos, entonces, acercarnos a una tipología de los diferentes lugares en que se sitúan las variopintas historias de los cuentos de Pardo Bazán. El punto de partida viene determinado por el lector que sabe de la existencia de ciertos espacios, que no les son desconocidos e, incluso, podría situarlos en el mapa. Esto sucede con varias ciudades y pueblos nombrados y perfectamente identificados en el relato. En este sentido, el espacio urbano más reiterado es Madrid en un total de 98 cuentos[3]. Le siguen a mucha distancia: Santiago de Compostela (9), París (6), Roma (4), Tánger (2), Florencia (1), México capital (1), Niza (1), Atenas (1), Toledo (1), Babilonia (1), San Petersburgo (1), Nápoles (1), Bayona (1) y Palos (1). En el extremo opuesto, por

[2] G. Sobejano (1985: 85-86) coincide en varios aspectos con nuestra autora al destacar "la brevedad; la tendencia a la unidad (de lugar, tiempo, acción, personajes); la concentración en algún elemento dominante que provoque un efecto único (con frecuencia, un objeto-símbolo o una palabra clave); y la suficiente capacidad para excitar desde un principio la atención el lector y sostenerla hasta el final".

[3] La cuantificación aquí y en adelante será aproximativa.

carecer de referencialidad externa, se sitúan los cuentos que se ubican en pueblos y ciudades que no se identifican en el texto y que, por tanto, el lector no llega a reconocer. Estos espacios urbanos o semiurbanos innominados se presentan en torno a 45 casos.

Desde una perspectiva diferente, aunque en el mismo ámbito del *topos* ciudadano, debe tenerse muy presente el que doña Emilia denomine a determinadas urbes, grandes o pequeñas, con un nombre ficticio que no existe en la geografía real y que el lector no puede, en principio, situar o reconocer. Se trata de topónimos como Cordaña, Villantigua, Arcayla, Montenero, Villasanta del Maestre, Antiquis, Repoblada, Arfe, Alhamamora, Miralegua, Nublosa, Estela (Santiago de Compostela), Arcosa, Villamelera, Areal (Sada) y, claro está, Marineda (La Coruña), en la que se sitúan 39 relatos frente al único por cada uno de los demás enclaves, excepto Areal en el que lo hacen 4. Es esa "geografía moral" a la que se refiere Pereda, y que la autora coruñesa aplica por primera vez en *La Tribuna*.

Son, por esta razón, referencia obligada sus tantas veces recordadas palabras del *Prólogo* a dicha novela, en las que reclama mayor autonomía del escritor para crear su universo literario, siempre compatible con la verosimilitud:

> "Quien desee conocer el plano de *Marineda*, búsquelo en el atlas de mapas y planos privados, donde se colecciona, no sólo el de Orbajosa, Villabermeja y Coteruco, sino el de las ciudades de R***, de L*** y de X***, que abundan en las novelas románticas. Este privilegio concedido al novelista de crearse un mundo suyo propio, permite más libre inventiva y no se opone a que los elementos todos del *microcosmos* estén tomados, como es debido, de la realidad" (1999: 409).

Tanto en Madrid como en Marineda o en las ciudades y pueblos innominados, el espacio se explicita en escenarios exteriores e interiores. De los primeros destacan determinadas calles o plazas, jardines, paseos, incluso cementerios. De los segundos, inmuebles -residencias nobles, palacios y casas más humildes-, iglesias, teatros, casinos o círculos de sociabilidad. Conforman todo ese mundo de la topografía urbana, tan ligada a la narrativa del realismo decimonónico, como en su día vio, aplicándolo a Galdós, Ricardo López-Landy (1979).

El Madrid de los cuentos pardobazanianos es la gran capital de *Insolación, Morriña, Una cristiana, La prueba, La Quimera* y *La Sirena Negra*. Y su diversidad como urbe, en sus barrios y viviendas, en sus espacios públicos y privados, visualiza la sociología plural de sus moradores.

Así, la nobleza adinerada y la alta burguesía habitan en grandes mansiones, elegantes y con los últimos adelantos, como puede observarse en "El honor", "Un diplomático", "Sobremesa", "El fantasma", "El gemelo", "Caso", "Temprano y con sol..." o "El Belén". Incluso, estas clases sociales más privilegiadas disponen de palacetes o palacios, tales los de "Demócrata de antaño", "Un solo cabello", "Dos cenas", que añaden a su lujo interior la presencia de un bello jardín como en "La ventana cerrada".

A veces su mobiliario resulta anticuado ("El enemigo", "El contador") como ocurre en algunas casas de clase media venida a menos ("El frac"), al contrario de la clase media alta que posee inmuebles amplios, cómodos y hasta lujosos ("Los cirineos", "El salón").

Otros espacios interiores son el habitat de gentes humildes, situados en antiguas callejas ("La exangüe", "Siguiéndole") o en oscuras casas de vecindad ("Coleccionista", "La Nochebuena del carpintero"), algunos absolutamente míseros en los barrios periféricos ("Sobremesa"). También en determinadas tiendecillas y pequeños talleres -una prendería, un local de reparación de calzado o de bordado- se instalan individuos de clases bajas como los protagonistas de "El mascarón", "Un duro falso" y "Los zapatos viejos".

Tampoco suelen ser gentes adineradas las que viven en modestas casas de huéspedes como en "El aviso", "La ventana cerrada", "De un nido" o "Náufragas".

Se mencionan, en general, cuando existen, gabinetes, despachos, dormitorios, salitas, etc...

Pero en los cuentos madrileños de Pardo Bazán hay, además, otros lugares ya no pertenecientes a la esfera de la privacidad, sino al ámbito público. Tienen que ver con el ocio y las relaciones sociales. Me refiero a determinados establecimientos como cafés (en "Comedia", "Arena", "El brasileño"), restaurantes o lugares de reunión más selectos como el Casino ("El santo Grial"), el Smart-Círculo ("John"), o el Nuevo Club ("Dos cenas"). De entre ellos adquiere importancia el Teatro Real, cuyas diferentes localidades, según su ubicación, obedecían a distintos precios, lo que convertía al coliseo en un auténtico abanico de la sociedad madrileña. En él se celebraban bailes de carnaval (como en "La charca", "El escapulario" y "El dominó verde"), conciertos ("Paria") y representaciones operísticas ("Los hilos", "Un solo cabello"). También aparecen otros teatros como el de la Comedia ("Vivo retrato"), Apolo ("La perla rosa") o innominados como en "Irracional" y "Fantaseando", incluso cobra presencia el espectáculo circense en "«Drago»".

Otros lugares colectivos, esta vez de recogimiento y oración, son las iglesias y conventos. En algunos relatos no se identifican ("El Niño de San Antonio", "El aviso"), en otros sí como el convento de la Ascensión ("El niño de cera"), el de las Pascualas ("El contador") y el de las Calatravas ("Los cirineos").

Se nombran calles, plazas y paseos como la de Bordadores, Herrerías, Caballero de Gracia, Génova, Atocha, Preciados, Cruz Verde, Alcalá, la puerta del Sol, la plaza de Santa Ana, Paseo de las Delicias, las Rondas, La Florida etc. A veces los personajes llegan a realizar un peregrinaje urbano ("Pelegrín", "Instintivo", "En verso", "Hijo del alma", "Entre razas"), pero de manera esporádica.

En este amplio muestreo de espacios exteriores, es el Retiro quien se lleva la palma, al igual que el Real en los interiores, como lugar que aglutina el ocio de los madrileños de todas las clases sociales, incluso de determinados perros privilegiados a quienes sus amos llevan a pasear allí ("Ley natural", "Solución").

Por lo que respecta a Marineda, doña Emilia recrea en ella la ciudad que la vio nacer, en tiempos "uno de esos pueblos pacíficos y semiadormilados" (1990, IV: 148), y ahora "capital de provincia afamada por su buen clima y su próspero comercio" (2003: 309), "ciudad comercial y bastante culta, a quien quitan el sueño los laureles de Barcelona, se precia ante todo de entender de música" (2003: 316). Los domingos se vuelve bulliciosa con la música militar en el paseo de las Filas, los bailes del Casino, las funciones del Coliseo. Y tras el Carnaval, con tanta comparsa, llega la Semana Santa con muchas procesiones.

Marineda, es el espacio urbano de *La Tribuna*, *La piedra angular* y de las novelas del *Ciclo de Adán y Eva*, como bien estudió Varela Jácome (1973: 165-203). Una ciudad, rodeada de mar como una península, cuya organización topográfica y social se construye en torno a dos grandes núcleos, separados por el Páramo de Solares: la Ciudad Vieja o Barrio Alto y La Pescadería o Barrio Bajo[4].

En el primero se sitúan algunos caserones como los de "Morrión y boina", en la calle de la Angustia, el de "El puño", en la de la Amargura, y el de "La paloma azul". De esa parte alta se nombra también la calle de la Sinagoga, los conventos de las Madres Recoletas (en cuya capilla del Cristo de la Buena Hora se desarrolla la acción de "El milagro del hermanuco") y el de las monjas de la Buena Muerte en "Cuaresmal", y la iglesia de Santiago, frente a la casa de Domicia en "«Santi Boniti»" y en "Los adorantes". También allí está el edifico de Capitanía, en el que a veces se celebran saraos ("El mechón blanco").

La Pescadería, sin las empinadas callejuelas del barrio viejo, da un aspecto de ciudad moderna con la calle Mayor, con sus tiendas y casas con galerías desde las que se ve el mar ("El engaño", "De polizón"), el paseo de las Filas y el del Espolón, fronterizo a la Marina. Aquí, en el Barrio de Abajo, se concentran los espacios cerrados de esparcimiento y diversión como el Teatro principal, llamado Coliseo ("Por el arte", "Afra"), los cafés de la Marina ("Contra treta...") y sus tabernas a la que acuden los marineros, como la América ("El vino del mar"), pero, sobre todo, las sociedades más refinadas como el Casino de la Amistad ("Crimen libre", "Por el arte", "Filosofías"), también denominado Casino de Marineda y Casino de Industriales o Centro de Amigos en los que se celebraban bailes de Carnaval ("La bicha"), y la Pecera que ocupaba un coqueto salón de un lujoso café, que recibía tal nombre por sus enormes cristaleras que daban a la calle Mayor y al paseo del Terraplén ("¿Cobardía?", "Bohemia en prosa"). Algunos establecimientos de esta calle hacían gala de su novedad en construcción y equipamiento como el ultramarinos

[4] En "El puño" (1990, IV: 148) se indica claramente esto: Marineda se hallaba "dividida en dos grupos: el pueblo viejo, con sus iglesias, conventos y edificios públicos, Audiencia y Capitanía, y el barrio de los pescadores, con sus casuchas humildes y su naciente comercio". Un "descampado (...) separaba a las dos mitades de la urbe" (148).

de Ríopardo, en "A secreto agravio...", frente al más modesto de pasamanería y cordelería de Maura Bujía, en "Saletita", o al humildísimo de quincalla de Bonaret, en "Las tapias del Campo Santo".

Se nombra la iglesia de San Efrén en "La bronceada", que debe ser identificada como la de San Jorge, en la Pescadería, y en otra innominada se desarrolla "El rizo del Nazareno". También la Fábrica de Tabacos ("El señor Doctoral"), en la zona sur, donde vive el proletariado. Aquí podría situarse la mísera casa de Antonia, en "El indulto".

Pero Marineda se presenta reiteradamente en los cuentos de doña Emilia como una ciudad marítima. Ese espacio exterior tiene que ver con la naturaleza, pero también con la actividad portuaria. En la bahía, siempre bella y en calma, se reflejan las luces de la ciudad y, sobre todo, el faro del Espolón. Pero dada su peculiar ubicación, Marineda suele estar azotada por el viento, y el mar impetuoso del Varadero que se abre al océano, ruge al pie de los acantilados, sobre todo en la zona del cementerio como se observa en "Morrión y boina", "Suerte macabra" y "Las tapias del Campo Santo". Al muelle llegan los barcos con los heridos de la guerra de Cuba ("Poema humilde") y con carga menos triste como una compañía de opereta ("La pasarela"), y de él salen los emigrantes para América ("De polizón", "Contra treta..."), pero también allí está atracado un vapor que acoge la fiesta organizada por un club de la buena sociedad marinedina ("Mal de ojo"), y de ese puerto marcha el *Mascota*, que acabará naufragando porque la quietud se alterará violentamente, en "El vino del mar".

Pero Emilia Pardo Bazán sitúa también muchos de sus cuentos en espacios rurales o semirrurales, más o menos alejados de la ciudad. Son muy numerosos los que se ubican en escenarios campestres gallegos: nada menos que 110, y de entre ellos 18 se identifican con el mundo de *Los Pazos de Ulloa*. Sin embargo, sólo alcanzan a 28 los que se desarrollan en espacios rurales no gallegos.

En esos relatos en que la vida de las aldeas, con sus costumbres y tradiciones, se recrea con una gran inmediatez gracias a la poderosa observación, aparecen topónimos reales o ficticios que evidencian su raigambre galaica. Sirvan de ejemplo los siguientes: Sangreiro, los Castros, las Encrovas, Armellas, Gunduriz, Tameige, Goyán, Pontenova, Corveira, Rivadas, Brión, Tornelos, Bouzas, Burón, Illosa, Magonde, Rezois, Castro, Gonzar, Adrales, Corvera, Carazás, Penamoura, Noán, Marbián, Morlas, Arestía, Sainís, Bertial, Dosiñas, Paramelle, Lameiroa, Sandiás, Miñobre, Breame, Illoas, Alborada, Diamonde, Quindoiro, Rozas, Bonsende, Lebreira, Maceira, Pereiras, Santa Comba, Rojariz, Baizás, La Toja, Morcelle, Freseira, Montiño, Santa Morna, Vilar, Luaño, Penalouca, Montaos o Nogueira[5].

En los cuentos que se relacionan con el microcosmos de los Pazos, hallamos idéntica toponimia y enclaves, ya conocidos para el lector, como Cebre (Cea), Boán, el

[5] Respeto por completo la grafía y los determinantes en castellano que emplea la autora.

pico Medelo, los ríos Avieiro y el real Arenteiro, Naya, Loiro o Vilamorta (Carballiño). Es la misma comarca montañosa orensana y la zona del Ribeiro, donde se produce el llamado por Pardo Bazán vino del Borde[6], regada por los ríos mencionados.

Pero hay otra comarca, esta vez coruñesa, en la que se instalan algunos relatos. Se trata de As Mariñas, cuyo centro oficial es la ciudad de Brigos (Betanzos), aunque Pardo Bazán conceda este privilegio a Sada (Areal). Son cuentos, en torno a media docena, que se desarrollan en un espacio rural, no urbano, pero en aldeítas - a veces con nombre, otras sin él- cercanas al pueblo marinero. Y lo mismo sucede en otros tantos, ubicados en alguna parroquia próxima a Marineda.

No existe, sin embargo, ningún relato situado en la ciudad de Ourense (Auriabella), pero sí, como vemos, en su provincia, en zonas bañadas por el Miño o el Sil, aparte de los que hemos relacionado con el mundo de los Pazos. Además, en 3 cuentos el espacio se identifica con la provincia de Pontevedra, donde el Miño forma frontera con Portugal. Cabe añadir también que en algunos, alrededor de 15, aunque de ambiente rural gallego, no se nombra ningún topónimo concreto.

En Ourense se sitúan diversos pazos como el de Vindome ("El ofico de difuntos"), el de Landrey, cerca del Avieiro ("Ardid de guerra"), el de Valedor ("Inútil"), el de Sandiás ("Mansegura"). Más al Este, el pazo de Resende ("«La Mayorazga» de Bouzas") y el de Portomellor ("El ciego"), no lejos del Sil. Hay algunos que no tienen nombre como el de "El «Xeste»", el de "El legajo", el de "Antiguamente" y el de "El sonar del río".

Fuera de esta provincia interior del sur de Galicia se nombran otros pazos como el de Quindoiro, en la frontera portuguesa, cercano al Miño ("Santiago el Mudo"), o el de Morcelle ("En silencio"). También torres y fortalezas como la torre de Diamonde ("La leyenda de la torre") o la fortaleza de Montaos ("De otros tiempos") en una ubicación parecida al pazo de Quindoiro. Pero, quizás, lo más sobresaliente es que frente al abandono, incluso ruina, de los pazos orensanos, los de As Mariñas están bien conservados y enriquecidos con jardines, terrazas, cenadores, fuentes o, incluso, esculturas. Así puede observarse en "Barbastro", a poco kilómetros de Marineda, el de Alborada y Las blancas torres, que evocan las Torres de Meirás, que aparecen, repectivamente en "La mosca verde" y "Milagro natural". Todos ellos no son ajenos al espacio pacego o señorial que aparece en *La Quimera*.

Pero estos enclaves de señores e hidalgos suelen contrastar con las humildes moradas de los labriegos, donde la miseria, la decrepitud, la convivencia con los animales y las condiciones infrahumanas son lugar común. Esto es lo que sucede en "Elección", "La «Compaña»", "Curado", "Un destripador de antaño", "Los padres del santo", "El vidrio roto" y "Consuelos", cerca de Areal, "El montero", "El trueque" o "Responsable". Una excepción, por las circunstancias, es el renovado interior de "El

[6] El Borde "es el balcón, la avanzada de la tierra de Carballiño hacia el Ribeiro de Avia" (Varela Jácome 1973: 259).

tetrarca de aldea". Algunas viviendas, sin embargo, resultan más cuidadas como en "La amenaza", o con un hermoso huerto ("Oscuramente", "Las cerezas), aunque luego acaben destruidas como en "La casa del sueño" o sean pasto del abandono cuando sus dueños, por distintas causas, se ven forzados a dejarlas.

Ciertas casas solariegas aparecen en mal estado como en "La santa de Karnak" o en "¡Aquellos tiempos!". Pero también hay nuevas mansiones, que muestran la buena situación económica de sus amos como la del cacique Lobeiro en "Viernes Santo", la que se construye en la plaza de Cebre, Gelasio Garroso ("Nuestro Señor de las Barbas") o la de Fortunato Gayoso en Vilamorta ("Vampiro").

Además existen en algunos relatos focos espaciales como tabernas (la de "El voto de Rosiña" o la de "«Rabeno»") y la de Roque, cerca de Lugo ("Los huevos arrefalfados"), posadas como la de Miñobre en Areal ("Siglo XIII"), la de Vilamorta ("Entre humo") y la de la Micaela en Cebre ("La Capitana"), así como un mesón en esta villa ("Dalinda"). Se hace referencia también a lugares de reunión más elegantes como los balnearios de La Toja ("«La deixada»") y el de Caldasrojas ("La mosca verde").

No olvida doña Emilia algunos enclaves que tienen que ver con la religiosidad popular como determinados monasterios y santuarios. Destaquemos: el monasterio de Bentroya ("Nuestro Señor de las Barbas") y el de Sangreiro ("El cáliz"), entre los primeros, y el santuario de San Clemente de Boán ("Nieto del Cid"), el de Nuestra Señora del Plomo ("Vampiro"), el de Nuestra Señora del Montiño ("Paternidad" y "Ofrecido"), el de Santa Minia ("Un destripador de antaño"), el de la Piedad ("En silencio"), y el anónimo de "Esperanza y Ventura", entre los segundos.

En relación muy directa con ellos están las fiestas patronales y sus características romerías. El ambiente festivo de música, bailes, cohetes, etc. está presente en la celebración de la Virgen del santuario de Boán ("Viernes Santo"), en la de la Virgen del Montiño en Santa Tecla ("Paternidad", "El último baile" y "Eterna ley"). No es raro, igual que ocurría en la realidad, que se provoquen peleas, a veces mortales como en "Sin querer", "Eterna ley" o "Dios castiga". Son una prueba de los conflictos que se daban entre parroquias rivales o entre parroquianos de la misma, como en "Geórgicas".

Tampoco descuida Pardo Bazán algo tan propio de la Galicia rural como son las ferias en las que los aldeanos se acercan a alguna ciudad, pueblo o villita para comprar y vender los productos agrícolas, animales, aperos de labranza, calzado, etc. Se nombra la feria de Cebre ("La Capitana"), la de Lugo ("Vitorio"), la de Marineda ("Elección"), la de Areal ("Cuesta bajo") o la de Lameiroa ("Mansegura").

Pero en estos espacios rurales, a los que nos estamos refiriendo, lo que más destaca es la dimensión de la Naturaleza como *locus*. Es el medio en el que habitan los personajes de la aldea, sea ésta interior o marinera. El paisaje adquiere múltiples variaciones determinadas por la estación del año, la hora del día, la temperatura, los accidentes geográficos -montañas, valles, riberas-, la flora, el arbolado... A veces, esa naturaleza está en calma ("El tornado", "El fondo del alma", "Cuesta abajo", "Inútil",

"Rabeno", "Eterna ley", "Leliña", "Milagro natural", "El aire cativo"), otras, sin embargo, aparece convulsa, con tormentas, lluvia torrencial, vientos huracanados... En varios cuentos está meteorología se asocia a una tempestad. Ocurre en "Tiempo de ánimas" y "El ahogado", que transcurren en la peligrosa costa atlántica, seguramente en la da Morte, y en "La ganadera" en la cantábrica. El contraste con el manso paisaje de As Mariñas, con la ría al fondo, que también se contempla desde Meirás, resulta evidente.

Con todo, a excepción de estos relatos que tienen la mar agitada como escenario, es más frecuente la presencia de una naturaleza más salvaje y primitiva en los relatos del interior orensano.

Si a tenor de lo dicho hasta ahora hacemos una recapitulación numérica, cabría llegar a algunas conclusiones. Doña Emilia escribió más cuentos desarrollados en espacios rurales que en espacios urbanos o semiurbanos. Esos espacios rurales son fundamentalmente de su Galicia natal. Los espacios ciudadanos atienden, sobre todo, a una gran urbe, Madrid, y a una urbe mediana y provincial: Marineda. Es decir, Pardo Bazán recrea para sus cuentos los espacios de sus grandes novelas: las del campo y las de la ciudad.

Mientras todos estos cuentos a que nos hemos referido siguen, en general, un patrón realista, hay, además, un buen número -unos 72- regidos por una estética más artificiosa, en muchos casos modernista. El espacio resulta a veces exótico (India, Alejandría, Arabia, Persia, China, Egipto, Turquía, Grecia, Rusia), aunque no siempre, y alcanza una dimensión mítica o legendaria, incluso fantástica. Son un grupo heterogéneo con influencias del relato tradicional, folklórico, hagiográfico, infantil o de la parábola. En todos ellos, la autora no parte, como en los anteriores, del conocimiento directo y observación personal, sino que los elabora a través de sus propias lecturas u otros medios indirectos, por eso los espacios son aquí más estereotipados y se liberan de lo mimético.

Es bastante frecuente la existencia de un palacio ("La estrella blanca", "Sueños regios", "El palacio frío", "El templo", "El panorama de la princesa"), de una torre ("El torreón de la esperanza", "El balcón de la princesa", "La emparedada"), de una fortaleza ("Cuento soñado", "El heredero"), o de un castillo ("El príncipe Amado"). A veces los palacios tienen ricos interiores con amplias galerías, salones, maderas nobles, mármoles o jaspes. En ocasiones se acompañan de espléndidos jardines poblados de aves, con estanques y fuentes, flores y árboles variadísimos.

El desierto aparece en "Los Santos Reyes" y "La paloma negra", mientras que el oasis está presente en "Los Magos" y "El Pozo de la Vida". Otros cuentos como "Recompensa" y "Ante el ara" se sitúan en templos paganos, y "El tesoro de las Lagidas" en una cámara sepulcral egipcia.

Relatos como "Al anochecer", "Berenice" o "La sed de Cristo" recrean el ambiente de la Pasión, y hay, por ello, referencias al monte evangélico denominado Calvario o Gólgota. En otros, como "El alma de Cándido" y "Las armas del Arcángel", el Cielo se configura como enclave topográfico.

Finalmente para completar esta tipología del espacio, entendido como *locus*, debemos mencionar una serie de unos 58 cuentos que se desarrollan en interiores. No es que en los relatos ubicados en espacios rurales y urbanos, a los que nos referimos antes, no exista el espacio interior. Lo que diferencia a aquellos de estos es que el lector no llega a saber, porque no se indica, la referencialidad externa.

En muchos de ellos doña Emilia parte de la observación directa porque son relatos contemporáneos, pero en otros, situados en un tiempo pasado más o menos remoto, utiliza otras instancias intermedias.

Los focos espaciales más abundantes son casas y, en general, de gentes acomodadas, por eso se hace referencia a sus salones, magníficos muebles, buenas alfombras, lujosas cortinas, etc. Son las que encontramos en "Cuento de Navidad", "Linda", "Ceniza", "Jesusa", "La cita", "Las vistas", "Lo imposible" o "La estéril". Son muy escasos, sin embargo, los pobres inmuebles de las clases menos privilegiadas, como los que aparecen en "La cabellera de Laura" y "El niño". Otros muestran que se han venido a menos como en "El mundo" o son pisos modestos como en "La cómoda".

Dentro de las viviendas hay dos dependencias que adquieren particular relevancia: el dormitorio y la sala. El primero está presente en "Error de diagnóstico", "La flor de la salud", "Mi suicidio", "Primer amor", "La enfermera" o "Vocación". En ciertas ocasiones aparece una antesala adosada a la alcoba ("El gusanillo") o un cuarto-tocador femenino ("Vida nueva"). La sala, casi siempre con una chimenea, surge en "Humano", "El conjuro", "Medio ambiente" o "Diálogo". No lejanos de ella están otros enclaves como la biblioteca de "Las ventisiete" y el gabinete de "La flor seca".

Reducidos cuartuchos de casas de huéspedes aparecen en "Linda" y "La argolla", frente al hotel de moda y lujo de "El engendro" o el balneario elegante para tísicos de "Más allá". También existe otra residencia pero para otro tipo de enfermos, el manicomio de "El esqueleto".

Algunos conventos, en sus celdas, sacristías o locutorios, dan cobijo a las historias de "Instinto", "El rosario de coral", "La tentación de sor María" o "La sor". Y en el interior de una iglesia se desarrolla buena parte de "La resucitada".

Una prisión, celda o calabozo es el escenario de "Delincuente honrado", "Disculpa" y "Posesión". Y de allí se pasa a una cámara de tormento en "El remedio".

Como última curiosidad podemos añadir que 2 cuentos se desarrollan durante una travesía marítima, 5 en un tren y 1 en una diligencia.

Hasta aquí, como consideramos al comienzo, nos hemos centrado en el espacio como *locus*, en su estricta entidad física. Deberemos, ahora, plantearnos la cuestión de cómo construye o crea Pardo Bazán ese espacio en sus cuentos.

Ha sido habitual concebir la descripción como el procedimiento más frecuente para este cometido y, sobre todo, si nos referimos a la narrativa realista[7], venga aquella del narrador o de los personajes, a través de su focalización o de sus voces.

[7] Véase: E. Zola (1989). Ph. Hamon (1981).

Si bien es cierto que aunque el inventario o enumeración de objetos, el movimiento de los personajes y sus diálogos contribuyen a ello, es en los pasajes descriptivos, como sostiene Mª Teresa Zubiaurre (2000: 40), donde el espacio "se consolida y adquiere su forma más definitiva y precisa". Por eso, le prestaremos atención en detrimento de otras posibilidades. Conviene, pues, recordar ahora las palabras de doña Emilia, antes mencionadas, referentes a "lo exacto y sucinto de la descripción". Y es que, en efecto, la autora coruñesa en sus relatos consigue esa fidelidad y conveniencia a través de sus descripciones, que, en general, suelen ser someras, entre unas tres y cinco líneas, incluso menos, condicionadas en su extensión por la propia naturaleza del género cuentístico. Aunque, como veremos, hay excepciones en que la descripción se alarga.

En los espacios urbanos madrileños, concede doña Emilia más amplitud a los pasajes descriptivos exteriores que interiores. El ambiente de la ciudad viene plasmado, a veces, a través de la climatología como en "El aviso", donde la atmósfera pesada preludia una tormenta:

> "Hacía un calor bochornoso; el celaje madrileño estaba color de plomo y púrpura, como el del célebre boceto de Goya, y la tempestad amagaba con rápidas exhalaciones, que por momentos rasgaban con luz sulfúrea las nubes" (2004: 702).

También es el clima, pero en invierno, el que centra esta secuencia descriptiva en "Crimen libre", introducida por un personaje:

> "Era un invierno de esos de prueba que saltan a veces en Madrid. Nunca he visto días de sol más claro y brillante, ni cielo azul más limpio: aquello era un trozo de raso turquí: de noche las estrellas resplandecían lo mismo que diamantes; hacía un lunar soberbio; todo hermoso, pero con un frío (...) Sepan ustedes que más que las fuentes y las estatuas, me cautivó el espectáculo del Retiro (...) Los árboles de hoja perenne, sobre todo los pinos, eran pirámides blancas salpicadas de polvo de diamante: los que se hallaban despojados de hojas tenían, sobre la pureza de la atmósfera, un brillo raro; parecían de vidrio hilado de Venecia" (2003: 285 y 286).

Otras veces, lo que se destaca es el día y la noche que proporciona diferente luz al escenario, la estación del año, los olores y colores. Podemos observarlo en "Náugragas":

> "Era la hora en que las grandes capitales adquieren misteriosa belleza. La jornada del trabajo y de la actividad ha concluido: los transeúntes van despacio por las calles, que el riego de la tarde ha refrescado y ya no encharcan. Las luces abren sus ojos claros, pero no es aún de noche; el fresa con tonos amatista del crepúsculo envuelve en neblina sonrosada, transparente y ardorosa las perspectivas monumentales, el final de las grandes vías que el arbolado guarnece de guirnaldas verdes, pálidas al anochecer. La fragancia de las acacias en flor se derrama, sugiriendo ensueños de languidez, de ilusión deliciosa. Oprime un poco el corazón, pero lo exalta. Los coches cruzan más raudos, porque los caballos agradecen el

frescor de la puesta del sol. Las mujeres que los ocupan parecen más guapas, reclinadas, tranquilas, esfumadas las facciones por la penumbra o realzadas al entrar en el círculo de claridad de un farol, de una tienda elegante.

Las floristas pasan... Ofrecen su mercancía, y dan gratuitamente lo mejor de ella, el perfume, el color, el regalo de los sentidos" (1990, IV: 141).

Fuera del entramado urbano, el parque del Retiro, aúna naturaleza y jardín construido por el hombre, en "Los cirineos":

"Era la mañanita una de las que el calumniado clima de Madrid ofrece como regalo divino: bañada de luz, de una luz rubia, vibrante, reanimadora; una luz que parecía que nunca iba a acabarse, que nunca transigiría con la noche. Las calles enarenadas y los arriates del Retiro convidaban a ejercitarse en pasear; las estatuas blancas, sin pedestal, destacándose de su alfombra de césped, parecían sugerir cosas recónditamente dulces, un misterio gozoso de la vida. La armazón rojiza del arbolado desnudo de hoja formaba un fondo como de viejo guipur, y la masa sombría, intensamente verde de las coníferas, realzaba aquellas delicadezas otoñales, contrastando con ellas de un modo brusco y vigoroso. De los macizos de arbustos ascendían perfumes de violetas tardías, y azules estrellitas de agerato (...). No había un alma en el parque; la gloria matinal, la hermosura de un día tan radioso, pertenecía únicamente a la pareja, la cual podía creer que el cielo celebraba fiesta en su honor" (1990, III: 81-82).

El Carnaval tiene una dimensión más callejera y popular en "Aventura" que la que se ofrece en recintos interiores:

"En efecto, encontrábase Clara a la entrada de la calle de Génova, por donde descendían hacia el paseo de coches abigarrados grupos, una corriente no interrumpida de gentuza, que arrastraba pilluelos y mascarones desarrapados. Envueltos en la raída colcha y enarbolando la destrozada escoba o el pelado plumero; embutidos en la lustrina verde, colorada o negruzca de los diablos rabudos; ostentando la blusita del bebé o agitando a cada movimiento millones de tiras de papel de colorines chillones que de arriba abajo los cubrían, los mascarones pasaban alegres y bullangueros, charlando en falsete, requebrando a las chulas de complicado moño, literalmente oculto bajo una densa capa de *confeti* multicolores, que volaban en derredor a cada movimiento de la airosa cabeza" (2005 *a*: 380-381).

Y "En el Santo" el narrador presenta el alboroto popular de la fiesta de san Isidro, y Sidoro, un niño, focaliza un auténtico inventario de los objetos puestos a la venta. El pasaje descriptivo se parece mucho a otros de *Insolación*:

"Tragando el polvo que soliviantaban ómnibus, carricoches y simones, pasaron el puente de Toledo y llegaron al cerro, donde hervía más compacta la alegre multitud (...) donde era mayor el bullicio, y donde los tiovivos y los merenderos y barracones convidaban al jolgorio (...) Sidoro, a pesar suyo, miraba los puestos, los centenares de tinglados, donde se exhiben y despachan los maravillosos pitos, que adornan rosetones de plata y florones de papel rojo, las efigies pintorreadas de esmeralda, cobalto y bermellón, las medallas y escapularios,

los monigotes con cabeza de ministros, los grupos de ratas, las caricaturas escatológicas, los jarros atestados de claveles de violento aroma, las hiladas de botijos bermejos y blancos, las apetitosas rosquillas, los puestos de avellaneros, con sus balanzas relucientes y sus sacos entreabiertos, rebosando, tentando a la mano del niño...Y aquella orgía de colorines fuertes y chillones, aquel vaivén incesante de la muchedumbre, aquellos sonidos discordantes (...) le produjeron una especie de embriaguez febril" (2005 *a*: 321, 322 y 323).

En cuanto a los enclaves interiores, como hemos dicho antes, no sólo la extensión de lo descrito es mucho más reducida, sino menos sugerente, aunque existen algunas excepciones, como la exótica atmósfera de la casa de la secretaria de la embajada rusa, en "El te de las convalecientes":

"El piso que habitaba la rusa estaba primorosamente dispuesto para la fiestecilla. Desde la antesala se percibía un perfume insinuante y delicioso, y la adornaban palmeras y flores, colocadas artísticamente, no con la empalagosa profusión que caracteriza a la decoración oficial, sino con oportuna gracia. Vestían las paredes telas raras y objetos de oriente, estatuillas bizantinas de esmaltes, iconos sobre fondo de oro, de negras ceras y vestiduras cuajadas de turquesas y perlas; y sobre los muebles, incrustados de plata y nácar, se veían labores en marfil, lozas persas y armas de mango enriquecido con coral y diamantes. El servicio de té estaba preparado en mesitas octógonas, de taracea delicadísima, y los manteles, de colores, ostentaban bordados de oro. Todo era original y curioso en su exotismo" (1990, IV: 264).

Hay, además, un espacio, que da título al cuento "El salón", que destaca por la minuciosidad con que es descrito, frente a otros relatos donde la descripción casi está ausente o no existe:

"El salón, realmente, era un encanto. El mobiliario pertenecía a la época barroca, pero a la mejor, clásica aún, y la tela de seda que lo tapizaba procedía de unas piezas tejidas en Toledo, de armoniosos matices, y que se habían conservado, adquiriendo, en la sombra del cajón donde se guardaban, esa suavidad que el tiempo comunica a todo y que le acredita de gran artista. En las paredes, vestidas de otra tela, lisa y clara, se agrupaban con acierto cornucopias, cuadros y repisas, que sostenían porcelanas de mérito. Todo el atractivo de aquel salón (...) consistía en eso: en la paciencia con que Alfonso había reunido cosas que ninguna desdecía de la otra, que se fundían, por decirlo así, en un conjunto perfectamente homogéneo, pareciendo haber nacido juntas; y, sin embargo, no era la homogeneidad fastidiosa y material de las salas que amuebla de una vez el tapicero; la variedad misma de los objetos los identificaba en una sola, maravillosa sensación de arte" (1990, IV: 289).

Con respecto a Marineda, al igual que en Madrid, hay más riqueza descriptiva en los exteriores. Lo que no quiere decir que no existan detalladas descripciones y completos inventarios de objetos sobre todo de dos tiendas, la quincallería de Bonaret ("Las tapias del Capo Santo") y el ultramarinos de Ríopardo ("A secreto agravio..."). De la primera se dice:

"Contrastando con los magníficos vidrios abiselados, los relucientes bronces, las claras bombas de cristal raspado y las barnizadas anaquelerías, que poco a poco van echándose los demás industriales de Marineda, la quincallería conserva sus maderas pintadas toscamente de azul, sus turbios vidrios de a cuarta, su piso de baldosa fría y húmeda, sus sillas de Vitoria y su papel, despegado en parte, de un color barquillo, que el tiempo trueca en tono arcilloso indefinible. El escaparate (si con tanta pompa ha de calificarse la delantera de Bonaret) luce -en lugar de crujientes sedas y muelles terciopelos, cacharros artísticos o sombreros recargados de plumas- algunas sartas de cuentas verdes, cajitas de cartón llenas de abalorio, naipes bastos, tijeras enferruzadas, navajillas tomadas de orín, madejas de felpa y estambre para bordar..., todo atrasado de fecha medio siglo, cubierto de un tul gris por el polvo; en términos que los ojos perspicaces y burlones de los ociosos marinedinos comprobaban diariamente los progresos del tapiz que tejía una gruesa araña, muy pacífica, en el ángulo izquierdo del escaparate" (2003: 361).

En contraposición a esta desidia, brillaba el establecimiento de ultramarinos:

"Los amplios vidrios, los escaparates de blanco mármol, las relucientes balanzas, los grifos de dorado latón, el artesonado techo, las banquetas forradas de rico terciopelo verde de Utrecht, las brillantes latas de conservas formando pirámides, las piñas y plátanos maduros en trofeo; las baterías de botellas de licor, de formas raras y charoladas etiquetas, todo alumbrado por racimos de bombillas eléctricas, hacían del establecimiento un suntuoso palacio de la golosina (...) Riopardo sustituía al teatro y a otros goces de la civilización; y los turrones y los quesos, y los higos de Esmirna eran el pecadillo dulce de las pacíficas amas de casa y sus sedentarios maridos"(2004: 591).

También aparecen pasajes descriptivos de edificios particulares como en el que viven los protagonistas de "Morrión y boina":

"El tal caserón, que cualquier arquitecto declararía ruinoso, era, sin embargo, bastante claro y de condiciones higiénicas superiores a las de las casa nuevas marinedinas; pero por encontrarse sito en aquella calle extraviada y melancólica, costaba la mitad menos, y con unos cuantos realitos diarios podía el señor Boina permitirse el lujo de un salón donde celebrar sus recepciones oficiales. Pues bien: al segundo piso, igualmente barato y destartalado, se vino a vivir (...) Don Pedro del Morrión en persona" (2003: 345-346).

En "El puño", el narrador a través de una secuencia más amplia describe la casa de los Tomé, en su exterior e interior:

"Era y es de ruin fachada: de mezquino aspecto por fuera, de angustiado portal, fétido y húmedo; pero si se ascendía la escalera negruzca y se lograba cruzar la segunda puerta, recia y resguardada interiormente por fuertes cerrojos, que daba acceso a la vivienda, se comprendía desde el primer instante que ésta no era ni reducida ni muy pobre. Era sórdida, que es distinto. Se adivinaba la estrecha economía en mil detalles; y, al mismo tiempo, entre las modestias exageradas de un ajuar cuyos servicios se prolongaban más tiempo del humanamente posible, asomaba a veces un signo indudable de desahogo, hasta de riqueza. Una jarra de plata, espléndidamente cincelada, sobre el aparador; un soberbio reloj inglés, de los que entonces empezaban a usarse, en la sala; un biombo de talla y damasco; una pintura en cobre, con todo el sello de Rubens, sobre el sofá" (1990, IV: 148).

Pero nos interesan especialmente las descripciones que caracterizan a la ciudad mediante elementos ambientales como su especial meteorología que le proporciona un clima determinado, o el entorno natural. Y esto más que la topografía urbana que, evidentemente se nombra y acoge a los personajes, pero no suele describirse.

Así, en "Planta montés", la atmósfera de humedad impregna la ciudad azotada por el viento:

> "Había llegado el mes de Noviembre, lúgubre mes en que parece oírse, al través del suelo empapado en lluvia y entre el silbo del ábrego, choque de huesos de difunto y sordas lamentaciones extramundanas. Marineda se vestía de invierno. Retemblaban los cristales al empuje del huracán, y el rugir de los mares, el Varadero y la Bahía, hacía el bajo en el pavoroso concierto, mientras la voz estridente del viento parecía una carcajada sardónica" (2003: 279).

Pero a veces, como en "De polizón", hay más calma y la bahía luce todo su esplendor:

> "La tarde era apacible; apenas corría un soplo de viento, y el cielo y el mar presentaban el mismo color de estaño derretido; el agua se rizaba en olitas pesadas y cortas, que parecían esculpidas en metal. Desde el costado del vapor nos volvimos y admiramos la concha, el primoroso semicírculo de la bahía marinedina, el caserío blanco y las mil galerías de cristales, que le prestan original aspecto" (2005 *a*: 143).

Las descripciones más extensas corresponden, no obstante, a los espacios rurales y, con diferencia, a los gallegos. También aquí nos encontramos con secuencias marcadas por las estaciones del año que condicionan un tiempo meteorológico concreto, un ambiente, una flora, una vegetación, unos frutos, etc.

En "El tornado" es un personaje-narrador quien proporciona un conjunto de notas que configuran el espacio exterior, mientras aguarda a un cura:

> "Le esperé recostado en un banco de vieja piedra granítica, todo rebordado de musgo de colores. Hacía frío, y el paisaje limitado, montañoso, tenía la variedad triste del invierno que se acercaba. Uno de esos pájaros que se rezagaban y todavía se creen en tiempo oportuno de amar y sentir, cantaba entre las ramas del limonero añoso, al amparo de su perfumado y nupcial follaje perenne. En las vides no quedaban sino hojas rojas, sujetas por milagro y ya deseosas de soltarse y pagar su tributo a la ley de la Naturaleza" (1990, I: 152).

La referencia a las vides identifica la comarca vinícola del Ribeiro como ocurre en la descripción exterior del pazo de Vindome con una parra, y la vendimia, en "Oficio de difuntos":

> "La frondosa parra que entolda una de las fachadas del Pazo rojeaba ya, encendida por el otoño. Parte de sus festoneadas hojas alfombraba el suelo, vistiendo de púrpura la tierra seca, resquebrajada por el calor asfixiante del medio día. Los viñadores, llamados

«carretones», entraban y salían, soltando al pie del lagar su carga de uvas, vaciando el hondo cestón del cual salía una cascada de racimos color violeta, de gordos y apretados granos" (2005 *a*: 385).

En "Racimos" se presenta un paisaje con vides, el trabajo de la recolección y la fiesta por la cosecha:

"Desde que eran vides las que rojeaban en las laderas del Avieiro, precipitándose como cascadas de púrpura y oro viejo hacia el hondo cauce del río, no se había visto cosecha más bendita (...) Además de la abundancia, la uva estaba recocha y tenía su flor de miel, su pegajosidad de terciopelo. Cada grano era un repleto odrecillo, ni duro ni blando, reventando de zumo. Y los colores, en el tinto como en el blanco, intensos y muy iguales. No se conocían racimos que así tentasen a vendimiarlos (...)" (2005 *b*: 719).

El valle de Brión, próximo a Compostela, se evoca en "Un destripador de antaño". Su belleza y serenidad sirve de marco a una de las historias más terribles narradas por Pardo Bazán:

"Un paisajista sería capaz de quedarse embelesado si viese aquel molino de la aldea de Tornelos. Caído en la vertiente de una montañuela, dábale alimento una represa que formaba lindo estanque natural, festoneado de cañas y poas, puesto, como espejillo de mano sobre falda verde, encima del terciopelo de un prado donde crecían áureos renúnculos y en otoño abrían sus corolas morados y elegantes lirios. Al otro lado de la represa habían trillado sendero el pie del hombre y el casco de los asnos que iban y volvían cargados de sacas, a la venida con maíz, trigo y centeno en grano; al regreso con harina obscura, blanca o amarillenta.¡Y que bien *componía*, coronando el rústico molino y la pobre casuca de los molineros, el gran castaño de horizontales ramas y frondosa copa, cubierto en verano de pálida y desmelenada flor, en Octubre de picantes y reventones erizos!" (2005 *a*: 5-6)[8]

El mismo contraste, ahora entre el calmado día invernal y el hallazgo, monte adentro, por el boticario de la muchacha brutalmente asesinada, puede observarse en el siguiente pasaje descriptivo:

"El sol empezaba a subir por el cielo, que después de la tormenta se mostraba despejado y sin nubes, de una limpidez radiante. La lluvia que cubría las yerbas se empapaba ya, y secábase el llanto derramado sobre los zarzales por la noche. El aire diáfano y transparente, no excesivamente frío, empezaba a impregnarse de olores ligeros que exhalaban los mojados pinos. Una pega, manchada de negro y blanco, saltó casi a los pies del caballo de don Custodio. Una liebre salió de entre los matorrales, y loca de miedo, graciosa y brincadora, pasó por delante del boticario. Todo anunciaba uno de esos días espléndidos de invierno, que en Galicia suelen seguir a las noches tempestuosas, y que

[8] Nótese la perspectiva del cuadro y los diferentes planos que la crean, así como la focalización del narrador desde un plano largo hasta casi un primer plano.

tienen incomparable lacidez (...) De repente, allí mismo, bajo los rayos del sol, del sol alegre, hermoso, que reconcilia a los humanos consigo mismos y con la existencia, divisó un bulto, un cuerpo muerto" (2005 *a*: 26-27).

También se produce una fuerte oposición entre el ambiente tranquilo de "Eterna ley" y el trágico final del cuento:

"Hay tardes, al comenzar el otoño, tan divinamente serenas y apacibles, que engendran en el ánimo algo semejante a ellas. Nuestra alma parece flotar en un ambiente de dulzura, no ajena a cierta melancolía noble, que no deprime el ánimo. La majestad con que declina el sol; la radiosa belleza del cielo, cuyo zafiro claro se rafaguea de encendidas fajas de oro rojo; la cristalina resonancia de los ruidos del campo, la tinta sombría que adquieren los árboles; el sorbo sutil que estremece las hojas de las madreselvas..., predisponen a contemplación y dictan altos pensamientos y generosas visiones del porvenir.

Así nos sucedió. Salíamos de la romería de Santa Tecla, y antes de desviarnos del monte, donde se alza el santuario, nos habíamos sentado en unas piedras, al borde del pinar, dominando la pintoresca vista del valle, ya medio velado por las sombras grises del crepúsculo, y oyendo tan solo, como se oye desde lejos el retumbo del mar, el rumoreo del gentío aldeano, que hormigueaba en torno al santuario, formando corro alrededor del mocerío que danzaba y retozaba con las *rapaciños*. De vez en cuando, nos llegaban, melodiosos a causa de la distancia, repique de pandero, quejidos semialegres de gaita, algún grito estridente que interrumpía los cantares. Y la luna, esfumada como toque gracioso de acuarela, empezaba a redondearse, fina y suelta, sobre el celaje desmayado" (2005 *b*: 673).

Pero la estación más cruda, que crea el ambiente en "La Compaña", es mucho más fría en la montaña orensana que en las tierras de Brión:

"Invierno. Después de un día corto, lluvioso y triste, la noche es clara, de luna; la helada prende en sus cristales, resbaladizos y brillantes como espejos, el agua de las charcas y ciénagas, y en la ladera más abrupta de la montaña se oye el *oubear* del lobo hambriento" (2005 *a*: 341).

En "El ciego", el aspecto abrupto de la geografía, enmarcada por el río Sil, se funde con una naturaleza agitada en una noche tenebrosa:

"Era la hora en que, en invierno, de repente se apaga la claridad del día, como si fuese de lámpara y alguien diese vuelta a la llave sin transición, las tinieblas descendieron borrando los términos del paisaje acaso apacible a medio día, pero en aquel momento tétrico y desolado.

Hallábase en la hoz de uno de esos ríos que corren profundos, encajonados entre dos escarpes; a la derecha el camino, a la izquierda una montaña pedregosa, casi vertical, escueta y plomiza de tono. Allá abajo no se divisaba más que una cinta negruzca, donde moría, culebreando áspid de carmín, un reflejo roto del poniente; arriba, densas masas erguidas, formas extrañas, fantasmagóricas; todo solemne y aun pudiera decirse que amenazador (...) velada por sombríos nubarrones, la luna se entreparecía lívida, semejante a la faz de un cadáver amortajado con hábito monacal. La carretera se desarrollaba suspendida sobre el río que, a pavorosa profundidad, dormitaba mudo y siniestro. El viento combatía,

haciéndolos crujir, los troncos robustos de los árboles; un relámpago alumbró la superficie del agua, un trueno resonó ya bastante cercano" (2005 *a*: 495 y 497).

Sin embargo, el paisaje de As Mariñas, menos salvaje, y la climatología, más benigna, componen un escenario de apacible calma, aún en una época no primaveral ni del estío, como ocurre en "«Rabeno»":

"La mañana de otoño era tan primorosa, el sol brillaba con tal dulzura, con el relucir pálido de un disco de oro acabado de bruñir; el aire tenía una elasticidad tan suave, y los matorrales estaban de tal modo engalanados con la maraña carmesí de las *barbas de capuchino*, que el paseíllo, lejos de molestar, era un tónico (...) El mar era extendida tela de azul puro, refulgente; allá a lo lejos, los montes adquirían tonos de amatista, y los escollos, que otros días tenían un negror sombrío y tétrico, eran, bajo las últimas caricias del sol, de un rojo caoba, veteado del verde de las vegetaciones marinas" (1990, IV: 151 y 153).

Es el mismo ambiente tranquilo, con la ría en lontananza, que se ofrece en "Cuesta abajo":

"La carretera serpenteaba por la vertiente de un montecillo cubierto de pinos; a la izquierda, los esteros y los juncales inundados brillaban, reflejando en rotos trazos la faz de la luna; el camino, lejos de ser fatigoso, como a la ida, descendía suavemente. Corría un fresco de gloria, un airecillo suave, más de primavera que de otoño (...) Y siguieron dejándose ir, cuesta abajo, cuesta abajo, alumbrados por la luna, que ya no se copiaba en los esteros, sino en la sábana gris de la ría" (2005 *b*: 28).

El renacer de la vida vegetal y animal con la llegada de la primavera centra esta secuencia descriptiva mariñana, en "Las cerezas rojas":

"Junio había extendido por el campo todavía juvenil su sonrisa de oro trigueño, y el campo se esponjaba bajo el halago de un color aún dulce. Los senderos estaban abigarrados de mariposas locas, que se posaban en las zarzas y después remontaban el vuelo para zarabandear en el aire, mezclando sus cuerpos de vivientes flores. Los árboles parecían gozosos de vivir, cuajando su fruta con gallarda abundancia. En los cerezos no sólo había cuajado, sino que rojeaba con brillanteces de pulido coral, y los mirlos silbaban en las últimas ramas, burlonamente, riéndose de quien pretendiese estorbarles el disfrute de aquellos granos rellenos de almíbar un poco agrio" (1990, IV: 57).

Pero esta naturaleza idílica se torna violenta en los cuentos situados en la costa del Atlántico. En "Tiempo de ánimas" se plasma claramente la bravura del océano y cómo aquélla, por su carácter abrupto, es temible para los navegantes :

"No hay abra, no hay ensenada en que puedan guarecerse: ásperos acantilados, fieros escollos, traidoras sirtes, bajíos que apenas cubre el agua, es cuanto allí encuentran los buques si tuercen poco o mucho el derrotero. Y no bien se acerca Diciembre y las tempestades del equinoccio, retrasadas, se desatan furiosas, no pasa día en que aquellas salvajes playas

no se vean sembradas de mil despojos de naufragio (...) Frenético, delirante, el Océano quería tragarse la orilla: el trueno asordaba, el rayo cegaba y el empuje del vendaval parecía estremecer las rocas hasta sus profundas bases, alzando montañas líquidas que empezaban por ser una línea gris en el horizonte, luego un monstruo de enormes fauces y cabellera blanquísima galopando hacia tierra como para devorarla" (2004: 781 y 783).

La misma naturaleza agreste, focalizada aquí por un personaje suicida, puede observarse, pues se trata del mismo lugar -A Corveira-, en "El ahogado", en un ambiente muy romántico:

"Las abruptas montañas, las denegridas piedras, los paredones que la hiedra asaltaba, la costa erizada de escollos, la playa siempre azotada por el recio oleaje, la torre donde anidaban lechuzas y búhos, respiraban desolación y fúnebre melancolía. Acrecentaba el horror del paisaje la estación, que era la del equinoccio de otoño, con sus furiosas tempestades y los frecuentes naufragios de las embarcaciones que, extraviadas por la niebla, empujadas por el temporal, venían a encallar y a deshacerse en los traidores bajíos de la *Corvera*" (2005 *a*: 366).

Finalmente, también en "La ganadera" se describen idénticas panorámicas costeras, aunque no oceánicas:

"Penalouca, está colgado, a la manera de nidal de gaviota, sobre unos arrecifes bravíos que el Cantábrico arrulla unas veces y otras parece quererse tragar; y bajo la línea dentellada y escueta de esos arrecifes costeros se esconde, pérfida y hambrienta de vidas humanas, la restinga más peligrosa de cuantas en aquel litoral temen los navegantes. En los bajíos de la Agonía -este es su siniestro nombre- venían cada invernada a estrellarse embarcaciones, y la playa del Socorro -ironía llamarla así- se cubría de tristes despojos, de cadáveres y de tablas rotas (...) mugía el viento, lanzaba la resaca su honda y fúnebre queja y las olas desatadas batían los escollos, rompiendo en ellos su franja colérica de espuma" (2005 *b*: 235).

Desde la perspectiva de la Retórica, son tres las variantes en que se fundamentan las secuencias descriptivas introducidas por Pardo Bazán en sus cuentos: la *topografía* y la *cronografía*, si se piensa sobre todo en el paisaje, el ambiente, la naturaleza, y su fijación en el tiempo; también la *pragmatografía*, ligada a los objetos. Las dos primeras variantes descriptivas se identifican generalmente con enclaves exteriores y la última con interiores.

No voy a abordar ahora, porque sobrepasaría los límites de este trabajo, los aspectos estilísticos que, como es obvio, cobran importancia en esa construcción del espacio en los relatos de doña Emilia, a la que nos venimos refiriendo[9]. Pero sí destacar que en la creación de metáforas, comparaciones, selección de adjetivos, etc.,

[9] Tampoco entraré en otras particularidades referentes a la integración de los pasajes descriptivos en el texto, sea en el comienzo y final o en lugares intermedios, ni en ciertas señales demarcativas como lo descrito a través de una ventana, cuando se abre una puerta, etc. (Hamon 1981).

la escritora coruñesa pone a prueba su autorreconocido "temperamento colorista"[10]. Y no sólo para conseguir un convincente "efecto de realidad", en la ya clásica expresión de R. Barthes, sino para provocar una impresión intensamente poética, más subjetiva pero también de orden superior.

Queda por plantear una última cuestión en el tratamiento del espacio una vez que se ha establecido su especificidad topográfica, una -todavía incipiente- tipología espacial, y los procedimientos que lo elaboran. Me refiero a su hermenéutica, o lo que es lo mismo: ¿qué significa el espacio en la amplia cuentística pardobazaniana?.

Parece evidente que el estatismo de los pasajes descriptivos, su carácter de pausa temporal y de avance de la diegesis del relato (Genette 1969), contrasta con el dinamismo de los movimientos de los personajes -itinerarios, entradas y salidas- que también contribuyen a crear el espacio. Sin embargo, ya no es posible en relación a él, renunciar hoy a la llamada por C. Bobes (1985: 197) "mirada semántica" porque existe un lenguaje metaespacial más allá de la dimensión física del espacio[11]. Por eso éste no sólo brinda información sobre un *locus*, sino que proporciona interpretaciones metonímicas y simbólicas.

La vinculación del espacio físico y psíquico en los cuentos de Pardo Bazán no es infrecuente. Y no sólo, en la línea de Zola, por establecerse una relación de necesidad determinista entre el individuo y el medio, sino metonímica entre el espacio, su propio ambiente, y su intimidad y conducta[12], y también simbólica entre el personaje y el mundo exterior. Voy sólo a referirme a unos cuantos casos.

En "El ahogado", el lector percibe una auténtica comunión entre el pasaje descriptivo que acaba de leer y el alma del personaje con sus ansias suicidas. El paisaje exterior, el rugido del oleaje, la playa llena de despojos, la intensa bruma..., dice el narrador, "armonizaban tan bien con el estado de ánimo y los proyectos de Tristán, que decidió buscar reposo en el fondo de las aguas, haciendo creer que le había arrebatado una ola. Y para familiarizarse con la idea, bajaba a la playa diariamente, sintiendo que se apoderaba de su alma el vértigo de lo desmesurado y la atracción del hondo abismo" (2005 *a*: 366).

En "«Santi Bonitu»", la casa, el espacio propio y cerrado, de Domicia Corvalán, es el continente de una vida sin contenido. La relación metonímica entre ese habitat de soledad, vacío de personas y objetos -sobre todo las esculturas de su padre, vendidas por su difunto marido- , y la rutina diaria de los gestos siempre repetidos, la monotonía de la ausencia de cualquier novedad, resulta evidente. Ni siquiera se produce una ruptura de este estado de cosas que podría, no obstante, originar la presencia del ámbito exterior mediante el icono de la ventana. Lo que Domicia ve

[10] Así lo hacía en *La cuestión palpitante* (1989: 231).

[11] Véase Greimas (1976) y Lotman (1978).

[12] Por eso importa la redundancia.

a su través incide en la misma reiteración vital tanto al comienzo como al fin de la historia, aunque aquí semánticamente potenciada.

Un elegante *fumoir* se nos describe en "Fumando", en un ambiente claramente masculino y frívolo. Se produce una correspondencia también metonímica entre el hastío del protagonista, algo decadente, que contempla la vida a través del acto placentero de fumar, y ese enclave exclusivo, del cual es dueño.

En otro relato, "Medio ambiente", se nos da una detallada descripción de una amplia sala y gabinete de trabajo del escritor Diego Sarmiento. Tapices, cuadros, contadores, bargueños, gran mesa de nogal, escribanía, mazo de plumas de ave, su sillón... dan al lector idea no sólo de sus admirables condiciones de vida, sino de que en ese espacio privilegiado habita alguien que le interesan los ambientes refinados. Por eso, le desagrada abandonarlos y, fuera de la corte, tener que relacionarse en el campo con zagalas malolientes y zafios mayorales. El paisaje interior de Diego crea su propio paisaje exterior.

El destartalado aspecto de las casas solariegas de los Aldeiros en "La santa de Karnar" y la de "Bajo la losa" muestran el motivo de la ruina. Además son símbolo del abandono en que las han sumido sus moradores al dejarlas en manos de *caseiros*, que no se sienten vinculados a esos espacios, para irse a vivir a la ciudad. Y simbólica es también la relación que se establece entre la magnífica mansión del cacique Lobeiro -de dos pisos de piedra de sillería, ventanas con altas rejas, gran escalinata, puerta como la de un castillo, sala de recibir, hermosa cocina...- y su gran poder político y económico.

Podemos observar en el cuento "La cómoda" una nueva conexión entre la intimidad del personaje y el espacio. El piso modesto que ha alquilado el protagonista para colocar en él el mueble, que su esposa no acepta, se convierte en símbolo de libertad de una segunda vida, muy diferente a la oficial, al margen de la severidad de su mujer legítima.

Para finalizar, vuelvo a las reflexiones de Pardo Bazán, que mencionaba al principio, recordando ahora sus últimas palabras, y debo declarar que en mi aproximación al estudio del espacio en sus relatos he intentado contribuir, amparándome en el contenido general de este Simposio, a engrosar la nómina de investigadores y críticos que, según ella, apenas tratan este género o subgénero literario, pero sobre todo a constatar que doña Emilia sí es capaz de "formar con maestría" no sólo un cuento sino varios cientos.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, M., *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

Bobes Naves, M.ª C., *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985.

Ezama Gil, A., "Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: los prólogos de las colecciones. Otros escritos", en *Teoría e interpretación del cuento*, eds. P. Fröhlicher y G. Güntert, Bern; Berlin; Frankfurt/ M; New York; Paris; Wien, Peter Lang, 1995, pp. 262-281.

Genette, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

Greimas, A. J., *Sémiotique et Sciencies Sociales*, Paris, Seuil, 1976.

Hamon, Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

López-Landy, R., *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979.

Lotman, I., *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

Pardo Bazán, E., *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo, Obras completas*, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Renacimiento, XLI, s. a. [1914].

La cuestión palpitante, ed. J. M. González Herrán, Barcelona, Anthropos/ Universidade de Santiago de Compostela, 1989.

_____, *Cuentos completos*, ed. J. Paredes Núñez, 1990, 4 vols.

_____, "Prólogo" a *La Tribuna*, en *Obras completas*, eds. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, I, 1999, pp. 409-411.

_____, *Obras completas (Cuentos)*, eds. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, VII, 2003.

_____, *Obras completas (Cuentos)*, eds., D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, VIII, 2004.

_____, *Obras completas (Cuentos)*, eds., D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, IX, 2005 *a*.

_____, *Obras completas (Cuentos)*, eds. D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Biblioteca Castro, X, 2005 *b*.

Sobejano, G., *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia, 1985.

Varela Jácome, B., *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Anejo XXII, 1973.

Zola, E., "Sobre la descripción", en *El naturalismo*, selección, introducción y notas de L. Bonet, Barcelona, Península, 1972, pp. 201-206.

Zubiaurre, M.ª T., *El espacio en la novela realista*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000.

YOLANDA LATORRE

Raros, maniáticos y obsesivos en los cuentos de Emilia Pardo Bazán

A lo largo de toda su trayectoria literaria, Emilia Pardo Bazán manifestó una decidida curiosidad hacia los aspectos más intrigantes, herméticos o indescifrables de la mente humana. Esta predilección la incitará a documentarse sobre modernas teorías psicológicas y pesará en la elección de sus fuentes literarias. Era previsible que ciertos aspectos de la psique calificables casi como anomalías -y difícilmente susceptibles al análisis científico- intrigaran profundamente a la escritora, investigadora de rarezas, excentricidades, obsesiones, degeneraciones o patologías de mayor o menor grado. Influida, fundamentalmente, por la corriente naturalista francesa y la literatura rusa del siglo XIX, la ficción de doña Emilia presentará profundos análisis de las conciencias cuyas bases teóricas describe, frecuentemente, en su vasta crítica literaria.

En el prólogo a *La dama joven*, la ecléctica narradora nos aclara alguna de sus visiones al respecto: "Vida es la vida orgánica, y vida también la psíquica... Reclamo todo para el arte"[1]. La novela realista, por cierto, tiene a su disposición un territorio muy rico, variado e interesante, el psicológico, así opina la autora de *Un viaje de novios*, en cuyo prólogo defiende el idealismo del hombre "materia y espíritu, tierra y cielo"[2]. Doña Emilia es consciente de que la psicología, con sus leyes ineludibles y su proceso causal y lógico, es útil para abordar estos territorios, pero no posee la exactitud demostrable de otras disciplinas científicas. Por eso, siguiendo a Delboeuf, considera lo psíquico "irreductible a lo físico"[3].

Es de sobras conocido el interés de la escritora por las innovaciones de sus contemporáneos. Admira cómo Zola "presenta las ideas en la misma forma irregular y sucesión desordenada, pero lógica, en que afluyen al cerebro, sin arreglarlas en períodos oratorios ni encadenarlas en discretos razonamientos; y con este método hábil y dificilísimo a fuerza de ser sencillo, logra que nos forjemos la ilusión de "ver pensar" a sus héroes[4]. A Maurice Barrès lo consideró "el más visible de los neopsicólogos",

[1] Emilia Pardo Bazán. *Obras Completas*, III, Madrid, Aguilar, 1973, p.669.

[2] 1882, *Ibid*, pp. 572-73.

[3] Joseph R. Leopold Delboeuf (1831-1896), filósofo belga, defensor y seguidor de Darwin, cultivó la psicología experimental. Autor de *La psychologie comme science naturel* (1875), *Psychophisique* (1882), *Le sommeil et les rêves* (1885), *De l'origine des effets curatifs de l'hypnotisme* (1887). Doña Emilia lo nombra en "Entramos en materia", recogido en J.M. González Herrán ed., *La Cuestión Palpitante*, Barcelona, Anthropos, 1989, p.151.

[4] *Obras Completas*, *op.cit.*, p. 272. Las referencias a los siguientes autores franceses y rusos se hallan en Obras Completas, Ibid., pp. 1070, 1199, 999, 953, 854 y 855.

un místico cuya novela *El jardín de Berenice* evidencia precisamente su sensibilidad moderna aunque "enfermiza". Admira también a Paul Bourget -quien diferenciaría entre psicología femenina (misteriosa) y masculina (no misteriosa)-, porque hizo renacer el estudio psicológico y restauró lo que el naturalismo había proscrito y desdeñado, una psicología indirecta. Considera junto con él grandes psicólogos a Huysmans o Maupassant, y a su juicio los Goncourt llegan a hacer competencia al análisis diabólico de Dostoyevksy. Le sorprende, asimismo, la "intensidad psíquica" de *Oblomov*, de Guntcharov, porque con ella reemplaza el poder de la acción, de los incidentes sucedidos. Su mérito, según doña Emilia, es traducir un aspecto del alma rusa -que traslada a sus cuentos- la pereza ensoñadora y la apatía invencible del cuerpo, por eso le gusta más que Turgueniev, porque es "psicología pura".

A pesar de los juicios de Clarín -"doña Emilia le tiene odio al alma"[5]- es evidente que E. Pardo Bazán se sintió irremisiblemente atraída por el análisis de la conciencia y el pensamiento de sus personajes de forma muy definida ya en *Los Pazos de Ulloa*, algo advertido tempranamente por M. Hemingway[6], aunque sus primeras novelas (*Un viaje de novios*, 1881, *La Tribuna*, 1883) no sólo nos inviten a recorrer "el mundo exterior". La psicología, en otras novelas como *El cisne de Vilamorta*, es relativamente superficial, y será en *Los Pazos de Ulloa* cuando incida en la exploración de los entresijos ocultos del alma humana. Se centra, eso sí, en Julián, en cuyo temperamento linfático-nervioso bucea muy hondo. En *La madre naturaleza* no ceja la profundización psicológica, sobre todo en la persona de Máximo Juncal, médico proclive a manías excéntricas y a un anticlericalismo verdaderamente exagerado. A partir de aquí la investigación constante del alma femenina se practica en novelas como *Insolación* o *Morriña*. En esta última la morriña de la tierra conduce al suicidio, toda una reflexión sobre el extravío mental -se cuestiona si heredado por la raza- que desemboca en muerte voluntaria. *Una cristiana* y *La prueba* (1890) concitan la reflexión sobre la débil razón humana a través de análisis psicológicos complejos y del uso frecuente de la primera persona.

No olvidemos las melancolías y neurosis de *Doña Milagros* (1894) o las introspección constante del narrador de *Memorias de un solterón* (1896), Mauro Pareja, quien nos revela su conciencia, proceso muy marcado por la influencia del novelista francés Paul Bourget, de quien Doña Emilia tomó la noción de la inconsciencia para presentar la dualidad del ser, contienda entre su yo consciente y su yo esencial y profundo. Bourget actuó como catalizador del creciente interés de la autora gallega por las misteriosas regiones de la mente humana, e influyó en el subjetivismo y representación del mundo interior de sus personajes, y también en su discurso, los

[5] *"Palique", recogido en Ramos-Gascón*, Clarín, obra olvidada, Madrid, Júcar, 1973, pp. 82 y 83.

[6] M. Hemingway, *Emilia Pardo Bazán, the making of a novelist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p.29.

aspectos formales, espiritualismos y estados de conciencia descritos en sus últimas novelas -incluida *Selva*, de 1913-. Para ello, doña Emilia no dudó en matizar el discurso de sus relatos con cartas, memorias, monólogos interiores, hibridaciones narrativas, etc, invitándonos a contemplarlos como estados de conciencia. Estas novelas ofrecen, de hecho, estudios de conciencias mediante procedimientos subjetivizantes, simbolismos e introspecciones. Si bien hallaremos muestras preciosas de intensidad psíquica en toda la cuentística, no se prodigan estos atrevimientos discursivos de sus narraciones largas.

Hay aspectos del alma, como apuntábamos, que no son susceptibles al análisis, de esto es consciente Pardo Bazán, quien afirmaría: "Ni la psicología ni las ciencias naturales pueden salvar la valla de lo inexpresable, indecible"[7]. Centrando ahora nuestro análisis en el conjunto de la cuentística pardobazaniana, seremos los observadores de numerosas manías, delirios, perturbaciones anímicas tenaces, rarezas, extravagancias e incluso de leves patologías que aparecerán con especial relevancia en un respetable número de cuentos -casi ciento treinta-. Emilia Pardo Bazán rechazó parte de los cimientos científicos de Zola y abogó por un realismo a partir de la observación minuciosa de la dualidad material y espiritual del ser humano. Evolucionó, como sabemos, hacia posturas espiritualistas en las que prima lo individual y psicológico, pero nunca dejaría de valorar los factores físicos, ambientales y sociales. Esta postura narrativa, ya estudiada parcialmente en sus novelas, no resulta extraña cuando los esfuerzos de la medicina positivista, en especial con la constitución de la escuela psiquiátrica francesa y alemana, delimitaron diversas especies morbosas que, hasta tiempos no tan lejanos, permanecían confundidas en la masa de enfermedad mental. Espacios como casas de salud o manicomios, implantados en España durante la segunda mitad del XIX, aparecerán en varios cuentos de la escritora o en novelas como *Dulce Dueño*. M. A. Doménech, que realizó un seguimiento de ciertas manifestaciones patológicas en Pardo Bazán, las halló en el catedrático de química de la Facultad de Medicina de la Universidad de Santiago, Onarro y, a partir de *Un viaje de novios* (1881) hasta *Dulce Dueño* (1911), comprobó pautas repetidas en cuanto a género, herencia, ambiente, y resaltó la aparición de mujeres con desequilibrios nerviosos, histéricas o melancólicas. Encontró casos de melancolía masculina en *Un viaje de novios* -Joaquín González, decaído y lánguido-, y el médico Ignacio Artegui.

Percibe también casos de clorosis -una muestra de desequilibrio nervioso, como una neurosis- en la Pilar Gonzalvo de *Un viaje de Novios*. El síntoma de la "paletilla caída" -especie de depresión- lo identifica en la Esclavitud de *Morriña* (1889). Las primeras referencias de histeria femenina surgen en *El Cisne de Vilamorta* (1885) donde Segundo García es hijo de madre histérica, y también lo es la esposa del dulcero de Vilamorta, Leocadia Otero. No olvidemos, por otro lado, la sensibilidad

[7] *Obras Completas*, op.cit., p. 1065

exacerbada de Nucha en *Los Pazos de Ulloa* o Manolita en *La madre naturaleza*. De monomanía religiosa califica actitudes de *Doña Milagros* (1894), y de histérica a Clara Ayamonte y Espina Porcel, aunque su problema sea ya una "moral insanity moderna". El caso de esta última resulta diferente, es morfinómana -"morfinismo", en el siglo XIX -. Destaca, también, la neurosis hipocondríaca y monomanía suicida de Gaspar y la monomanía homicida de Solís en *La sirena negra*[8]. Estos y otros desequilibrios proporcionan a la escritora un soporte nada accesorio a la hora de estructurar el discurso de muchos de sus cuentos.

Para estimar el funcionamiento narrativo de estas inclinaciones mentales debemos valorar, primero, qué puede ser considerado lo "normal". Describiremos, con esta finalidad, alguno de los conceptos que inicialmente han llamado nuestra atención. La manía es una especie de leve perturbación caracterizada por delirio general, agitación y tendencia al furor. En ocasiones se trata de una extravagancia basada en la preocupación caprichosa por un tema o cosa determinada, o en un afecto o deseo desordenado. A veces se trata de mera ojeriza o de lo denominado manía persecutoria. Las obsesiones son más bien perturbaciones anímicas producidas por una idea fija, idea que con tenaz persistencia asalta la mente. El concepto de rareza es muy amplio, porque conecta con lo extraño, extraordinario, escaso, sobresaliente o extravagante. Es necesaria, desde luego, cierta delimitación conceptual, porque las matizaciones son infinitas.

Además, existen diferentes criterios que pretenden delimitar la normalidad. Por ejemplo, puede ser ausencia de síntomas porque normal, estadísticamente, es lo que aparece con mayor frecuencia, pero esto no aclara la esencia de normalidad ni sus límites. La capacidad de adaptación social no resulta un criterio completamente válido, dada la intervención de motivos personales, religiosos o políticos en el comportamiento de los individuos. La cultura fija la patoplastia de la enfermedad, no es posible interpretar los síntomas clínicos sin conocer la sociedad donde éstos aparecen. Los casos límite, como ciertas personalidades psicopáticas, aunque situándose en la anormalidad estadística por su desplazamiento del comportamiento social aceptable, sólo adquieren una categorización patológica al considerar su incapacidad de manejar sus propias pulsiones, su deterioro constante de las sucesivas relaciones interpersonales y su incapacidad para establecer un proyecto existencial estable. Sería posible pues, desde el punto de vista estrictamente literario, efectuar un rastreo psicológico del personaje de un relato largo como una novela, pero en un cuento es imposible. Hay, también, una normalidad utópica y una subjetiva. Algunas corrientes, de tipo dinámico y sociológico, ven en la enfermedad mental una simple

[8] M. A. Doménech Montagut, *Género y enfermedad mental: trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2000, pp. 35, 42-49, 53, 55 y ss.

variación cuantitativa de la norma. Las neurosis y las personalidades psicopáticas resultan desviaciones cuantitativas importantes de la media normal, aunque la psicología actual admite que "todos estamos un poco locos", es decir, acepta un nivel más o menos elevado de neurosis o psicopatía en todos los sujetos. El pensamiento de doña Emilia no se aleja, en absoluto, de estos presupuestos[9].

En sus cuentos abundan las manías, seguidas muy de cerca por las obsesiones y, en tercer lugar, las rarezas, incluso un mismo individuo puede manifestar simultáneamente todas ellas. Nuestras líneas de trabajo a la hora de clasificarlas vienen dictadas por el propio discurso de Pardo Bazán quien alude, sugiere, teoriza sobre estos conceptos mediante los cuales cualifica a los personajes y genera las acciones. A modo de rápida observación debemos señalar que los maniáticos no se prodigan en los *Cuentos de Marineda* (1892), y en los *Cuentos Nuevos, Cuentos de Amor* (1898) o *Cuentos Trágicos* (1912) rozan la patología, establecen problemáticas espirituales o aparecen en forma de coleccionistas. Los *Cuentos Nuevos* y *Cuentos de Navidad y Reyes* evidencian complicadas psicologías modernas, aunque esto sucede sobre todo en *Sud Exprés*, una colección relevante en este sentido, enlazando con diferentes casuísticas sociales. *Un destripador de antaño*, donde destaca la presencia de estetas, incide también en éstas. A partir de los *Cuentos Trágicos y Dramáticos* las manías, sobre todo, abastecen los relatos, centrados en los entresijos de la psicología femenina y el fenómeno del coleccionismo. No olvida doña Emilia proporcionarnos fundamentos teóricos al respecto en alguno de los cuentos.

Las rarezas apenas tienen relevancia en los *Cuentos de Marineda, Cuentos de Amor* o *Cuentos Sacroprofanos* pero, a partir de *En tranvía*, revelan no pocos datos sobre la psicología femenina y la sociedad moderna. Desde *Cuentos de la Tierra* (1922) casi no aparecen rarezas y, si las hay, tratan de extraños casos de individuos con problemas de adaptación a la sociedad burguesa. Los obsesivos, apasionados o idealistas, son fundamentales en *Cuentos Nuevos* y *Cuentos de Amor*, y mantienen absoluto protagonismo en *Cuentos Sacros, En tranvía (Cuentos dramáticos)* -"La casa del sueño" (1911,III,214), por ejemplo, podría calificarse de cuento-obsesión- revela

[9] Todos los cuentos serán citados a partir de la edición de Juan Paredes Núñez, *Emilia Pardo Bazán. Cuentos Completos (I-IV)*, La Coruña, Galicia Editorial, 1990. Respecto al estudio de la psiquiatría, sobresalen algunas personalidades en Europa en el siglo XVII, pero es a finales del XVIII cuando, después de la Revolución Francesa, surge en Francia una figura destacada, Phillipe Pinel (1745-1826), creador de centros dignos y sanos para los enfermos mentales. Publica obras importantes en la historia de la psiquiatría, como su famosa *Nosographie Philosophique* (1798) y el *Traité Médico-Philosophique de la Manie* (1801). En la primera elabora una sencilla y adecuada clasificación de los trastornos psíquicos: melancolía (alteración de la función intelectual), manía (excesiva excitación nerviosa, con delirio o sin él), demencia (alteración de los procesos de pensamiento) e idocia (detrimento de las facultades intelectuales y afectos). Para estas y otras cuestiones sobre los fenómenos psicopatológicos y la valoración de la normalidad mental véase J.Vallejo et alia, *Introducción a la psicopatología y la psiquiatría*, 2ªed, Barcelona, Salvat, 1985, pp. 34, 53, 54. También Carlos Castilla del Pino, *Introducción a la psiquiatría*, Madrid, Alianza, 1993, pp.284 y ss., y 459.

no pocas obsesiones materiales -como en *Interiores*-, y *Sud Exprés* o *Cuentos de la tierra* tratan preferentemente delirios o pasiones imaginarias. Sobre las rarezas, que surgen aproximadamente hasta 1912, resulta especialmente interesante *Sud Exprés*. La intensidad argumental de *Cuentos Dramáticos*, la falta de incógnitas psicológicas en *Cuentos de Humor*, y el carácter legendario de *Cuentos de Antaño* no los sitúan como ámbito principal de este tipo de manifestaciones psicológicas, que encuentran su espacio más apropiado en los relatos de costumbres burguesas.

Los síntomas de estas actitudes psicológicas se localizan, fundamentalmente, en los cuentos cuyos protagonistas pertenecen, pues, a la clase media[10]. Esta tendencia resulta coherente con las orientaciones psico-sociales que doña Emilia revela en el conjunto de su obra, tanto crítica como de ficción. Las clases populares, según ella, son más sanas desde el punto de vista intelectual, dada su herencia, necesidades y modo de vida. Por este motivo destacaría la falta de "maraña psicológica" de *La Dolores*, de Feliu y Codina cuyos "personajes son gente humilde, gente del pueblo, y hablan y sienten de un modo concreto (...) humanísimo (...)". En el plano opuesto, el complicado "estado del alma" de *Là-bas*, de Huysmans, novela a su modo de ver abominable, todo un cúmulo de "deformidades" que, sin embargo, marcará sello en su obra. Del mismo modo, rechaza lo rural como fondo para los oscuros conflictos psicológicos. Recordemos su comentario en relación al "huerto" de Pereda: "El marco de un escenario rural es tan favorable para el paisajista y el costumbrista como desventajoso para el psicólogo (...) al novelador le hacen grande y excelso, más que las dotes del pintor de costumbres y telones de selva, las de buzo de almas"[11].

[10] Nelly Clemessy apunta que las concepciones de Pardo Bazán sobre patologías mentales son fiel reflejo de su época, y manifiestan la inspiración en los estudios médicos sobre enfermedades nerviosas de J.M. Charcot, maestro de Freud (N. Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, T.I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, p.388). En *La piedra angular* (1891), el doctor Moragas lee "un libro nuevo de Mandsley" (*Obras Completas*, II,Madrid, Aguilar, p. 299). Este doctor estaba suscrito a la *Revue de Psychiatrie*, donde se hace referencia a un artículo sobre los morfinómanos. Formado en la universidad de París, en la que luego ejerció como docente, trabajó también en el hospital de La Salpêtrière como neurólogo. Sus investigaciones en este campo y la labor desempeñada -entre sus discípulos se encontró Sigmund Freud- hicieron del hospital el más importante centro de investigaciones sobre el cerebro de su época. A su labor hay que reconocerle méritos innumerables: formuló los mecanismos de la ataxia locomotora, causante de patologías en la médula espinal y en las articulaciones (inflamación o atrofia muscular denominada "atrofia de Charcot"); halló la dilatación de las arterias cerebrales (aneurismas) y su relación con la apoplejía. Otras patologías, como el asma, fueron objeto de su estudio, así como las causas del envejecimiento. Son esenciales sus investigaciones sobre la neurosis, determinando que no obedecen obligatoriamente a causas orgánicas sino psicológicas, como trastornos de la personalidad o traumas. Como terapia halló la utilidad de la hipnosis, si bien erró al suponer que los sujetos que padecían de histeria eran susceptibles de ser hipnotizados más fácilmente. Los frutos de sus investigaciones los reflejó en "Los demoníacos en el arte", "Lecciones sobre los enfermos del hígado" y "Lecciones sobre las enfermedades del sistema nervioso", publicados entre 1872 y 1833. No hemos localizado bibliografía sobre Mandsley, Freud y Charcot en el Catálogo de la Biblioteca de Emilia Pardo Bazán.

[11] *Obras Completas*, *op.cit.* pp. 1143,1069,1054.

Es conveniente añadir una última anotación respecto al ámbito ideal para el desarrollo de estas rarezas: los cuentos fantásticos están regidos precisamente por lo denominado raro fantástico, una tendencia a la invención pura y cierta independencia de la realidad en el seno de la narración. Esto absorbería, en el discurso del relato, la relevancia de las manías, obsesiones o rarezas que ahora nos ocupan. Por ejemplo, en "La cabeza a componer" (1894,IV,238), la manía es simbólica y entra en la "rareza" de su base fantástica: "No se conformaba con esto la pícara cabeza, pues también había dado en la manía de consagrase a la investigación de la verdad y de los orígenes de las cosas (...)" (p.239). Los cuentos decididamente descriptivos ("Deber", 1905, III, 39), por cierto, tampoco son ámbitos perfectos, porque la presentación de estos "casos" psicológicos necesita una acción mínima.

Entre estos, sólo unos pocos estudian la conciencia de las clases populares. El cuento titulado "Rabeno" (1912, IV, 151) ilustra, por ejemplo, la incomprensión de todo un pueblo ante un pobre loco -al cual quieren ingresar en el manicomio provincial- que padece una manía: "le da por acercarse, con cierto aire conquistador, a las mocitas" (p.153). Será apaleado brutalmente hasta morir. En "Un diplomático" (1883,IV, 62) una aldeana, ama de cría de una pequeña duquesa, transmite sus nervios a la niña, que finalmente fallecerá. Ante esta desgracia se escucha un interesante comentario: "¡nervios en las aldeanas!; pero ¿Qué fueron las energúmenas?". En "La amenaza" (1897, II, 44), el doctor don Fidel se sorprende ante la obsesión asesina del tío Lorenzo -que "empezó a guillarse"-, toda una "una tontidad". La rolliza cuarentona Águeda (1914, IV, 115), protagonista del cuento homónimo, fallece fruto de una obsesión: no puede olvidar la muerte de su hijo, aunque la causa directa sea su alcoholismo. La falta de complicación psicológica de "Los huevos arrefaldados" (1890, I, 221) -un aldeano sólo quiere comer así los huevos- no anula su potencia cómica. La mujer del aldeano, que trata de "fantasías, antojos, rarezas", los gustos de su marido, no dudará en vengarse de él cuando tiene ocasión[12].

Salvo unas pocas muestras, el resto de las distorsiones psicológicas son padecidas por los burgueses de la sociedad contemporánea, bien dibujados por una escritora con habilidades extraordinarias para plasmar variados tipos sociales en su cuentística. Una causa de perturbación mental muy frecuente en los burgueses de sus cuentos es el tedio. Pardo Bazán saca a colación la literatura rusa, como apuntamos, para hablar al respecto: "interesante caso psicológico el del conde Tolstoi, que puede servir de ejemplar tipo (ejemplar superior, naturalmente) de una de las graves enfermedades contemporáneas, la flaqueza de la voluntad, la contradicción entre el sentir y querer y el ejecutar lo anhelado, aquello que nuestro espíritu reconoce como fin"[13]. El cuento "Los cirineos" (1903, III, 78) es una muestra:

[12] En todo caso, doña Emilia no suele introducir en sus cuentos la crítica social implacable de Guy de Maupassant. Pensamos en *Histoire d'une fille de ferme* o *Boule de Suif*, por ejemplo (Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, I, Paris, Gallimard, 1974).

[13] *Ibid*, p.1508

> Aquella cuitada de Romana Meléndez, tan mona, en lo mejor de la edad, los veinticinco; unida por su familia, sin previa consulta del gusto, al vejete socio de su padre, a don Laureano Calleja, pasó dos años medio secuestrada, recluida en su casa de Madrid, grande, cómoda, hasta lujosa, pero que trasudaba por las paredes murria y aburrimiento. El viejo marido, observando la perpetua melancolía de su esposa, a su vez se mostraba hosco y gruñón (p.78)

La distracción de Romana será efectuar un cambio de parejas que dará, irónicamente, sus frutos. En "Morrón y Boina" aparece fugazmente una "señorita de Lugo, fina, espiritada, romántica y sensible, que hacía unos versos flébiles y gemidores como el aura" y que fallece a causa "de una murria o consunción inexplicable, dada su felicidad" (1881, I, 81). La moraleja típica de los cuentos de doña Emilia surge en "Caso" (1907, IV, 52) cuyo narrador, Sulpicio, propenso a la neurastenia, cuenta una trágica historia tras el suicidio de un amigo. Hallará, finalmente, en las palabras de un leproso la dignidad de la vida, comprobando cómo el amigo suicida sólo es digno de lástima al haberse abatido por el tedio:

> Hasta hoy nunca me faltó para comer y para un trago y un cigarro. Voy pasando el tiempo; no me quejo, y en este mundo no hay nadie sin aflicciones. Este mundo no es la gloria, ya se sabe (p.54)

Las tragedias vitales intensas o las acciones loables empequeñecen los problemas cotidianos. La incomprensible apatía del escritor del cuento "Perlista" (1901, II, 372), por ejemplo, le impide vivir con plenitud: "Hay días así, en que la vocación se sube a la garganta, produciendo un cosquilleo de náusea y de antipatía. Los místicos llaman acidia a estos accesos de desaliento. Y los temen porque devastan el alma" (p.372). Este "espíritu cansado" queda extasiado ante la humilde perlista que le proporciona una lección de técnica combinando sus materiales.

Oscuros padecimientos del alma son experimentados por la sociedad burguesa moderna, y la admiración por lo bello puede resultar una de las obsesiones más peligrosas. La fatal caja fuerte de "El invento" (1909,III,286), la admiración por la cantante de "Por el arte", en clave humorística o irónica (1891,I,63), Picardo -en el cuento "Bromita"- que "padecía la enfermedad de admirar" (1905,II,377), o el hastío raro del Tristán en "El ahogado" (1901, II, 185), que le empuja obsesivamente a buscar la muerte, constituyen ejemplos notables. Escuchemos sus angustiosas experiencias:

> Atacado de hipocondría y roído de tedio; cansado del mundo, de los hombres, de las mujeres y hasta de los caballos; agotados los nervios y vacía el alma, Tristán decició morir. ¡Bueno fuera quedarse, porque sí, en un mundo tan patoso y de tan poca lacha; un mundo en que los goces se resuelven en bostezos, y en desencantos las ilusiones! Acabar de una vez; dormir un sueño que no tuviese el contrapeso del despertar probable. Y Tristán, resuelto ya a la acción, empezó a pensar en el "modo". (p.185)

Para familiarizarse con la muerte baja a la playa diariamente, atraído por el "hondo abismo", allí, sin embargo, salva a un suicida de la muerte. La moraleja final es clara: "¿Será que el tedio se disipa con la primera buena obra, como el fantasma al canto del gallo?" (p.187). En "Los cinco sentidos" (1909,III,58), el esteta Edgard llama apresuradamente a su doctor:

> Y se quejó de un mal extraño. Era este tan pronto una especie de saturación y embotamiento de los sentidos, como una irritabilidad furiosa de los sentidos también; y los dos síntomas constituían uno solo: la imposibilidad de encontrar cosa que los satisficiese ni lisonjease (p. 58)

Para el médico el caso es claro: "ya sabéis que en estos países nuevos, jóvenes y caducos a la vez, pasan muy extrañas cosas". La moraleja reza que la vida no puede ser un capricho. Lo mismo sucede en "El camafeo" (1901, II, 199), que ilustra el caso de una "ardiente aspiración, el arte le atrae "como el acero al imán", esta fiebre "adquirió carácter extraño y enfermizo, con fijeza más propia de la perturbación mental que de la cordura". Este cuento constituye uno de los casos más interesantes de interacción psíquico-fisiológica: afición a la soledad, encerrarse a deshora, preferir el silencio..., por todas estas razones "le tuvieron por maniático". El médico le diagnostica una "monomanía tenaz, acompañada de graves desórdenes en las funciones del hígado y del corazón; y para salvar la razón y acaso la vida del enfermo era preciso encerrarle sin tardanza en una casa de salud". El didactismo final viene a colación: su hija merecería más atención que el camafeo que tanto admira.

El ansia de belleza e ideal enlaza con el tema de la degeneración y la relación genio/locura, muy atractivo para doña Emilia, quien conoció bien las teorías de Lombroso. La Pardo no está tan convencida como él de que genio, locura e intelectualismo guardan una estrecha relación con la psicosis. Opina, sin embargo, que el genio "posee sensibilidad excesiva" y, a su juicio: "es individual...donde el individuo comienza la ciencia concluye (...) lo que llamamos genio no es sino una diferencia de "grado" en las facultades que distinguen al hombre del irracional, y continúa: "El error capital de Lombroso es clasificar a los hombres en "cuerdos, locos, sanos y enfermos", basándose en una teología católica para la cual "nadie es puro y perfecto". Aunque niega la completa identidad genio locura, cree que aquel puede coexistir con la falta de sentido moral. En cuanto a los degenerativos psíquico-físicos -enormidad o excesiva pequeñez de la cabeza, excentricidad...-, considera que pueden tener cierta relación con un desmesurado intelectualismo moderno, aunque difícilmente afectaría a "los ilustres de España". En principio esto enlaza con sus matizaciones al respecto: doña Emilia, frente a Nordau, no considera la degeneración algo exclusivamente moderno, sino propio de una minoría superior. Para ella no consta sólo como una enfermedad fin de siglo: "hoy los principiantes van a engrosar las filas de los neomísticos, los neuropsicólogos o los decadentistas[14].

[14] Ibid, pp. 1160, 1161, 1162, 1167,1168,1169,1197.

Es inexcusable aludir aquí al cuento "Desencanto" (1903, IV, 305). En él, el retrato del violinista ruso Stepanoski corresponde a un rostro tipificado en la obra de doña Emilia: "la rutilación de una pelambrera embrollada y rucia, nimbo de una cara juanetuda de calmuco". Este rostro era también el del violinista de *El saludo de las brujas* (1897), Gregorio Yalomitsa, o del pintor impresionista Sorolla, de *La Quimera* (1905), y se trata del físico del violinista Sarasate. La "estrambótica efigie del violinista" transparenta genio, agudeza y un pefecto punto de demencia[15]. Un cuento muy explícito en cuanto a estas premisas es "Primaveral moderna" (1897,III, 98). Su poeta decadente, enfermo y descontento, ansía obsesivamente poseer la belleza artificial: "No sé por qué la manía de conservar la vida ha de hacernos transigir con las cosas más opuestas a nuestros gustos y nuestras convicciones...". Este individuo decadente está inspirado en los hermanos Goncourt, y el cuento desarrolla en ficción ciertas opiniones aparecidas en *Al pie de la Torre Eiffel*[16]. La Pardo, como sabemos, sentía un profundo respeto por la obra de los hermanos: "Flaubert, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly y Goncourt son los maestros que hoy tienen los fanáticos", y continúa:

> Pertenecen a esta generación contemporánea que, infiltrada de romanticismo hasta la médula y falta de fe, necesita sustituir el entusiasmo por los grandes ideales, con el fanatismo de las manías, y se profesa esclava de la forma y la expresión, no pudiendo ceñirse a la majestuosa sencillez de los antiguos modelos.

Ya Goncourt reconocería que experimentar intensamente el arte sólo era posible a través de la enfermedad psíquica o física, idea matizada por la condesa, como siempre ecléctica y poco amiga de los excesos, ante los que muestra sus prevenciones. El coleccionismo, por ejemplo, es una bella afición siempre que no llegue al tormento espiritual. Esta manía romántica perniciosa de *La Quimera*, es comentada también en "La joya del museo" (1918, IV,321): "(...) Y como a mí me es igual que lo sea, o sea un Greco prodigioso, lo conservo por ternura, por piedad hacia una manía romántica". El coleccionista de este cuento -"monomaníaco inofensivo y soñador"-, es una de las mentes cultivadas desarrolladas en "Sinfonía bélica", cuento del mismo año. El también pintor y esteta Tirso Rojas, "de los hombres más cultos que se gastan por aquí; lector, pensador (...) coleccionista sin manías ni pretensiones de poseer rarezas únicas (...)", colecciona armas. Ante su tesoro manifiesta un sentimiento de ataraxia, el "nirvana" de Shopenhauer: "una impresión no dolorosa, pero equivalente a la que experimentaría un hombre a quien le exprimiese el cerebro" (p. 343), para definir ese estado de nirvana crea un verbo peculiar: "desiderarse", "suspender su propia actividad cerebral".

[15] Vid Y. Latorre, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès, 2002, pp. 190 y ss. Isabel Paraíso defiende una tesis respecto al genio y el artista: su neurosis es la causa y la consecuencia de la misma creación artística (Psicoanálisis de la experiencia literaria, Madrid, Cátedra, 1994; *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995).

[16] *Obras Completas*, Madrid, Renacimiento, 1889, pp.120 y ss.

Otros cuentos sobre coleccionistas de arte o maniáticos del coleccionismo de objetos son "Coleccionista" (1910, I, 233) -en este caso una pobre mendiga loca-, la calificada manía romántica de un coleccionsta en "Iconoclasta" (1918, IV, 319), "El contador" (1910, III, 359) - matrimonio de viejos coleccionistas-, o "Barbastro" (1898, II, 67), cuyo narrador se confiesa coleccionista, en este caso de casos patológicos. Desde luego también aparecen varios estetas que demuestran claramente su propensión a la obsesión o la manía, como el diletante de "Por el arte" (1891, I, 63), los afanes artísticos de "La operación" (1897, I, 450) y "Los cinco sentidos"(1908, III, 56). En "Los ramilletes" (1908, III, 404) el protagonista observa constantemente a una señorita cursi, estudiando su comportamiento: "Mi manía de estudiar, de analizar y descomponer la vida que pasa a mi lado, había producido este fruto: una ilusión en la pobre cabeza blonda (...)". Decide enviarle flores diariamente, porque: "Por una de esas anomalías del sentimiento, tan frecuentes en los imaginativos, no quería, sin embargo, dejarle a la rubia (...) un mal recuerdo" (p. 406). La señorita se obsesiona de tal modo con Servando que enferma y muere. El cuento "Pilatos" (1909, IV, 20) resulta, asimismo, muy sugerente. El narrador y pintor, amigo del escritor Lucio Gris, nos participa su visión estética de la locura sorprendido frente a la coherencia de un curioso individuo que sufre una manía denominada "monomanía religiosa": El pintor y narrador del relato queda extasiado, en un manicomio, ante la presencia física de un extraño enajenado -cuyo tipo semítico le inspira la figura de un Cristo, un Nazareno- que padece una "monomanía religiosa", desprecio de las cosas materiales.

> como mi naturaleza es adaptable y hay algo de atractivo para un pintor en lo extraño, empezó a interesarme la locura, y un día llegué a dudar si ciertos locos son por verdadera lesión cerebral o sólo por inadaptación a la locura colectiva de sus contemporáneos. (p. 20)

Mucho hay, de la propia autora, en estas afirmaciones, dado su talante conciliador, curioso, y su tendencia al sincretismo. Gracias a este talante es capaz de admitir los artificios de las mentes modernas -Baudelaire, por ejemplo-, siempre que mantengan el sello de vida profunda y nueva. También, por esta razón, armoniza estos "nuevos estremecimientos" con sus dignos "predecesores": Poe, Goya, Valdés Leal, Espronceda...[17]. Es evidente que muchos individuos de los cuentos pardobazanianos están marcados por estas influencias, en particular los protagonistas femeninos. Una rápida mirada a los cuentos muestra cómo muchas mujeres sufren obsesiones diversas o presentan extraños estados de ánimo que doña Emilia ha descrito con esmero -recordemos la trascendencia de Goya a la hora de definir psicologías femeninas complejas, la histérica Rita en *La Sirena negra*, por ejemplo-. El cuento "Los buenos tiempos" contiene una curiosidad. La protagonista, doña Magdalena, siente

[17] *Obras Completas, op.cit.*, p. 1313

una "pasión de vampiro" por su marido, lo ama excesivamente, lo que es definido por el narrador como "morbosas aberraciones" (1894, I, 312). Pues bien, la "particularidad rara" de su carácter es percibida, años después, a través de su retrato pictórico, dado que los ojos de la extraña dama siguen insistentemente al que la contempla.

No defenderá doña Emilia estas reacciones tenaces, pero sí ciertos tipos de locura: "me son simpáticas las locuras de carácter especulativo, sueños que sueña la humanidad de cuando en cuando para convencerse de que no le basta el bienestar material, de que aspira dolorosamente a algo que jamás alcanzará en la tierra"[18]. Ejemplos relevantes son el cuento "La comedia piadosa" (1892, I, 440) -Petra Regalado y su "místico afán" de ser santa-, en clave de humor, también "Pilatos" o "Apostasía" (1893, I, 1999)[19]. Está éste también ubicado en un manicomio, cuyo director explica las demencias de los internos:

> Fue mostrando a Diego varios casos curiosos y dignos de ser observados: un loco místico, cuya manía era haberse encerrado en una cueva y practicar allí la pobreza, la austeridad y la oración; un inventor que enseñaba los planos de un globo dirigible a voluntad (...): un enamorado que escribía el nombre de su amada hasta en las suelas de las botas, y un economista que proponía planes de hacienda dignos del famoso arbitrista de Quevedo.

Despierta en sumo grado su interés un interno que consagra su existencia a parar el mundo con un sistema de poleas, para conseguir la paz de la Humanidad. "¡Extraña manía!", exclama uno de los asistentes, pero Diego está tan convencido de la nobleza de este demente que su vida dará un giro desde ese mismo instante.

Como se ha apuntado más arriba, muchos "locos, semilocos o maniáticos" de la ficción rusa -Oblomov, o el Raskolnikov de *Crimen y castigo*-, están presentes en la ficción de doña Emilia, quien confesaría: "en los perturbados consigue el arte del novelista y del dramaturgo sus triunfos mayores"[20]. De todos modos, Cervantes y Shakespeare surgen en su ficción como alusiones inexcusables. En "Aire" (S.E., III, 54), la dulce Ofelia, Otelo en "En silencio" (1914, III, 249) y "Apólogo" (1898, I, 337), el propio Shakespeare en "Heno" (1908, III, 47), Hamlet en "No lo invento" (1891, III, 385), "El ahogado (1901, II, 185) o en "El esqueleto" (1900, IV, 122) -con Don Quijote-. T. Tasso es definido como famoso maniático en uno de los cuentos de la serie "Fantasía" (1892, III, 319).

[18] *Ibid*, p. 805

[19] La santidad es un tema recurrente en doña Emilia. Ángeles Ezama Gil analiza los escritos hagiográficos de la autora en "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán" (J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín, E. Penas Varela ed., *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión (Actas del I Simposio sobre Emilia Pardo Bazán)*, A Coruña, Real Academia Galega, 2005, pp. 233-255.

[20] *Ibid*, p.1505

Pueden certificarse, de todos modos, ciertos comportamientos que rozan la patología, ocasionados por estados de exaltación, acciones compulsivas, delirios, actitudes agresivas y defensivas o estadios de inadaptación, entre otros síntomas. La propia cualidad genérica del cuento impide obtener un historial completo para registrar el estudio diacrónico de los comportamientos, porque poseemos sólo los breves apuntes cualificadores de una narradora eso sí, siempre muy precisa y con una tendencia clara hacia la verosimilitud naturalista. La brevedad, apuntada de modo unánime como "conditio sine qua non" en la poética del cuento de la Restauración, traza las líneas de estos relatos, a menudo espejo de costumbres amenos con moraleja[21].

Doña Emilia corrobora estas afirmaciones en el cuento "El ruido" (1892, I, 149) centrado en el melómano poeta Camilo de Lelis quien, angustiado porque los ruidos cotidianos perturban su afán de creación, acaba en el manicomio. Este relato es una defensa plena del "bullicio" de la vida, y ratifica el vitalismo pardobazaniano. "Confidencia" (1892, I, 166) recoge el caso de un maltratador incurable: "Un instinto diabólico me llevaba a hacer todo lo contrario de lo que quería y aconsejaba mi madre. Sospecho que aquello tenía algo de manía o demencia". Su alma, que "naufragaba", lo conduce al suicidio. "La lógica" (1897, I, 397) cuenta una atroz ironía, un parricida asesina para salvar a la humanidad, por esta razón es amonestado:

> La misericordia de Dios alcanza a los malvados, y con más razón a los ilusos y a los maniáticos y dementes. Déjese de lógicas y rece y llore y arrepiéntase cuanto pueda (p.400)

Cecilia Bohorques, ingresada en un sanatorio, cree ser aire en el cuento homónimo (1897,III, 54). Comentando su patología -está enamorada hasta el delirio- el director del centro reconoce: "La pasión es quizá una forma transitoria de la alienación mental, desde que nos hemos civilizado..." (p.54). El problema de la alteridad -"la tema" de ser otra persona- es padecida por Jacobo en "Por otro" (1912, III, 161), lo cual conduce a su familia al desastre:

[21] Doña Emilia respeta el canon expositivo del cuento: claridad, concisión y verosimilitud, cierto didactismo y presencia de "tipos". Un notable repertorio bibliográfico ofrecen P. Fröhlicher y G. Günter, en *Teoría e interpretación del cuento*, Berlin, 1995, p. 105; R. Eberenz, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos, 1989, p. 58; M. Angeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos (Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900)*, Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 83 y ss.). M. Angeles Ezama Gil, en "Datos para una poética del cuento literario en la España de la restauración: los prólogos de las colecciones. Otros Escritos" (Frölicher y Günter, op.cit, pp. 263-281), estudia la brevedad como integrante fundamental de la poética del cuento. Son imprescindibles los esclarecedores análisis de Nelly Clemessy sobre la cuentística pardobazaniana; particularmente, respecto al tema que nos ocupa: "Emilia Pardo Bazán et l'art du conte", *Hommage a André Joucla Ruau*, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 23, 1975, pp. 185-197.

> Jacobo murió de pasión de ánimo; su esposa le siguió al sepulcro, minada por una languidez profunda. Al cabo se le había pegado la manía de su marido, y sostenía que Jacobo era el propio Custine. (p. 163)

En "El esqueleto" (1900, IV, 122) Mariano Gormaz sabe que su amigo Carlos Marañón se encontraba recluso "en una de esas que por ironía del lenguaje se llaman "casas de salud" (p. 122). Cree que su locura es una "melancolía originada por desengaños amoros", como sucede en "ciertos periodos de los transtornos mentales", aunque el enajenado, obsesionado por la visión delirante de un esqueleto, casi lo asesina. Los más obsesivos, sin embargo, son preferentemente mujeres. Pensemos en las mujeres engañadas de "Los buenos tiempos" (1894, I, 312) o "La risa" (1907, III, II) -cuya protagonista no puede dejar de reír-, la atemorizada protagonista de "Instintivo" (1914, III, 372), que llega a suicidarse por miedo a su propio padre, o Agueda, la alcohólica ("Águeda", 1914, IV, 115). Precisamente en el cuento "La risa" (1907, II, II), cuyo narrador coincide con la sensible marquesa de Roa en la antesala de un célebre especialista en enfermedades nerviosas, observa a través de los cuadros de la sala "el reconocimiento de una clase muy expuesta a la neurosis: los artistas", y exclama: "¡Es un misterio tan profundo este de la neurosis!" (p. II). Como vamos observando, estos problemas pueden desembocar en la agresión física, el suicidio o el asesinato.

Algunas patologías mentales son reconocidas porque se transparentan ciertas particularidades físicas con ellas relacionadas. Los problemas psíquicos corresponden a cualidades fisiológicas en "Confidencia" (1892, I, 166), "La lógica" (1897, I, 397), "El Camafeo" (C.D., II, 199), "El Revólver" (1895, II, 395), o "El fondo del alma" (1906, II, 3II). En "Confidencia", Solís no puede disimular síntomas alarmantes e indefinibles:

> La contracción de su rostro, lo torvo de su mirar, la expresión de condenado visible en ojos, boca y hasta en la nerviosa dilatación de la nariz -por donde exhalaba involuntariamente el suspiro de agonía a que los apretados labios no querían abrir camino-, eran otros tantos indicios delatores del desastre moral, sujeto, como el físico, a las leyes fatales de progresión. El alma de Ricardo Solís naufragaba; hundida en las olas y sin fuerza ya para combatirlas, sacaba a flor de agua la cabeza, miraba con desesperación al cielo y volvía a sentirse absorbida por el remolino inexorable. (p. 167)

En "La lógica" (1897, I, 397) se apunta que "Justino había nacido con el cráneo puntiagudo, angosto, indicación exterior de lo elevado de sus especulaciones y lo espiritual de su modo de ser" (p. 398) y, en "El Camafeo" (CD, II, 199), Antonio, solitario y silencioso, es considerado un "maniático". En "El revólver" (1895, II, 395), una mujer cuenta su historia mientras descansa en un balneario: siempre vivió atemorizada pensando que su marido le dispararía con un revólver que, finalmente, nunca estuvo cargado. Así es descrita por nuestro narrador:

> Su pelo rubio y sedeño mostraba rastros de ceniza, canas precoces... Sus facciones habíanse marchitado; la tez, sobre todo, revelaba esas alteraciones de la sangre que son

> envenenamientos lentos, descomposiciones del organismo. Los ojos, de un azul amante, con vetas negras, debieron de atraer en otro tiempo; pero ahora, los afeaba algo peor que los años: una especie de extravío, que por momentos les prestaba relucir de locura (p. 395).

En "El fondo del alma", Cesáreo se obsesiona hasta tal modo de Candelita que su delirio le afecta: "al punto de enfermar seriamente: desarreglos nerviosos y gástricos, pérdida total del apetito y sueño, pasión de ánimo con vistas al suicidio" (p. 311).

Y es que el resorte que origina no pocos desarreglos psicológicos es evidente para Emilia Pardo Bazán: los nervios, toda una enfermedad del mundo moderno. Actúan inevitablemente en "Más allá" (1893, I, 301), donde la "alta tensión nerviosa" altera seriamente a dos enfermos en un balneario. En "El Cinco de Copas" (1893, I, 138) Agustín, estudiante y poeta propenso a extrañas sugestiones místico-religiosas, llega al extremo de que "sus nervios se cargaron de electricidad, y sintióse poseído de tal necesidad de correr, gesticular y pegar brincos, que parecía loco" (p. 139). Lo mismo sucede con la "pálida, nerviosa, romántica, perseguidora del ideal" de "El fantasma", o la marquesa de Roas de "La risa". Muchos protagonistas extremadamente sensibles aparecen también en la novelística pardobazaniana, aunque la tendencia se acentúa en sus últimas obras. Recordemos las molestias gástricas del sensible Silvio Lago en *La Quimera*, la histeria de la goyesca Rita en *La Sirena Negra*. Destaquemos, también, la "nevrossée", morfinómana y neurótica condesa de Tresmes, junto a su marido "monómano" o "màssoque", la obsesión por poseer joyas y obras de arte y, en fin, "la manía de grandeza" denunciada en la novela *Selva*, de 1913[22].

Para presentar este sugerente material literario doña Emilia utiliza estrategias narrativas habituales en sus cuentos[23]. Predomina claramente el narrador heterodiegético, seguido por el homodiegético -casi siempre masculino-. Suele ser un amigo, confidente, o también un médico, un curioso, un intelectual, etc, el que cuenta el caso en cuestión, aunque a veces surgen breves introducciones en forma de tesis del autor implícito, o incluso del narrador. No es raro encontrar también tesis finales que aportan esa tendencia al didactismo tan pardobazaniana y, desde luego, es muy frecuente la presencia del marco inicial. En ocasiones usa el paratexto, como en "Eximente" (1905, II, 379)- la lectura de un diario constituirá el germen el relato- y, por descontado, espacios muy propicios han resultado balnearios, casas de salud, o consultas de médicos y psiquiatras -"El revólver" (1895, II, 395), "John" (1906, III, 13), o "Solución" (1908, III, 44)-. Destaca el cuento dialogado -siguiendo una moda muy fin de siglo- "Cháchara de horas"(1910, III, 472), porque resulta un repertorio de manías en el mundo moderno. Al inicio del relato "Las doce de la noche" comenta con sus hermanas: "los adelantos de la civilización. Antes era la hora de las orgías, de la magia,

[22] *Vid* Y. Latore, op.cit., pp.237-245.

[23] *Vid* n.19

de las citas apasionadas y de los crímenes románticos (...) Ahora no soy la hora romántica, sino la burguesa, en la cual nada de particular sucede... (...) Y en cuanto a las brujas...¡Pobres mujeres! Las llaman histéricas y las someten a tratamiento en las clínicas..." (p. 472).

De todos modos, a doña Emilia le siguen seduciendo las pasiones, pero también los delirios, locuras, ideales inalcanzables, incluso obsesiones materiales, a veces en clave cómica o irónica ("Sor aparición", 1898, I, 295; "La hierba milagrosa", 1892, I, 157). No pierden trascendencia los fanatismos, anhelos por vivir la poesía de la existencia, deseos frente a crudas realidades, sin contar con las furias, histerias, celos, y los muchos instintos femeninos -su relación con el hombre y el sentimiento de la maternidad-, a menudo llevados al extremo. No es raro encontrar, asimismo, afanes religiosos desmedidos y rarezas trágicas -pues empujan al suicidio- que impiden vivir normalmente en la sociedad burguesa. Un olor extraño ("Sin respuesta", Interiores, II, 412), una sorprendente selección de amantes ("El molino", 1900, II, 187), el rechazo inexplicable al matrimonio ("Martina",C: A, I, 333), son muestras destacadas. Considerando en conjunto todas estas actitudes, el lector percibe la propensión de doña Emilia hacia a la mesura, el equilibrio, su odio a los excesos si bien, paradójicamente, estos constituyen la savia de muchos de sus relatos.

Ya señalamos el cuento "Pilatos" (1909, IV, 20) como ejemplo notable, presentemos ahora el cuento "El clavo" (1913, IV, 119), muestra muy significativa ya que integra obsesiones, manías y rarezas. Leocadio Retamoso es muy buen muchacho pero: "un enfermo del alma. Sus padres -una señora desequilibrada de los nervios y un señor agotado por la vida de juerga constante a que se entregan tantos hombres de acomodada posición entre los cuarenta y los sesenta- le habían transmitido esa melancolía sorda, ese desasimiento de todo" (p. 119). Leocadio gusta de la vida retirada, a causa de ese extraño "tedio congénito" y la desconfianza en la energía del amor. Un buen día penetra en su cabeza un odio atroz hacia el clavo "maldito" de una pared, lo cual le causa delirios:

> De noche, en la vaguedad del primer sueño, la figura del clavo, que no veía, se transformaba: tan pronto era un gran murciélago negro, de ojos fosforescentes, como un zumbón escarabajo, de alas de charol, de patas armadas de pinchos, que se disponía a caerle sobre la cabeza, con ruido de birimbao (p. 121).

Al notar que "la obsesión se acentuaba, y que perdía ya aquel apetito recobrado", decide arrancarlo, pero le resulta imposible: "El suceso hirió la imaginación del mozo neurasténico -será preciso ya dar a Leocadio este nombre- ¿No hay algo de fatídico en un clavo que no se deja arrancar? -Acaso porque nos encariñamos con nuestras manías-" (p. 121). Finalmente llega la tragedia: "Con esa astucia que poseen los maniáticos y que les hace tan temibles" sustrae una cuerda a la criada y se ahorca colgado, precisamente, del temido clavo: "Y en un movimiento de esos que son perfectos porque son ciegos, porque los guía el instinto, saltó sobre la silla, pasó al

cuello el nudo, y despidiendo la silla de un puntapié, quedó balanceándose a media cuarta del suelo..." (p. 122).

Doña Emilia, lejos de resolver plenamente nuestras dudas, juega con un inagotable recurso narrativo. Surgen ciertas teorías sobre las manías en cuentos como "Más allá" (1893, I, 301): "la gente rica, antojadiza y maniática, cuida imaginarias dolencias" (p. 301), "Desde afuera" (1897, I, 406): "manía muy común (...) la de explicarlo todo por la recíproca atracción sexual" (p. 406) o "Suerte macabra" (manías populares) (1898, II, 138), pero es "El espectro" (1909, III, 73) el relato que más afina sobre la normalidad:

> Mi amigo Lucio Trelles es un excelente sujeto, sin graves problemas en la vida y que parece normal y equilibrado. Como nadie ignora, esto de ser equilibrado y normal tiene actualmente tanta importancia como la tuvo antaño el ser limpio de sangre y cristiano viejo. Hoy, para desacreditar a un hombre, se dice de él que es un desequilibrado o, por lo menos un neurótico. En el siglo diecisiete se diría que se mudaba la camisa en sábado, lo cual ya era una superioridad respecto a los infinitos que no se la mudarían en ningún día de la semana.
>
> Ahora bien: Lucio Trelles sostiene la teoría de que desequilibrado lo es todo el mundo; que a nadie le falta esa "legua de mal camino" psicológica; que no hay quien no padezca manías, supersticiones, chifladuras, extravagancias, sin más diferencia que la de decirlo o callarlo, llevar el desequilibrio a la vista o bien oculto. De donde venimos a sacar en limpio que el equilibrio perfecto, en que todos nuestros actos responden a los citados de la razón, no existe; es un estado ideal en que ningún hijo de Adán se ha encontrado nunca, en toda su vida (...) Parecíame que Lucio confundía el desequilibrio con los estados pasionales, que pueden desequilibrar momentáneamente, pero no son desequilibrios, pues son tan inevitables en la vida psíquica como otros procesos en la fisiología (p. 74).

Doña Emilia aportó un testimonio definitivamente clarificador al respecto en la persona del doctor Moragas quien, en *Doña Milagros*[24], comentaba la neurosis de Argos: "(...) Las fronteras de la locura están por deslindar, y casi inexplorado el terreno que limitan. Hay locos de un minuto, locos de una hora, de un día, de un año, de diez... Nadie se muere sin el cuarto de hora de locura. La razón nuestra no es una lámpara fija, inalterable, resguardada por un globo de vidrio, sino una antorcha agitada por el viento..." (p. 412).

[24] *Doña Milagros* (1894), *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1973, p. 412.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- *Al pie de la Torre Eiffel, Obras Completas*, t. XIX, Madrid, Renacimiento, 1889.
- *El Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, La España Editorial, 1891-1892.
- *Por Francia y Alemania*, Madrid, La España Editorial, 1890.
- *Por la España pintoresca*, Barcelona, López Editor, 1896.
- *Vida Contemporánea*, Barcelona, col. Diamante, XL, 1896
- *Cuarenta días en la Exposición, Obras Completas*, t. XXI, Madrid, Renacimiento, 1901.
- *Por la Europa Católica, Obras Completas*, t. XXVI, Madrid, Renacimiento, 1902.
- *Lecciones de literatura*, Madrid, ed. Iberoamericana, 1906.
- *La literatura francesa moderna. El Romanticismo, Obras Completas*, t. XXXVII, Madrid, Renacimiento, 1910.
- *De siglo a siglo (1896-1901), Obras Completas*, t. XXIV, Madrid, Renacimiento, antes de 1912.
- *La literatura francesa moderna. La Transición, Obras Completas*, t. XXXIX, Madrid, Prieto, 1912.
- *La literatura francesa moderna. El Naturalismo, Obras Completas*, t. XLI, Madrid, Prieto, hacia 1912.
- *El lirismo en la poesía francesa*, Madrid, Pueyo, 1923.
- "Shakespeare", *La Ilustración Artística*, 1889, 901, p. 218.
- "Edmundo de Goncourt y su hermano", *La España Moderna*, t. XXVII, 15 marzo 1891, pp. 68-94.
- "Edmundo y Julio de Goncourt", *La España Moderna*, t. XXXI, 15 Julio 1891, pp. 121-157.
- "Por el Arte", *El Nuevo Teatro Crítico*, Julio 1891, 7, pp. 5-19.
- "Por el Arte", *El Nuevo Teatro Crítico*, Septiembre 1891, 9, pp. 5-18.
- "Por el Arte", *El Nuevo Teatro Crítico*, Octubre 1891, 10, pp. 5-19.
- "Edmundo de Goncourt y su hermano", *La España Moderna*, año III, t. XXVII, 15 marzo 1891, pp. 68-94.
- *Album Salón*, I-II, 1898-1898, p. 15829.
- *Album Salón*, 1899, III, p.15830.
- *Album Salón*, IV, 1900, p.15831.
- "Un pintor, Vaamonde", *La Ilustración Artística*, 975, 1900, p. 570.
- "El piano, artistas coronados", *La Ilustración Artística*, 997, 1901, p. 90.
- "Exposición nacional, Sorolla, Benedito Sotomayor", *La Ilustración Artística*, 997, 1901, p. 90.
- "La fotografía", *La Ilustración Artística*, 1021, 1901, p. 474.
- "Sorolla", *La Ilustración Artística*, 1009, 1901, p. 282.

- "El piano, artistas coronados", *La Ilustración Artística*, 997, 1901, p.90.
- *Album Salón*, 1902, VI, p.15862.
- *Album Salón*, 1903, VII, p.15863.
- "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", *Helios*, II, XII, marzo 1904.
- "Sorolla", *La Ilustración Artística*, 166, 1904, p. 298.
- "Goya y la espontaneidad española", Discurso pronunciado en La Coruña, 16 nov., 1912.
- "Los naturales y los espirituales", *La España Moderna*, año 17, t. 193, 1 enero 1905, pp. 40-58.
- "Vaamonde y *La Quimera*", *La Ilustración Artística*, 1585, 1912, p. 318.
- "Flaubert y su obra", *La Ilustración Artística*, 1912, 1611, p. 734.
- "Goya y sus retratos", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 1774, 1915, p. 856.
- *Estudio preliminar* a E. y J. de Goncourt, *Los hermanos Zemganno*, Madrid, La España Editorial, s.f.
- *Prólogo en el cielo* (Cuento), *El Nuevo Teatro Crítico*, 20, agosto 1892.
- *La leyenda de la codicia* (Cuento), *El Nuevo Teatro Crítico*, 24, Diciembre, 1892.
- *Desheredado*, (cuento inéd. presentado por Víctor Infantes, *Lucanor*, Dic. 1988, pp. 111-121).
- *Selva* (novela inédita), 1913.
- *La mina*, (cuento inéd. presentado por J.M. González-Herrán en "Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento *La mina*?", *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In memoriam Maurice Hemingway*, Univ. de Santiago de Compostela, 1997, pp. 171-180).

Fuentes secundarias

Argullol, R. (1991): *La atracción del abismo (Un itinerario por el paisaje romántico)*, Barcelona, Destino.

Ballano, I., "El psicologismo francés de fin de siglo y Emilia Pardo Bazán" (1989): Lafarga, F, ed., *Imágenes de Francia en las letras Hispánicas, Estudios de Literatura española y comparada*, PPU, Barcelona, pp. 335-343.

Baquero Goyanes, M. (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

Baudelaire, Ch. (1976): *Le peintre de la vie moderne, Oeuvres Completes*, Paris, Gallimard.

Bradford,C.A, (1973): «Emilia Pardo Bazán and Russian Literature: Its Impact on her Last Three Novels" (Ph.D. Dissertation, Vanderbilt University, 1973, *Dissertation Abstracts International*, 33:4399.

_____, (1978): "Alienation and the Dual Personality in the Last Three Novels of Emilia Pardo Bazán", *Revista de Estudios Hispánicos*, 12,3, pp. 399-417.

Bravo Villasante, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Magisterio Español.

Castilla del Pino, Carlos (1993): *Introducción a la psiquiatría*, Madrid, Alianza.

Calvo Serraller, F. (1990): *La novela del artista (Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea (1830-1850)*, Madrid, Mondador.

Clemessy, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

_____ (1975): "Emilia Pardo Bazán et l'art du conte", *Hommage a André Joucla-Ruau, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 23.

DeCoster, C. (1994): «Crónicas de *La Nación* de Buenos Aires (1909-1921)», Madrid, Pliegos.

Doménech Montagut, M.A. (2000): *Género y enfermedad mental: trastornos psíquicos en las novelas de Emilia Pardo Bazán*, Córdoba, Universidad de Córdoba.

Eberenz, R. (1989): *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Gredos.

Ezama Gil, Ángeles (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos (Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

_____ (1995): "Datos para una poética del cuento literario en la España de la restauración: los prólogos de las colecciones. Otros Escritos", en P. Frölicher y G. Günter, *Teoría e interpretación del cuento*, Berlin, Éditions Scientifiques Europeénes

_____ (2005): "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", en J.M. González Herrán, C. Pariño Eirín, E. Penas Varela ed., *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, Real Academia Gallega.

Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005): *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

_____ (2004): *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán. Catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega

Frölicher, P. y Günter, G., (1995): *Teoría e interpretación del cuento*, Berlin, Éditions Scientifiques Europeénes.

García Guerra, D. (1990): *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, La Coruña, Xuntanza.

Goncourt, E. y J., (1956) Journal. *Memoires de la vie littéraire*, Texte établi et annoté par R. Ricatte, Paris, Flammarion.

González-Arias, F.,(1992): *Portrait of a Woman as Artist. Emilia Pardo Bazán and the Modern Novel in France and Spain*, Nueva York, Garland.

González Herrán, José Manuel (1989): estudio introductorio a *E. Pardo Bazán, La cuestión palpitante*, Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela.

_____(1998): "Idealismo, positivismo, espiritualismo en la obra de Emilia Pardo Bazán", en Y. Lissorgues y G. Soberano (coord.), *Pensamiento y Literatura en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail.

González Herrán, J. M., ed., (1989) *La Cuestión Palpitante*, Barcelona, Anthropos.

_____, J. M., Patiño, C., (ed.) (1996): *Pascual López (Autobiografía de un estudiante de medicina)*, Santiago, Ara Solís.

_____, ed. (1997): *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago, Universidad.

_____, D. Villanueva, ed. y pról. (1999): *Emilia Pardo Bazán, Obras Completas (Novelas)*, vol I-X, Madrid, Biblioteca Castro.

_____, (2003) "Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión (1921-2003)", *La Tribuna, Cuadernos de Estudios a Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, Núm 001, A Coruña, Real Academia Galega.

_____, Patiño Eirín, C., Penas Varela, E. ed. (2005): *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, A Coruña, Real Academia Gallega

H.L. Kirby (introducción y prólogo) (1973): *Emilia Pardo Bazán.Obras Completas III*, Madrid, Aguilar.

Hemingway, Maurice, (1972): "The religious content of Emilia Pardo Bazán's *La sirena negra*", *BHS*, 49, 1972, pp. 369-382.

_____,(1983): *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge, Cambridge University Press.

Klibansky,R., Panofksky, E., Saxl, F., (1991): *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.

Latorre, Yolanda (2002): *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès.

Lissorges, Y. (ed.) (1988): *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos.

_____, Sobejano, G. (coord.) (2000): *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX (Idealismo, Positivismo, Espiritualismo)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Lombroso, C., (1882): *Genio e Follia*, Milán.

_____, (1893): "Aplicaciones judiciales y médicas de la antropología criminal. El tipo criminal en el arte", *La España Moderna*, año V, t. LVI.

Madrenas, Mª Dolors., Ribera, Juan M., Rodríguez, Olivia, (2004): "Perfiles quijotescos en la prosa catalana y gallega del novecientos: Santiago Rusiñol y Alfonso R. Castelao", *La literatura en la literatura. Actas del XIV Simposio de la sociedad española de literatura General y comparada*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos.

Mayoral, M., ed. (1989): *Dulce Dueño*, Madrid, Castalia.

_____,(1898): "*De Insolación a Dulce Dueño*, notas sobre el erotismo en la obra de Pardo Bazán", *Eros Literario*, pp. 127-136.

_____, ed. (1991): *La Quimera*, Madrid, Cátedra.

Maupassant, Guy de (1974): *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard.

Neumann E., (1992): *Mitos de artista (Estudio psicohistórico sobre la creatividad)*, Madrid, Tecnos.

Nordström F.,(1989): *Goya, Saturno y melancolía*, Madrid, Visor.

Paredes Núñez, Juan, ed., (1900): *Emilia Pardo Bazán. Cuentos Completos (I-IV)*, La Coruña, Galicia Editorial.

Paraíso, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.

_____ (1995): *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.

Patiño, Cristina (1996): "Émile Zola en la obra teórico-crítica de Pardo Bazán (1879-1886)", *Zola et l'Espagne, Actos del Coloquio Internacional*, Lyon. S. Saillard y A. Sotelo, eds., Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 117-126.

_____(1998): *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.

Penas, Ermitas (ed.) (2000): Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, estudio preliminar de Darío Villanueva, Barcelona, Crítica.

Ramos-Gascón (1973): *Clarín, obra olvidada*, Madrid, Júcar.

Panofsky, E., Klibansky, R., Saxl, F.,(1991): *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.

Romero Tobar, L., ed.,(1998): *El camino hacia el 98 (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Visor, Madrid.

Sainz de Robles, F.C., (estudio preliminar y prólogo) (1956): *Emilia Pardo Bazán. Obras Completas II*, Madrid, Aguilar.

Saurín de la Iglesia, M.R. (2004), "Modernización religiosa y cuestión social en Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna, Cuadernos de Estudios a Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, Núm 002, A Coruña, Real Academia Galega.

Scari, R.,(1982): *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Albatros-Hispanófila, Valencia.

_____, R., Rodríguez Nogales,F. (2001): *A descriptive bibliography of critical studies on the work of Emilia Pardo Bazán*, The Edwin Mellen Press, Lewiston.

Sotelo, M.L.,(1988): *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1871-1921)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, (tesis inédita).

_____, (1988): "*La sirena negra*, de Emilia Pardo Bazán, y la estética finisecular", en Oliver, G., et alia (coord.), *Romanticismo/Romanticismos*, Barcelona, PPU, pp. 415-422.

_____, (1989): "*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológico-estética", *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, II, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 757-777.

_____, ed. (1992), *La Quimera*, Barcelona, PPU.

Vallejo, J. et alia (1985): *Introducción a la psicopatología y la psiquiatría*, 2° ed., Barcelona, Salvat.

Varela Jácome, B.,(1973): *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Cuadernos de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela.

Villanueva, D.,(1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.

Wittower, R. y Wittower, M.,(1985): *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra.

ÁNGELES EZAMA GIL
(UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)

El lugar de la novela corta en la narrativa de Emilia Pardo Bazán

LA NOVELA CORTA EN SU CONTEXTO.

La tradición de la novela corta, de origen francés e italiano, llega a España de la mano de Cervantes, cuyas *Novelas ejemplares* (1613) suponen la culminación del género; de ellas se hicieron numerosas reediciones a lo largo del siglo XIX. A la zaga de Cervantes fueron muchos los autores que cultivaron el género, entre ellos María de Zayas con sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) (Pabst 1972: 184-295; Krömer 1979: 206-237), de las que también se hicieron en el XIX varias ediciones, entre ellas una de Emilia Pardo Bazán en su "Biblioteca de la Mujer" con el título de *Novelas de Doña María de Zayas*. En esta dirección se insertan las colecciones de novela corta de Doña Emilia, de las cuales sólo la primera, *Novelas Ejemplares* (1895), adopta el título cervantino, en tanto que las restantes recurren a convenciones como la de titular las colecciones con un marbete genérico poco específico (*Novelas cortas, Mis mejores cuentos (novelas breves)*), o con el título del relato primero de la misma y más relevante (*Belcebú*). En cualquier caso, todas ellas son colecciones de relatos independientes, al modo cervantino, cuya cualidad de ejemplares es evidente en muchos casos, y en otras resulta más que cuestionable; como las *novelas* cervantinas, además, las de Doña Emilia recurren tanto al uso de la realidad como de lo maravilloso, que la autora defiende:

> La intervención de la magia no es en sus *Novelas* más reprensible que en las de Cervantes: recuérdese el *Coloquio de los perros*. (...) Raro será el novelista moderno que haya desdeñado el recurso de lo maravilloso, y algunos lo emplean a cada instante: citaré, entre otros nombres muy ilustres de que podría echar mano, los de Teófilo Gautier, Próspero Mérimée e Ivan Turguenef ("Breve noticia...", s.a.: 13).

El ejemplo cervantino tendrá pocas continuaciones (v.gr. las *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) de Unamuno), porque la modalidad de relato breve que se impone desde el siglo XIX es la de la *novela corta*. El marbete se abre paso a partir de los años 80 del siglo XIX, y se consagra en las tres series de narraciones de Pedro A. de Alarcón, *Cuentos amatorios, Historietas nacionales y Narraciones inverosímiles*, editadas entre 1881 y 1882, que se acogen bajo el epígrafe genérico de *Novelas cortas*. A partir de estos años son numerosas las colecciones que se publican, incrementándose el volumen en los años 90 y en la primera década del siglo XX. Signo del interés por el género y de su paulatina consolidación es la aparición de iniciativas editoriales

destinadas a la edición de novelas cortas y cuentos, como la *Colección contemporánea (Novelas cortas)* publicada por E. Gutiérrez y Cía entre 1888 y 1889, la *Biblioteca Mignon* editada por B. Rodríguez Serra entre 1899 y 1910, o la *Biblioteca Moderna*, impresa por E. Rojas y A. Pérez y Cía a partir de 1900; de todas ellas la *Mignon*, con 56 vols. es la más ambiciosa (Ezama 2002: 37-38, 252-254). La celebración de concursos literarios también ayuda al afianzamiento del género; entre ellos hay que destacar los que auspician la *Biblioteca Mignon* y la revista *Blanco y Negro* en 1900, y la *Biblioteca Patria* en 1907. El proceso de consolidación del género culmina en las colecciones periódicas de novelas cortas que se inauguran en 1907 con *El Cuento Semanal* (Sáinz de Robles, 1975; AA.VV., 1986; Ezama 1993, 1998).

Aunque la denominación de *novela corta* establece un lazo entre ésta y la novela, en la práctica la confusión se produce entre *novela corta* y cuento, tratados de modo indistinto en preceptivas y otras reflexiones sobre el género, y ambos, a su vez, considerados deudores de esa hermana mayor que es la novela (Ezama 1995). No existe una conciencia clara de género ni en la teoría ni en la práctica, ya que la extensión de los relatos que se acogen bajo este epígrafe es muy diversa hasta 1907, y son frecuentes las confusiones terminológicas incluso tras 1907; de hecho, Prensa Popular, editora de la colección *La Novela Corta*, auspició también, a partir de 1921[1], la edición de una serie de antologías de sus autores con el título genérico de *Mis mejores cuentos (novelas breves)*; en ellas recogieron sus relatos José Ortega Munilla, Federico García Sanchiz, Luis Antón del Olmet, Diego San José, José María Vargas Vila, W. Fernández Flórez, Cristóbal de Castro, Carmen de Burgos, Emilio Carrere, Pedro de Répide, Álvaro Retana, Eduardo Zamacois, Francisco Villaespesa, Vicente Díez de Tejada, Manuel Linares Rivas, Joaquín Belda y Emilia Pardo Bazán.

Sólo un escritor contemporáneo, Clarín, se plantea la existencia de la novela corta como género diferenciado del cuento, y lo demuestra en su colección de 1892 *Doña Berta. Cuervo. Superchería.*:

> entre nosotros se reduce en rigor la diferencia de la novela y del cuento a las dimensiones, y en Alemania no es así, pues como observa bien Eduardo de Morsier, "El vaso roto" de Merimée, que tiene pocas páginas, es una verdadera novela (*roman*), y La novela de la canonesa de Heyse, es una *nouvelle* y ocupa un volumen. En España no usamos para todo esto más que dos palabras: cuento, novela, y en otros países, como en Francia, *v.gr.*, tienen *roman, conte, nouvelle* u otras equivalentes. Y sin embargo, el cuento y la *nouvelle* no son lo mismo (Clarín, "Palique")

Con un panorama tan confuso, los ensayos de definición de la novela corta y sus deslindes con respecto al cuento han dado hasta el momento escasos resultados,

[1] Esta es la cronología que proponen Luis S. Granjel (1980: 82) y Roselyn Mogin-Martín (2000: 27), ya que las antologías se publicaron sin año. Ignoro cuál fue el número exacto de volúmenes publicados, aunque fueron más de los 13 que señala Mogin-Martín.

ya que, o son principalmente teóricos, o resultan escasamente aplicables fuera del corpus de textos sobre los que se ha estudiado. En cuanto a los primeros, Manuel Martínez Arnaldos (1996) constata la pobreza de los estudios sobre la novela corta en la teoría y crítica literaria españolas, frente al auge experimentado en los ámbitos inglés y francés en las últimas décadas, y, refiriéndose en particular a las colecciones de novelas cortas de principios del siglo XX (1907-1936), apuesta por tener en cuenta el marco específico, su contexto y campo literario, para delimitar la posición de la novela corta, antes de proceder a los estudios inmanentistas y de fijar su especificidad genérica. Con todo, prefiero los métodos de carácter inductivo, como el que propone Florence Goyet (1993) para la *nouvelle* francesa de entre 1870 y 1925; Goyet estudia la transformación que se produce en la novela corta en este periodo hasta convertirse en un género moderno; para ello comienza por estudiar su estructura: caracterización paroxística, estructura antitética, punto culminante y medios de la brevedad; esta parte del estudio me parece bastante aplicable a la novela corta fuera de los autores estudiados por Goyet, no así las restantes conclusiones, poco válidas fuera del corpus de textos analizados.

LA NOVELA CORTA EN EMILIA PARDO BAZÁN.

1.- La reflexión teórica.

La autora coruñesa, al igual que la mayor parte de sus contemporáneos, concibe los géneros de la narración breve como modalidades de la novela: "Los subgéneros de la novela (novela corta y cuento) son cultivados por tal muchedumbre de autores que llamarles legión fuera poco, y habrá que denominarles ejército" (Pardo Bazán, 1 febrero 1909).

En cuanto a la distinción entre ambas modalidades, Pardo Bazán no reflexionó en particular sobre la novela corta, aunque sí sobre el cuento, mezclando al referirse a este ambos términos, v.gr.:

> estudiemos la índole del cuento y de la *nouvelle*, o dígase *novelita*. El cuento, hijo del apólogo, no se presta a digresiones y amplificaciones (...) para la novela no hay reglas ni límites, (...) En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrando. El cuento es, además, muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad (...) Ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica. *Carmen*, de Mérimée, sería un modelo perfectísimo de novelita, si no contuviese la disertación final sobre las costumbres, oriundez y lengua de los gitanos. No es, pues, una diferencia de dimensiones tan sólo lo que distingue a la novela larga del cuento o novela breve. Es también una inevitable diversidad de procedimientos. Obsérvese esta diversidad en el texto nacional más conocido: el *Quijote*. Compárese la parte que abarca las aventuras del Ingenioso Hidalgo, con las novelitas intercaladas. La forma del cuento es más trabada y artística que la de la novela, y esta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio

contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación. (*La literatura francesa moderna. III*, s.a.: 151-152)

En sus reflexiones teóricas utiliza la autora indistintamente los términos *novelita, novela breve, novela corta, novela ejemplar, episodio* y *nouvelle*, aunque este último, poco frecuente, cuando aparece se refiere sólo a la novela corta francesa de entre los siglos XV y XVI, de tono alegre en el estilo del *Decamerón* y de origen oral, que distingue de la *novela ejemplar*, que "aunque corta, tiene más alcance que la *nouvelle* francesa" (Pardo Bazán 1883: 187); también se aplica a los relatos del XVIII, los de Voltaire y Diderot.

Pero si Pardo Bazán no ofrece una definición precisa de esta modalidad narrativa sí se aproxima a ella mediante un artificio recurrente, el del símil artístico, la miniatura preciosista: "En las novelas cortas, o mejor dicho, episodios de la vida rusa de Turguenev, no sé cuál elegir: son filigranas y dijes, pero trabajados por un Benvenuto de la novela, en cuyas manos el bronce se vuelve oro y la labor del cincel deja atrás a la más rica incrustación de pedrería." (Pardo Bazán 1887: 849). Este símil lo aplica también a los relatos de Prosper Mérimée y a algunos de los suyos de la colección *La dama joven*.

Por otra parte, se refiere a la novela corta en la práctica, ejemplificando con la obra de Cervantes, Mérimée, Maupassant, Turguenev y Alarcón. Las referencias a la obra Cervantes, en particular al *Quijote*, son numerosas en la obra de Emilia Pardo Bazán; con menor frecuencia se citan las *Novelas Ejemplares*, v.gr. en el prólogo a las *Novelas de doña María de Zayas* (s.a.: 12):

> Hoy, que conocemos el *Quijote*, nos parece ver claramente en *Las Novelas Ejemplares* cifra y revelación de todo cuanto ingenio, profundidad y donosura campean en aquella obra maestra del entendimiento humano; y es de advertir que algunas de las novelas cortas de doña María de Zayas, puede sostener sin desdoro la comparación con otras del manco insigne.

De la narrativa de Prosper Mérimée se ocupa la autora en *La literatura francesa moderna. II. La transición* (1911: 68-80), donde le ensalza sobre todos los demás cuentistas; considera *Tamango, Mateo Falcone* y *La toma del reducto* como obras maestras en su género y afirma "seis u ocho cuentos de Mérimée puede afirmarse que no envejecerán nunca. Son la cima del arte" (1911: 70). De Maupassant alaba sin reservas sus cualidades como cuentista:

> Maupassant procede de todos estos (sin pretenderlo, claro es) y, al mismo tiempo, practica el arte en su actualísima forma (...) Maupassant, que sin dejar de ser naturalista es un clásico, si no rehuye lo escabroso y hasta lo crudo, como reconoce Lemaître, no se encierra en un solo tema, ni suelta la resonante risa optimista del Renacimiento. Sus cuentos, que le han inmortalizado, no son meramente de gorja: hieren otras cuerdas dramáticas, dolorosas, irónicas: la lira humana (*La literatura francesa moderna. III*, s.a.: 159-160)

Y pronostica su pervivencia: "Sus cuentos persistirán, sin temer a las variaciones del gusto, porque son: en la forma acabados, en el fondo reales, y en todo latinos y franceses hasta el tuétano." (*La literatura francesa moderna. III.*, s.a.: 169). En Turguenev elogia las novelas cortas sobre las largas, que ejemplifica con relatos como *El hidalgo de la estepa, Historias extrañas* y *Reliquias vivas* (Pardo Bazán 1887: 845-851). A Pedro Antonio de Alarcón le considera "un *maestro* en novelas cortas, pero un maestro muy desigual" ("Pedro Antonio de Alarcón", s.a.: 177); le compara con Mérimée y con Daudet y estima que es superior a ellos en relatos como "La buenaventura", "Tic tac...", "El carbonero alcalde" y "El libro talonario"; condena las *Narraciones inverosímiles* exceptuando "La mujer alta y "Moros y cristianos", y alaba las *Historietas nacionales*.

Parece evidente, en fin, que doña Emilia tenía más clara la concepción del género en la práctica que en la teoría.

- 2. Los textos.

Julia Biggane, en el único estudio de conjunto sobre las novelas cortas de la autora coruñesa (2000), estudio que incurre en algunas inexactitudes y en juicios bastante discutibles, reconoce un total de 21 textos pertenecientes a esta modalidad literaria, que abarcan desde *Bucólica* (1885) hasta *Rodando* (1920), estimación en la que coinciden José Manuel González Herrán y Darío Villanueva (2002:15). Como novela corta figura también *Por el arte* en la edición del *Nuevo Teatro Crítico*. Por su parte, Nelly Clémessy (1973, I: 268) considera asimismo novela corta *Morrión y Boina*; pero creo que ni este relato ni "La borgoñona" o "Un destripador de antaño", v.gr., lo son, pese a su extensión, superior a la que suele ser habitual en el cuento, y a su distinta estructuración. A sus relatos aplica la autora casi siempre la denominación de *novela*, esporádicamente de *novela ejemplar* o de *novela corta*.

- Las colecciones:

Las novelas cortas de Emilia Pardo Bazán fueron publicadas primero en la prensa periódica y con posterioridad recogidas en colecciones, en un proceso similar al del cuento, con lo que mantienen una unidad más que cuestionable que a veces sólo resulta de anteponerles un título genérico como el de *Novelas ejemplares* o *Novelas cortas*; estas colecciones, cuatro en total, aglutinan 12 relatos. *Novelas ejemplares* (1895)[2] incluye tres narraciones: *Los tres arcos de Cirilo, Un drama* y *Mujer*. En *Novelas cortas* (1896) se recogen dos relatos ya editados en libro, *Un drama* y *Bucólica*. *Belcebú* (1912) incluye cinco relatos que aparecieron en las colecciones de novelas cortas periódicas de principios de siglo: *Belcebú, Cada uno..., La gota de sangre, Allende*

[2] La edición primera de este volumen es 1895, y no 1896 ni 1906, como señalan Biggane y González Herrán y Villanueva, ya que el citado artículo de E. Gómez de Baquero, que es una reseña del libro, es de octubre de 1895.

la verdad y Finafrol. Mis mejores cuentos (novelas breves) (s.a., pero h. 1921)[3] aglutina cuatro narraciones de la autora, sus preferidas, pese a que en el prólogo se anuncian cinco[4]: *La gota de sangre, En las cavernas, Belcebú* y *Dioses*, que proceden de diversas fuentes periodísticas y corresponden a la última fase de su producción literaria.

Además, la primera colección de relatos editada por la autora, *La dama joven* (1885), es considerada por ella como "colección de novelas breves" (Pardo Bazán 1886: 726); en realidad es un volumen de ensayos narrativos, hasta un total de 14, donde caben la novela corta, el cuento literario, el cuento infantil y el artículo de costumbres, basados ya en sucesos reales, ya inventados o en testimonios literarios, escritos en diversos estilos; todos ellos, en su diversidad, son un reflejo de los variados intereses de la autora; en el prólogo a la colección (1885: 5) vuelve a llamar la atención la referencia artística: "Si esta colección llevase al frente un título significativo, podría ser el de Apuntes y miniaturas, porque se compone de dos clases de páginas: unas trazadas libremente, como los apuntes en que los dibujantes fijan impresiones o tipos del natural, otras empastadas con esmero, prolijamente trabajadas, como las miniaturas del tiempo de nuestras bisabuelas. Resulta de la diversidad en los procedimientos la de los estilos"; estas miniaturas podrían ser las novelas cortas, de las cuales se incluyen aquí al menos dos, *La dama joven* y *Bucólica*.

- La prensa.

Las novelas cortas de Pardo Bazán se publican hasta 1896 en revistas literarias, y a partir de 1907, en las colecciones periódicas de novela corta; entre 1919 y 1920 la autora publica a la vez en estas colecciones y en la revista ilustrada *Blanco y Negro*. En revistas literarias se publicaron ocho novelitas y en las colecciones periódicas dieciséis. Varias de ellas, un total de 9, no pasaron de la versión periodística; todas, excepto *El áncora* (1896), corresponden a sus últimas colaboraciones (periodo posterior a 1912). El único relato que no hemos podido documentar en la prensa es *La dama joven*.

En revista se publicaron: *Bucólica* (*Revista de España*, Año XVII, vol. 98, n. 392, mayo-junio 1884; *Ibíd.*, vol. 99, n. 393), "*Por el arte*. Novela corta" (*Nuevo Teatro Crítico*, nº. 7-10 de 1891), *Mujer* en (*La Ilustración Moderna*, tomo I, 1893), "*Los tres arcos de Cirilo*. Novela" (*La España Moderna*, enero-febrero 1895), "*Un drama*. Novela" (*La España Moderna*, mayo-julio 1895), "*El áncora* (novela original)" (*La Ilustración Artística*, nº 746 a 749, 13 abril a 4 mayo 1896), *La Pepona* (*Blanco y Negro*, nº 1446, 2 febrero 1919, Año XXIX) y *La Serpe* (*Blanco y Negro*, Año XXX, nº 1504 y 1505, 14 marzo 1920 y 21 marzo 1920).

[3] Esta colección de novelitas pardobazanianas, publicada póstumamente, sólo ha sido citada en la magna monografía de Nelly Clémessy sobre la narrativa de la autora (1973).

[4] Se anuncia también "La muerte del poeta" que finalmente no figura en la antología.

Pardo Bazán publicó, además, en las principales colecciones periódicas de novela corta que se inauguran en 1907 con *El Cuento Semanal*; colabora en ella a partir de 1907 y hasta finales del 1908, con tres relatos inéditos (*Cada uno...*, nº 7, 15 febrero 1907; *Allende la verdad*, nº 95, 23 octubre 1908; *Belcebú*, nº 103, 18 diciembre 1908); cuando Zamacois abandona la dirección de dicha publicación para fundar *Los Contemporáneos*, en 1909, doña Emilia pasa a publicar en esta nueva colección, donde aparecen hasta 7 relatos, cuatro inéditos (*Finafrol*, nº 15, 9 abril 1909; *La gota de sangre*, nº 128, 9 junio 1911; *Arrastrado*, nº 174, 26 abril 1912; *La muerte del poeta*, nº 222, 28 marzo 1913) y tres ya editados ("*La dama joven*. Novela original", nº 231, 31 julio 1914; *Bucólica*, nº 476, 14 febrero 1918; *Los tres arcos de Cirilo*, nº 514, 7 noviembre 1918); también publica en *El libro popular* un relato inédito en 1912, el mismo año en que se funda (*En las cavernas*, nº 2, 18 julio 1912), y a partir de 1916 en *La novela corta*, fundada ese mismo año, donde da a la luz 5 relatos también inéditos (*La aventura de Isidro*, año I, tomo I, 1916; "*La última fada*. Novela inédita", año I tomo II, 1916; *Clavileño*, año II, nº 86, 25 agosto 1917; "*Dioses*. Novela inédita", año IV, tomo I, 1919; "*Rodando*. Novela inédita", año V, tomo II, 1920).

3.-Génesis y descendencia de la novela corta.

- Fuentes de inspiración: En el muy conocido prefacio a *Cuentos de amor* (1898: 1214) la autora exponía:

> Supongo que no necesita apología el hecho de que varios cuentos míos se funden en sucesos reales. Las corrientes vienen y van; hace 20 años, tal vez incurriría en censura de los doctores de la iglesia crítica, no por basar en la realidad ciertos cuentos, sino por inventar de pies a cabeza la inmensa mayoría de los que escribo. Ambos procedimientos, a mi entender, son igualmente lícitos, como lo es el refundir asuntos ya tratados, o el buscarlos en la tradición y la sabiduría popular o folklore.

Este mismo principio resulta aplicable a la novela corta, inspirada en la realidad en la mayor parte de los casos; una realidad que abarca, desde la rural de *Bucólica*, pasando por la del proletariado urbano de *La dama joven*, y la de los mendigos de *Finafrol*, hasta la de la clase media protagonista de *Arrastrado* y *Allende la verdad* y la de la aristocracia de *Mujer* y *Un drama*. La actualidad podría estar en el origen de *La pepona* (secuestro de una niña por unos mendigos) y *Clavileño* (la falta de higiene de la vivienda es la causante del tifus por el que muere el protagonista) y aparece como telón de fondo de *La aventura de Isidro* (ecos de la primera Guerra Mundial); el crimen, pasional (*Arrastrado*) o por interés (*La gota de sangre*), es también un argumento de actualidad, del que la autora gustó de escribir en muchos de sus artículos periodísticos. Además, varios relatos ofrecen notas de crónica social: la asistencia al Real y el baile de Carnaval en *Los tres arcos de Cirilo*, a la ópera en *Por el arte* y al teatro en *Un drama*.

La invención sobre la literatura es evidente en relatos como *La última fada* (inspirado en las novelas del ciclo artúrico, en la épica y los libros de caballerías castellanos, y también en el folclore), *Los tres arcos de Cirilo y Clavileño* (creo basados ambos en la novela de Valera *Los ilusiones del Doctor Faustino*), *Un drama* (podría ser, como sugiere Nelly Clémessy (1973, II: 582), una versión moderna de la *Phèdre* de Racine); *Dioses* (basado en los libros bíblicos de *Judit* y *Daniel*, y tal vez también en el drama *Baltasar* de Gertrudis Gómez de Avellaneda) y *Bucólica* (inspirada en parte en *Graziella* de Lamartine). El cuadro de los mendigos en *Finafrol*, y el de Aparecía y el ciego en *La pepona*, parecen sacados de los primeros capítulos de la *Misericordia* galdosiana (1897); en *Cada uno...* la figura de Enrique Arcos es de estirpe donjuanesca y podría estar inspirada en el Bradomín de las *Sonatas* de Valle-Inclán.

De origen oral parecen ser *La serpe* (inspirada en una vieja leyenda gallega) y *Belcebú*; Jaime Quiroga Pardo-Bazán en el prólogo a *Mis mejores cuentos* (pp. 5-6) afirma: "*Belcebú* es, en esencia, y fuera de algunos leves detalles, la narración de un hecho histórico acontecido allá al final del siglo XVIII: una ilustre señorita endemoniada por las malas artes de un semifarsante, semiposeso". Pero la presencia de elementos legendarios presta al relato aires de novela negra o novela gótica, como señalan González Herrán y Villanueva (2002: p. XIX), sin olvidarse del decadentismo al modo de las *Sonatas*.

En las cavernas, en fin, parece un relato enteramente inventado; no hay que olvidar, sin embargo, el conocimiento que Dª Emilia tenía del arte primitivo, en el que influyó sin duda su visita a las cuevas de Altamira, descubiertas en 1879; probablemente las pinturas que el mago Ambila traza en la cueva evoquen las figuras de la cueva descubierta por Sautuola, en torno a cuya autenticidad se desarrollló un encendido debate. El periodo primitivo de la historia del hombre, por los escasos vestigios que del mismo han sobrevivido, se convierte en pasto para la imaginación de la autora, como se pone de manifiesto en uno de sus artículos sobre "La vida contemporánea" a propósito de las aficiones arqueológicas del marqués de Cerralbo:

> No habiendo de seguir paso a paso los descubrimientos del marqués, diré sólo que en ellos la ciencia encuentra mucho que estimar, pero la imaginación no pierde sus derechos. Yo pienso tantas veces en cómo sería la vida del hombre en aquellos tiempos que no nos han legado sino reliquias rotas y osamentas carcomidas, que por la obra creadora de la fantasía me parece volver a aquellas edades. Reconstruyo los terrores de nuestros antepasados en lucha con la fauna tan numerosa como terrible, antes de que el animal se prestase a auxiliar con su trabajo y su leche y su piel a las criaturas humanas. No podemos, (...) suponer lo que sería una Europa en que corrían a manadas el mamouth, el reno, el elefante, el mastodonte, el búfalo, y en que pululaba el oso de las cavernas; no podemos reconstruir la sensación del paso de un gigantesco saurio (...) No podemos tampoco darnos cuenta de lo que sería la vida troglodítica, en el seno de cavernas naturales o abiertas en la roca por manos humanas. ¡Qué tragedias se habrán desarrollado en el fondo de estas espeluncas, ya de amor, ya de celos, ya de venganza, y sobre todo, de hambre! (Pardo Bazán 1910)

Tampoco hay que olvidar que en esta novelita probablemente sigue Dª Emilia la moda del relato histórico o arqueológico al modo de Flaubert en *Salambó*.

- **Génesis:** La novela corta pardobazaniana se nutre de la propia obra literaria de la autora; con frecuencia su punto de partida es el cuento, a veces la novela y sólo por excepción la obra teatral.

El cuento es, por ejemplo, el lugar de donde parte la novela corta *Finafrol*, cuya primera formulación narrativa es el relato titulado "Siglo XIII" (1901) (Clémessy, 173, I: 265, n. 31); en éste aparece esbozada la pareja ciego-lazarillo, tío Amaro el de Espadanela y Sidoriña, alias *Finafrol*, así como el caritativo aldeano que responde al nombre de tío Cachopal, personajes ubicados en un espacio rural gallego, cuyo breve discurso está teñido de galleguismos. Este cuadro franciscano de caridad altruista se actualiza en *Finafrol*, relato de ambientación decimonónica, y cobra volumen con el añadido de la pretensión amorosa del señorito Mariano hacia Finafrol; la trama amorosa probablemente esté inspirada en el cuento "Dalinda" (1903), ambientado en el siglo XIX y en un espacio rural muy similar al de "Siglo XIII"; el cuento de 1903 pone en escena el intento de seducción de la humilde Dalinda por parte del señorito Mariano, que acaba muy mal para este, ya que, al pretender seducir a la muchacha, esta le arroja por el balcón; Dalinda es, al igual que Finafrol, una joven huérfana y de aspecto virginal. Para el final de *Finafrol* bien pudo la autora inspirarse en su cuento "El fondo del alma" (1906), en que la barca donde viajan Cesáreo y Candelita choca contra las rocas y se hunde, poniendo a prueba el amor de aquél por ésta; al final triunfa el egoísmo y ella muere al naufragar la barca.

De "Siglo XIII" a *Finafrol*, lo que era un relato ejemplar sobre el uso de la caridad se convierte en un relato ejemplar sobre el amor; el colofón no puede ser más explícito: "Tal fue el fin de Mariano Amorós, por haber encontrado a Sidoriña en un camino, cuando se descalzaba, y haberla mirado con ojos pecadores" (*Finafrol*, Pardo Bazán 2002: 433); se mantiene la pareja ciego-niña en los mismos términos y cambia el nombre del aldeano caritativo (Pepe Reigal), que aparece ahora junto con su esposa ña Gregoria; también son nuevos los personajes secundarios: los otros mendigos, entre los cuales cobra relieve el ex-marinero Nordés; de "Dalinda" proceden los señoritos, que aquí son Camilo y Juanito Ramidor, junto con su amigo Mariano, y en *Finafrol* se llaman Miguel y Mariano Amorós. Con respecto a "Siglo XIII" se amplía el espacio, desde ese lugar de paso del cuento hasta los varios que aparecen en la novelita (el Asilo donde se cobijan los mendigos, la rectoral de Soñedo, la fábrica de salazón en Areal, la taberna), y el tiempo (indeterminado pero extenso, un tiempo que incluye los recuerdos de Finafrol, Amaro, Mariano y Miguel y Nordés). Las descripciones cobran ahora mayor relieve, con el aumento del número de detalles, la multiplicación de perspectivas y la constatación de la evolución del personaje; cfr.:

> Allí estaba Finafrol, con sus ojos verdes, enigmáticos, de líquida pupila; su carita retostada por el sol, que es la linterna de los vagabundos; sus greñas color de cáñamo, que

la iluminaban como un nimbo, y los remiendos de su saya de grana desteñida, y los pies descalzos, encallecidos en el trajín de caminar a toda hora sobre polvo seco, guijarros y abrojos picones. ("Siglo XIII").

Se descubrieron sus formas gráciles, enjutas aún, pero donde ya la pubertad había diseñado dulces redondeces. La blancura anacarada del seno virginal y de los brazos firmes, contrastaba con el atezado trigueño de cara, cuello y manos. El rostro era delicioso de inocencia y de dibujo admirable; los ojos lo alumbraban con luz celeste, parecida al reflejo de las aguas de la ría, y los dientes de esmalte de perla brillaban como joyas en estuche de seda sonrosada. Soltó el cabello para peinarlo, y se vio su abundancia y su finura de madeja lasa, al esparcirse sobre los hombros. (*Finafrol*, Pardo Bazán 2002: 398).

Un nuevo encanto de Finafrol consistía en el rápido aseñoritamiento y embellecimiento de su gentil persona (...) Su magnífico pelo de seda, del tono de la espiga madura, formaba ahora bien alisada cortina alrededor de su frente, y hacía resaltar sus matices blondos un lacito travieso, de negra cinta de velludo. Su purificada tez tenía los tonos nacarinos de las conchillas de la playa. Sus pies limpios se encerraban en bebés de cordero negro, abrochados sobre tersa media de azul algodón (...) Sus manos empezaban a perder la rudeza de la vida mendicante, los estigmas de la vagancia; sus uñas crecían y se las cortaba con la tijera de coser" (*Ibíd.*: 421-422).

Se veía con Finafrol del brazo, pero una Finafrol transformada, sacada a luz como diamante que el diamantista talla y monta al aire en delicada montura... Una Finafrol cuyo rubio cabello había convertido un peluquero en espuma de Champagne; cuyo cuerpo, espiritualizado, se adivinaba entero, flexuoso y mórbido, bajo las telas plegadas por el gran modisto, y cuyo rostro, en vez de la frescura que presta el aire libre, mostraba esa ligera y graciosa fatiga, esas tintas malva suave en el cerco de los ojos, que descubren la alteración de los nervios en la exaltación de la dicha... (*Ibíd.*: 425).

El proceso de embellecimiento de Finafrol se desarrolla en el tiempo, ya que la novela corta, por su mayor extensión, permite asistir a la evolución de algunos aspectos de los personajes. Por otra parte, la descripción física del tío Amaro está hecha de gestos exagerados, histriónicos, mediante los que busca ocultar sus verdaderas emociones: "un cambio súbito demostró en el tío Amaro esas facultades de histrión que llegan a poseer los mendigos al cabo de cierto tiempo de ejercer su profesión intranquila y perseguida. Adoptó aire humilde, y murmuró seguro de que Finafrol no le desmentiría" (*Ibíd.*: 404); su pasión es la ira, que va creciendo conforme el relato avanza: "su voluntad contenía su furia, pero le rugía dentro, mientras con una mano apretaba el duro, codiciosamente" (Ibíd.: 415), ira que le conduce a la venganza: "En su cabeza, momentos antes congestionada de sangre, las ideas se esclarecían, y la astucia empezaba a dictar planes complicados do de terrible y rápida sencillez (...) el instinto de devolver mal por mal, de herir, porque tantas veces le habían herido, asomó pujante y bravo, como gato montés que sale de su guarida" (*Ibíd.*: 418); la venganza se realiza finalmente por medio del ex-marinero Nordés, instrumento inconsciente de la misma.

Por un procedimiento similar, la novelita *En las cavernas* se desarrolla a partir del cuento "Progreso" (1907) y *La pepona* toma como punto de partida el cuento titulado "La guija" (1903).

En otras ocasiones la novela corta parece haberse desprendido de una novela. Así, *La aventura de Isidro* podría ser una secuela de *Dulce Dueño* (1911); Isidro Granados tiene en común con Lina Mascareñas haber heredado una fortuna de modo sorpresivo, por muerte de una tía lejana, con la que quiere saciar su sed de lujo y refinamiento; las joyas forman parte de esa herencia; el administrador Tolosa recuerda al Farnesio de la novela de 1911 y se sugiere que tal vez haya tenido una aventura con la tía Mercedes, al igual que Farnesio la tuvo con la tía Catalina; las llaves con que se abren los muebles de la tía Mercedes recuerdan a las que abren los muebles de la tía Catalina; la experiencia amorosa es frustrada en ambos casos, aunque por razones muy distintas; el interés económico centra la relación amorosa (en *Dulce Dueño* representa este interés Hilario Aparicio). A este esquema de personajes y trama hay que añadir el episodio del tren, con el robo de la herencia, que cuenta con bien definidos precedentes cuentísticos en la obra de la autora: "Presentido", (1910) y "En coche cama" (1914) cuentan, respectivamente, las aventuras de Julio Morales y Braulio Romero, que viajan en tren con un tesoro en joyas; el primero es asaltado y asesinado, en tanto que el segundo sólo pierde la confianza en sí mismo. Por otra parte, la soñada aventura amorosa del protagonista tiene también algunos antecedentes: el Cirilo de *Los tres arcos de Cirilo* y el Mauro de *La muerte del poeta*, entre otros.

La sirena negra (1908) conduce a *La serpe*; para Clémessy (1973, I: 261-263) *La serpe* es la forma que adopta en la narrativa de la autora la proyectada novela de *La sirena rubia*, que formaba parte de un ciclo de novelas (*La quimera, La sirena negra, La esfinge, La sirena rubia, El dragón*) de las cuales sólo las dos primeras llegaron a materializarse. En la novela de 1908 el mito es recreado en clave decadentista; la sirena negra es también la Seca, la Negra, la Guadañadora, Ella, una representación de la muerte que atrae sin remisión a Gaspar de Montenegro; pero el protagonista huye de ella y apuesta por la vida. Los señores de Aponte en *La serpe* tienen como único horizonte vital el mar en el que habita la legendaria serpe, un ideal amoroso imposible, que se identifica con la muerte: "El ansia de morir se apoderaba de él, morir como su padre, abismado en el seno de las olas" (*La serpe*, Pardo Bazán 2002: 898); todos ellos acaban muriendo en el mar.

Por último, excepcionalmente la novela corta podría proceder de una pieza teatral. El único ejemplo que podemos aducir es el de *Finafrol*, obra de la que sólo se tiene noticia indirecta; en carta a Blanca de los Ríos de 29 septiembre 1904 escribe Doña Emilia: "Para la Pino *Finafrol* (atrasadillo, atrasadillo también). Es un idilio, una cosa aldeana que no sé cómo caerá. Su génesis está en un cuento mío titulado "Siglo XIII", publicado en *Blanco y Negro*. Pero aquello es un puntito de nebulosa, y el drama necesita cuerpo y sangre" (Bravo Villasante 1962: 263). No sabemos, sin embargo, si la obra llegó a cuajar; lo único que conocemos es la novela corta, producto final de este proceso.

- **Descendencia:** Con menor frecuencia la novela corta constituye el punto de partida de otros textos literarios de la autora, fundamentalmente novelísticos. *Bucólica* conduce al ámbito narrativo de *Los pazos de Ulloa*, como señala la propia doña Emilia en el prólogo a *La dama joven* (1885:7):

> *Bucólica* y también *Nieto del Cid* son apuntes de paisajes, tipos y costumbres de una comarca donde pasé floridos días de juventud y asistí a regocijadas partidas de caza, a vendimias, romerías y ferias; tierra original del interior de Galicia, que he recorrido a caballo y a pie, recibiendo el ardor del sol y la humedad de su lluvia, y ha dejado en mi mente tantos recuerdos pintorescos, que no cabían en el breve recinto de *Bucólica* y fue preciso dedicarles otro lienzo más ancho, al cual doy ahora las últimas pinceladas.

La gota de sangre mantiene una estrecha relación con la novela inédita *Selva* (Clémessy 1997; Latorre 2002: 237-245); el protagonista de ambos es el detective Selva, que concluía la novelita de 1911 con esta declaración de intenciones: "Traeré al descubrimiento de los crímenes elementos novelescos e intelectuales, y acaso un día podré contar al público algo digno de la letra de imprenta." (*La gota de sangre*, Pardo Bazán 2002: 483)

Cada uno... presenta notables similitudes con *La sirena negra* (1908) y en parte con *Dulce Dueño*. En la novela corta el carácter de Enrique Arcos, héroe decadentista, recuerda el de Gaspar de Montenegro en la novela de 1908; el episodio final de la novelita, la orgía en que Enrique y sus amigos se burlan sádicamente de una prostituta, evoca el de *La sirena negra*, con la sádica relación entre Montenegro y la institutriz (violación incluida); en ambos relatos una muerte, la de la Floría en *Cada uno...*, la de Faelín en *La sirena negra*, motiva la conversión religiosa de los protagonistas. Por otra parte, tanto Enrique como Lina Mascareñas en *Dulce Dueño* son dos ejemplos de perversión; Lina responde al estereotipo de la mujer fatal de fin de siglo, aquejada de los mismos defectos que Arcos; y si Enrique y sus amigos provocan la muerte de la prostituta en un río, Lina es causa de la de Almonte en un lago; ambos, en fin, son invadidos por un delirio tras esas muertes, que les conduce a la conversión religiosa mediante el aislamiento en un espacio remoto, alejado de Madrid.

Ocasionalmente la novela corta puede desembocar en una obra teatral; es el caso de *Un drama*, punto de partida de la pieza no publicada del mismo título, probablemente escrita antes de julio de 1904; Cristina Patiño (1999) da noticia de la existencia del 2° y 4° actos de esta pieza, en cuartillas mecanografiadas, en la Real Academia Gallega.

4.-Fases en la evolución de la novela corta pardobazaniana:

Julia Biggane (2000: 159) divide las novelas cortas en dos ciclos: el representado por las primeras novelas cortas (1884-1895) y el que se abre con las colecciones de novela corta a partir de 1907, distinguiendo entre la *high-culture* y la *mass-culture texts*; los primeros serían textos complejos que adoptan los modelos temáticos

y estructurales de la novela, en tanto que los posteriores son menos complejos literariamente hablando, más conservadores y afeministas, suponen una representación alternativa de las preocupaciones metaliterarias o feministas de la autora visibles en sus novelas, en los escritos periodísticos y críticos. En esta consideración no coinciden González Herrán y Villanueva (2002: XVII) que señalan los elementos de continuidad entre ambos ciclos, v.gr. las huellas cervantinas en *La Pepona* y *Clavileño*. Yo también disiento de esta interpretación simplista y poco ceñida a la realidad de los textos, y propongo una consideración en tres fases:

1.- Las primeras novelas cortas (hasta 1891) recogen experiencias y aficiones personales, moduladas en diversas formas: la epistolar, la narración en tercera persona, la narración en primera persona. Son relatos realistas de final cerrado, que incluyen retratos de ambientes (la Galicia rural y urbana) y personajes, destacando entre ellos los imaginativos (Joaquín, Estévez), que experimentan un desajuste con respecto a la realidad que les toca vivir, suponiéndola mucho más halagüeña de lo que es. El tema del teatro articula *La dama joven* y *Por el arte*, aunque desde perspectivas muy distintas: la de la hipotética *dama joven* y la del espectador seducido por los encantos de la actriz; Doña Emilia se interesó por el ámbito de lo teatral en sus cuentos, centrándose en las historias humanas que subyacen a dicho ámbito, en las que la mujer suele ser desgraciada protagonista; v. gr. en "Comedia" (1895) se cuenta la entrega de una joven a un comediante de paso y los subsiguientes abandono y suicidio; en "La pasarela" (1912) se ilustran las miserias de las mujeres que integran una compañía de opereta italo-austriaca, con el final trágico que supone la muerte accidental de una de ellas.

2.- A partir de 1893, con *Mujer* y tras los tanteos previos, comienza una etapa diferente que lleva hacia la consolidación del modelo de novela corta. Son relatos mucho más elaborados, también realistas, ambientados en un espacio urbano no gallego (Madrid, París). Tema recurrente es el de las relaciones de pareja, casi siempre problemáticas, y su secuela de triángulos amorosos y búsqueda del amor ideal. Los protagonistas de estas novelitas pertenecen a la aristocracia o la clase media, son mucho más modernos y menos convencionales que los anteriores y cobran particular relieve los femeninos; también entre los masculinos hay algunas novedades; la atención se centra ahora en la psicología de los personajes y en la confrontación de almas, sin descuidar las descripciones.

Los personajes femeninos están rotundamente dibujados tanto en su aspecto externo como en su psicología; no volveremos a encontrar en la narrativa breve de Doña Emilia personajes tan complejos como Ana de Monclares (*Mujer*), Teodora de Montcal (*Un drama*) o Fernanda (*El áncora*). A través de la primera la autora explora el ámbito de las relaciones hombre-mujer:

> La relación entre las dos mitades de la humanidad, entre el varón y la hembra, es tan anómala y tan artificial, en medio de su secular persistencia, que ni él puede perdonarle a ella jamás un instante de flaqueza, ni ella a él un segundo de miedo... Así como estaría Ana ante la conciencia de Alfonso si se presta a la osadía de Dávalos, estaba Alfonso ante la

conciencia de Ana, por tolerar la ficción de esa osadía y no castigarla con pena de muerte: ¡justa compensación de dos puntos de honra y bien contado rescate con que ha de pagar el varón su ilimitada soberanía! (*Mujer*, Pardo Bazán 2002: 190-191).

Tanto Teodora de Montcal como Fernanda representan la aspiración a un amor ideal, completo; la primera, de psicología más compleja y más violenta en su pasión, "aspiraba a recibir, amén de la impresión estética de los sentidos, la del alma, inspirando un sentimiento supremo, que en violencia y en soberana rebeldía se asemejase a lo que ella misma era capaz de sentir y ofrecer." (*Un drama*, Pardo Bazán 2002: 83). La segunda, menos pasional y más íntegra, se debate entre sentimientos encontrados sin encontrar un asidero, a falta de la religiosidad de antaño:

> Parecerá extraño, a los que no han estudiado bien el estado moral de la mujer moderna, tal cual la forma el ambiente de nuestro siglo, que Fernanda no encontrase, en aquella hora crítica de su vida interior, ningún asidero, nada en qué sostener su personalidad para conservar alta y firme. La mujer moderna sufre, aunque a distancia, la misma crisis que el hombre; sus creencias religiosas están debilitadas y carecen de vigor; quizás no lo sabe ella misma ni se da cuenta de ello; quizás se enojaría y protestaría si se lo afirmasen; mas no por eso es menos cierto que padece esa funesta enervación, esa parálisis progresiva del sentimiento más noble y más racional de todo, que es el que nos enlaza con la causa suprema de las cosas. No ha sido atacada la religiosidad en la mujer (salvo contadísimas y bien raras excepciones) por el racionalismo, por la lectura y por el análisis; no la ha combatido la duda, pero la ha contagiado la indiferencia (...) Apagado el fervor religioso, no tiene tampoco la mujer abiertos los caminos por donde el hombre puede emplear noblemente su actividad y combatir esas enfermedades morales que se llaman *pasiones*. (*El áncora*, Pardo Bazán: 247)

Entre los personajes masculinos destaca, por su novedad, la aproximación a la figura del hombre ideal, cuya primera formulación en la narrativa de la autora es tal vez el Ignacio Artegui de *Un viaje de novios*; en las novelas cortas lo representan Lorenzo Gurrea y Gonzalo Calderón en *Un drama* y *El áncora*, respectivamente:

> Era Calderón uno de los muchos seres -entre los más escogidos, sin duda, que en nuestro siglo alientan- que no por falta de cualidades, sino por falta de un ideal a que aplicarlas, pueden decir con lágrimas interiores que no han encontrado su camino, y que marchan en tinieblas y en incertidumbre. Sus gustos selectos, su nombre orientación moral, su horror por todo lo vulgar, bajo y vil, su repugnancia a la traición y al dolo, y la piedad lírica de su alma, todos estos elementos dispersos -que coordinados por una fuerte idea ética o religiosa le hubiesen llevado a una vida moral, digna y ejemplar para los demás hombres- le impulsaban, por el estado anárquico en que existían en él, a la irregularidad, a la mentira y al desorden de una pasión ilícita por Fernanda. (*Ibíd.*: 238-239)

La atención a la psicología de los personajes, al análisis de las pasiones, supone una novedad absoluta en relación con el cuento, que viene propiciada por la mayor extensión de la novela corta, por su desarrollo en el tiempo. Pasión frecuente en

la novela corta es el amor, poco satisfactorio, que acaba conduciendo al fracaso de las relaciones de pareja, como ha demostrado para los cuentos Ángeles Quesada (2005); el triángulo amoroso presenta diversas variantes, v.gr. en *Arrastrado* la mujer de Eugenio, Ginesa, mantiene una relación extraconyugal con el jefe político de su marido, Gregorio, que acaba en tragedia; en *En los cavernas* Napal y Damara atentan contra la promiscuidad amorosa de la tribu al querer mantener una relación monogámica, que acaba trágicamente por la intromisión de Ronero, también enamorado de Damara; en varias de estas relaciones subyace la búsqueda del amor ideal, que se revela difícil de alcanzar como en *Un drama*, o imposible por su desajuste con respecto a la realidad, como en *La serpe*; de todas estas historias la que más se aproxima a dar cuerpo al amor ideal es *El áncora*, pero aun así no importa tanto el sentimiento amoroso como la confrontación psicológica entre los protagonistas.

Ante una pasión amorosa tan desdibujada, con frecuencia polariza el interés de los personajes la venganza, una pasión recurrente en la narrativa breve de la autora (v.gr. en "La mayorazga de Bouzas", "No lo invento", "Las dos vengadoras", "Geórgicas", "La enfermera"), tal vez por influjo de relatos de Prosper Mérimée como *Colomba* o el terrible *Mateo Falcone*. Así sucede en *Allende la verdad*, novelita que cuenta la historia de una venganza, la que se toma Mercedes sobre su amante Quintín cuando le obliga a casarse con ella so pretexto de que ha tenido una hija suya; la convivencia empieza a deteriorarse entre ambos y Mercedes pasa del amor al odio en la relación con Quintín, y del odio a la maldad, la perversidad, el sadismo y el deseo de la muerte de la hija: "Mercedes *quería*... lo que nunca se hubiese determinado a realizar. Ni aun de dejar abierta una ventana, en una noche cruda de invierno, para que Tina cogiese una bronquitis; ni aun de asestar ese género de invisible puñalada se sentía capaz." (*Allende la verdad*, Pardo Bazán 2002: 336) Quien sí pasa de la idea de la venganza al acto es Eugenio, el protagonista de *Arrastrado*, cuando se apercibe del adulterio de su esposa Gina con su jefe político, Gregorio, porque Eugenio, a diferencia de Mercedes, es un personaje con una voluntad férrea, capaz de dominar sus pasiones y de llevar oculta su venganza hasta el final:

> No soy -resolvió- un hombre de esta época, sino un personaje del siglo XVI, de esos de la historia italiana, que premeditan un golpe, lo maduran, y mientras llega el instante de realizarlo, halagan al enemigo. Soy un contemporáneo de los Médicis, soy un alumno de Maquiavelo. Este terrible ejercicio me sirve para conocer la medida exacta de mis fuerzas. Cuanto más me contenga, cuanto más encubra mi alma, más valgo. (*Arrastrado*, Pardo Bazán: 506).

Así, tras haberlo meditado cuidadosamente, arrastra al abismo el coche en que viajan su esposa, el amante de ésta y él mismo, porque, unido a su afán de venganza aparece el de autodestrucción.

La ambición es, asimismo, una pasión poderosa en algunas de estas novelitas, en particular en *Los tres arcos de Cirilo y Clavileño*, dos relatos ejemplares que tienen

muchos aspectos en común: ambos advierten sobre el arribismo social de la clase media, cuya ambición de ascenso social por medio del matrimonio es castigada, ya que la sociedad impone sus normas; el tema de la educación es una excusa en ambos: el relato demuestra que una buena educación no permite saltar las barreras sociales establecidas y que la educación libresca (teórica) no sirve para la vida (práctica), aunque el Miguel de *Clavileño* está dotado de más y mejores habilidades sociales que el protagonista de *Los tres arcos de Cirilo*.

El amor a los hijos también cobra relieve; el maternal es un sentimiento positivo en *La pepona*, donde se expresa la preocupación de Rosario por el secuestro de Ninita, y casi una enfermedad en *La muerte del poeta*, donde Adoración es capaz de llegar al asesinato para asegurar el futuro de su hijo; en cuanto al amor paternal, resulta novedosa la visión emocional del mismo en *Allende la verdad*[5], donde Carrillo se convierte en víctima de la situación matrimonial por su ferviente deseo de ser padre, al igual que algunos personajes de cuentos de Maupassant como *Monsieur Parent* (1885). La postiza paternidad de Carrillo se justifica de este modo:

> ha de saberse que somos los humanos superiores a nuestra naturaleza física; que todo eso de *la voz de la sangre*, forma parte del instinto, es una baja leyenda fisiológica; que los hijos se engendran en nuestra psiquis mejor que en una matriz, y creer ser padre es igual a serlo... (*Allende la verdad*, Pardo Bazán 2002: 324-325).

La confrontación psicológica de los personajes permite establecer la tensión que sostiene la novela corta en muchos de estos relatos. En *Un drama* es el enfrentamiento silencioso entre la pasional Teodora de Montcal y el astuto Gurrea Pinós por Lorenzo Gurrea, hijo de éste y amante de aquélla, en *El áncora* la tensión se genera entre Fernanda y Gonzalo, que se debaten entre su integridad moral y su deseo amoroso, en *Belcebú* son Rolando y Fray Diego quienes luchan por el alma de Colomba.

Amén de la novedad que supone el sugestivo análisis de las pasiones, en los relatos de esta etapa la autora aplica un mayor esfuerzo en la estructuración del relato, que tiende a diversificar sus finales, apartándose de los tópicos: queda abierto en *Mujer y Los tres arcos de Cirilo*, es cerradamente trágico en *Un drama* (con la muerte accidental de Teodora por el general Gurrea Pinós) y trágico pero abierto a una posible relación entre los protagonistas en *El áncora* (por fallecimiento accidental del esposo de Fernanda); estos dos últimos finales resultan apresurados y poco convincentes como culminación de un análisis psicológico tan detenido. El control del narrador sobre sus personajes, sin embargo, es demasiado férreo: su discurso narrativo domina incluso cuando se introduce en la intimidad de los mismos y son numerosas las intromisiones autoriales en forma de digresiones y generalizaciones.

[5] En los cuentos la paternidad, si bien vista con simpatía, es contemplada más bien como un deber (Quesada 2005: 219-231).

La ejemplaridad parece ser la nota característica de las novelitas de este periodo, una ejemplaridad que se deduce de los ejemplos mostrados y que no es incompatible con el tono manifiestamente humorístico de *Los tres arcos de Cirilo*. Las notas de intertextualidad se hacen también más acusadas, con referentes que van de lo literario a lo artístico; destaca en particular la presencia de resortes habituales en el folletín: personajes maniqueos, conflictos convencionales y soluciones efectistas.

3.- La tercera fase se abre en 1907 con la colaboración en las colecciones periódicas de novela corta. Disiento de Biggane (2000: 116) cuando afirma que la ejemplaridad y el didactismo son muy prominentes en las *novellas* de Pardo Bazán, sobre todo en las publicadas tras 1907; "The most tempting answer is that the post-1907 novellas were writen for a newly literate and unsophisticated readership, trusted only to consume simple, texts dealing in edifying moral certainties". Porque el público que consume las colecciones periódicas de novela corta de principios del siglo XX es, en principio, el mismo que el de las revistas ilustradas, público de clase media que lee con cierta facilidad y que posee una cultura media (AA.VV., 1986: 30-31). Lo que sí es cierto es que estas colecciones contribuyeron a consolidar el formato del género: un determinado número de páginas, unas estructuras narrativas sencillas y poco novedosas, una geografía española, una cronología contemporánea (excepto en la novela histórica), unos personajes en su mayoría de clase media, un tema casi siempre amoroso y sólo raras veces de crítica social y política.

Este formato, sin embargo, no era nuevo para Doña Emilia, pues aparece ya bastante definido en los relatos de entre 1893 y 1896. No obstante, podemos señalar algunos rasgos distintivos en las novelas cortas pardobazanianas posteriores a 1907; son decididamente modernas, en la estela de sus novelas de principios de siglo; son más valientes en tanto en cuanto se atreven a transitar por territorios nuevos: el relato maravilloso, el relato policíaco, el relato histórico o arqueológico; introducen elementos nuevos en la estructuración del relato como las supersticiones (no vinculadas al ámbito de lo rural), personajes insólitos como el de la prostituta (la Floría en *Cada uno...* o la cortesana que es Chulita Ferna en *La gota de sangre*), los mendigos (en *Finafrol* y *La pepona*) y el periodista (en *La pepona* y *Rodando*), inventos de la modernidad como el automóvil (en *Arrastrado*, *La aventura de Isidro*, *Rodando*) y variados registros estilísticos. El narrador está mejor construido, buscando un equilibrio entre su discurso y el de los personajes, a los que se ve más por dentro gracias al uso del estilo indirecto libre.

Con *Belcebú*, *La última fada* y *La serpe* irrumpe en el ámbito de la novela corta pardobazaniana lo maravilloso tradicional, muy literaturizado en *La última fada*; a los tres les une la ambientación temporal en el pasado y la referencia al mito de las sirenas, incidental en los dos primeros y nuclear en *La serpe*[6].

[6] Este mito clásico se encuentra profusamente ilustrado en la literatura y el arte de finales del XIX y principios del XX (Dijkstra 1994: 257-271); el motivo llega hasta Gonzalo Torrente Ballester en *El cuento de sirena* (Barcelona, Planeta, 1979), donde se cita el relato de Pardo Bazán en su edición de *Blanco y Negro*.

Belcebú y *La serpe* comparten un probable origen oral y una misma geografía gallega; los padres de Colomba son parientes de los señores de Aponte y los *mariños* de *La serpe* (Juana Mariño, Fernando de Aponte), y su palacio ostenta "el blasón de Mariño y Lobera; las sirenas recuerdan la aventura del caballero que amó a un monstruo marino en figura de mujer" (*Belcebú*, Pardo Bazán 2002: 345). En *La última fada* Isayo promete a Bibiana: "Te amaré como el caballero galaico Mariño amó a la Sirena y vivió con ella largos años de felicidad" (Pardo Bazán 2002: 719), "En mi castillo te bautizaré, como el caballero Mariño, en tierras del apóstol Santiago, diz que bautizó a su hermosa Sirena" (*Ibíd.*: 720); la fada es otra encarnación del ideal amoroso imposible que en *La serpe* representa la sirena; su cristianización tiene que ver con el mensaje religioso que se desprende de la novelita, que representa el fin del mundo pagano y el advenimiento del cristianismo: "Con la fada habían muerto las apariciones, los recuerdos de una edad más romántica, perdida en las nieblas primitivas, cuando Cristo aún no había venido al mundo" (*Ibíd.*: 723). *La serpe* recoge la última formulación del motivo de la sirena en la narrativa pardobazaniana, formulación legendaria, próxima a sus fuentes orales, frente a la decadentista de *La sirena negra*.

La novela corta explora asimismo la modalidad del relato policíaco en *La gota de sangre*, modalidad que la autora había bosquejado ya en el cuento "La cana"[7] también en parte en *La muerte del poeta* y *La pepona*, que son relatos de indagación, pero no en *La aventura de Isidro*, como propone Biggane (2000: 117-130). Tanto "La cana" como *La gota de sangre* y *La muerte del poeta* tienen en común la narración en primera persona, en aras de la credibilidad de la historia.

La gota de sangre es un relato de "entretenimiento, en el cual nada de tejas arriba interviene", afirma Jaime Quiroga en el prólogo a *Mis mejores cuentos* (s.a.: 5-6). Anthony H. Clarke (1973: 380 y ss.) sostiene que en este relato la autora recrea la noción del detective por sport característica de la novela inglesa (en particular de las de Arthur Conan Doyle), sorteando las complicaciones del género con seguridad y delicadeza sorprendentes. Por su parte Biggane (2000: 117-130) señala su distancia de los textos de Conan Doyle y su proximidad a las novellas inglesas de moda en que hay policías de afición. Lo cierto es que Dª Emilia, que sí se muestra atraída por el género policíaco, no parece tener mucha simpatía por la obra de Conan Doyle:

> La *emocionante*, *espeluznante* y *abracadabrante* obra del autor inglés me ha causado la impresión de una cosa muy lánguida, desarrollada con procedimientos de monotonía infantil (...) El bajo nivel actual del arte de contar en Inglaterra se revela palmariamente en estos relatos (...) En las novelas de Conan Doyle, o mejor dicho, en la serie de novelejas que forman la historia de Sherlock Holmes, no sé qué me sorprende más: si la radical incapacidad del autor para salir de una misma fórmula, invariable, o la paciencia y *bonhomie* de unos lectores que escuchan por centésima vez sin protestar el cuento de la *buena pipa*, y cada vez lo encuentran más sorprendente y encantador. (Pardo Bazán, 15 febrero 1909).

[7] "La cana" se publicó en *Los contemporáneos* el 6 de enero de 1911 y *La gota de sangre* apareció en la misma revista el 9 de junio de 1911.

Lo que le disgusta del escritor inglés es que "Serlock Holmes sólo observa lo material, y lo material cien veces observado. Nunca saca consecuencias del estudio de un espíritu, o sea de la psicología" (*Ibíd.*).

En una crónica posterior, la autora da un nuevo sesgo a sus comentarios sobre el género policíaco más acorde con su práctica del mismo:

> Sobre esta idea de que para descubrir un crimen hace falta, no sólo mucha actividad, sino gran reflexión y penetración, están basadas las actuales novelas policíacas, y se ha creado al lado del héroe criminal, el tipo del detective, casi tan interesante, a veces más, y que necesariamente ha de ser un hombre de talento, de astucia, de combinaciones y resortes inagotables (...) El detective, además, se aprovecha, lo mismo que el criminal, de los adelantos de la ciencia, de las inducciones de la psicología, de los datos de la antropología, y de las finezas y delicadezas del arte. (Pardo Bazán, 15 abril 1912)

Incluso aventura una analogía entre el detective y el caballero andante, entre la novelas policíacas y los libros de caballerías: "se admirarán muchos de que encuentre analogías entre los antiguos caballeros andantes y los detectives y apaches de hoy; y sin embargo, deducido cuanto haya que deducir, admitida la diferencia de tiempos, ideales y sociedades, las analogías persisten, y las novelas policíacas son una nueva forma de los libros de caballería que a don Quijote le sorbieron el seso" (*Ibíd.*). Constata cómo al lado de la policía profesional "empieza a alzarse otra, espontánea, la del público, que se aficiona, como a la caza, a estas investigaciones. En primera línea, los periodistas, ávidos de noticias, deseosos de servir al lector manjares que despierten su apetito. Un periodista puede ser para la policía buen auxiliar." (*Ibíd.*).

La gota de sangre contiene muchas de las convenciones del relato policíaco, al modo en que lo concibe su autora: el detective aficionado, que, siendo sospechoso, trata de alejar de sí las sospechas interviniendo en la investigación y la solución del conflicto; la investigación basada en la observación y la reflexión, por lo que tanto la psicología de Selva como su atención a los detalles son fundamentales; los interrogatorios, las huellas digitales, las noticias de prensa, el olfato, o el disfraz como parte del entramado policial en que se ve envuelto Selva, quien, finalmente, afirma: "He comprendido que, desde la cuna, mi vocación es la de policía aficionado. Las sensaciones que experimenté con motivo de mi indagatoria, fueron de primer orden, por lo intensas.(...) Resuelto a ejercerla, me voy a Inglaterra, a estudiarla bien, a tomar lecciones de los maestros." (Pardo Bazán 2002: 483). Selva es un personaje imaginativo, dotado además de una sensibilidad extrema; su imaginación plástica es la que le permite descubrir el crimen: "todo lo había yo descubierto, sólo con la fuerza de mi instinto con el romanticismo de mi fantasía, combinando los sucesos reales, visibles para encontrar la clave de los recónditos" (*Ibíd.*: 466).

Mauro Mariño en *La muerte del poeta* se aleja del tipo de detective aficionado que Selva representa, pero tiene su misma imaginación calenturienta y su misma curiosidad, y aunque observa a la cubana y su hijo con cierto detalle, se deja guiar por

la imaginación en lugar de ceñirse a los hechos. Por último, en *La pepona* el detective aficionado es el periodista Miguel Muro, que pretende ayudar a Ninita a encontrar a sus padres, en tanto que la policía apenas si desarrolla una investigación:

> La Policía había sido avisada, y al principio hizo algunas gestiones. No estaba entonces la Policía tan bien organizada como ahora; en estos últimos años, la ciencia y el arte policíacos han adelantado bastante, o, por lo menos, han adquirido intensidad, y la Prensa y el público ayudan al esclarecimiento de los asuntos, aun cuando a veces contribuyan a embrollarlos con hipótesis infundadas y falsas pistas (...) Hace unos veintitantos años, cuando la Ninita fue agasajada en el mantón de la Roñosa, quedaban impunes muchos más crímenes que ahora. E decir, la palabra exacta no es "impunes". La impunidad es mayor ahora seguramente, por la lenidad de jurados y tribunales; pero antes era menos activa la indagación. Y el rapto de Ninita, ni aun delito fue considerado. Tal hipótesis no llegó a plantearse (...) Otras explicaciones les parecieron más verosímiles (...) podían haberla sustraído gitanos y llevársela consigo (Pardo Bazán 2002: 831-832).

Algunas de las novelitas de Pardo Bazán, en fin, prestan atención a periodos históricos remotos, a cuya reconstrucción procede el narrador, en una suerte de relato arqueológico, cuyo modelo es *Salambó* de Flaubert, mezcla de imaginación y de documentación:

> En *Salambó* se prometía decoraciones esplendorosas, cuadros magníficos, enormes colisiones de pueblos y razas, épocas obscuras donde cabe todo lo que sugiere la imaginación, y episodios en que la invención es bárbaramente poética, en que las cinceladuras del estilo intensifican la impresión de horror... Pero Flaubert, creyendo emancipar en *Salambó* su fantasía, tuvo la suerte de no poder prescindir de aquellas cualidades de observación y análisis que constituyeron su método realista en *Madama Bovary*. Al resucitar la historia pasada, lo hizo con la especial potencia de evocación que poesía. Y por eso su novela histórica y arqueológica se diferencia tanto de las precedentes, de la misma *La novela de la momia* de Gautier, que acaso fue su modelo, y de las de Ebers y otros eruditos que no fueron artistas en el grado que lo fue Flaubert. (Pardo Bazán, 1 diciembre 1912, 196-197).

Y destaca en la novela "el colorido, el relieve, la grandeza poética, la fuerza de las descripciones, lo caracterizado de los personajes y de las figuras" (*Ibíd.*)

Dioses es, según Jaime Quiroga (prólogo a *Mis mejores cuentos*, s.a.: 6), "un trozo de la verdad sagrada (...) El mérito de esta novelita no está, pues, en su trama, harto popular, y sí en la decoración en que se mueve (...) Tal vez ello ha movido a su autora a la predilección: el fenómeno autosugestivo, no de crear imaginativamente, sí de reflejar con rara elegancia lo ya tan de lejos creado". En el relato se recrea el episodio bíblico de Judit y Holofernes, de manera libre y con gran lujo de detalles: la ciudad de Ecbatana, las vestiduras del sacerdote Eliacim, las de Judit, las de Holofernes, el aspecto físico de ambos; el narrador se permite libertades al juzgar a Holofernes, al que considera no tan conforme con la misión encomendada como la historia nos ha trasmitido, para lo cual cambia incluso su carácter:

> en el relato de este trágico episodio, se ve claramente dibujado el modo de ser de aquel general, y se siente la impresión, tan frecuente en la historia, de hallarse frente a un hombre de hoy, con una psicología más bien moderna, delicada y sin asomos de brutalidad. Si Holofernes fuese lo que se le ha supuesto por espacio de muchos años, un bárbaro feroz, no hubiese podido desarrollarse como se desarrolló la página de Judit. La hubiese violentado, o la hubiese matado, si defendía su honor. (Pardo Bazán 2002: 796)

El relato narra el fin de la época de los dioses y el advenimiento del Dios único cristiano a través del pagano y soberbio Nabucodonosor, detractor primero del pueblo de Israel y convertido luego a su religión, y con la ayuda de la israelita Judit, que, al dar muerte al lugarteniente de Nabucodonosor, consigue liberar a su pueblo.

Si *Dioses* requiere de la imaginación de la autora para recrear libremente un episodio bíblico, mucho más la requiere *En las cavernas*, relato que evoca la vida del hombre primitivo en un momento de cambio, a través de un conflicto plenamente actual (triángulo amoroso y crimen pasional). La mutación de las costumbres se ilustra por medio del enfrentamiento entre el viejo Olavi y la abuela Seseña por un lado y Damara y Napal por otro: el afán de estos por tener una vida sedentaria y por escapar a la promiscuidad amorosa de la tribu marca el final de una época; el cambio implica, asimismo, una apuesta por la inteligencia (encarnada en Napal) frente a la fuerza (representada por Ronero), porque finalmente aquella triunfa en la persona del mago Ambila, que enseña a la tribu el cultivo del trigo y la confección el pan y el arte de edificar moradas, con lo que se abandona la vida errante y surgen pueblos agricultores y pastores, "que abolieron el viejo rito, enemigo del amor" (Pardo Bazán 2002: 579); Ambila exige, sin embargo, el sacrificio de la pareja disidente, ya su ambición no tiene límites. En la ambientación, tal vez inspirada por las pinturas de las cuevas de Altamira, desempeñan un papel importante los ritos de caza del oso y del elefante, que ilustran el modo de vida de la tribu, y una religión natural, pagana, que exige sacrificios (con esta justificación Ambila instiga a Ronero contra Damara y Napal y provoca su muerte).

5.- Novela corta y cuento en la praxis narrativa de la autora.

El *cuento* se caracteriza por la frecuente contaminación de formas literarias y periodísticas, dado que su desarrollo en el siglo XIX está vinculado al del periódico diario, que suele ser su cauce más habitual de difusión, y si hay algo que define al diario es la actualidad (Mainar 2005: 94-100). Es un género permeable a la realidad; por ello está abierto al sensacionalismo y es habitual encontrar cuentos basados en sucesos reales y sucesos reales formulados a la manera de cuentos. Por su brevedad y por la exigencia del medio periodístico el cuento suele componerse a vuela pluma, sin apenas reflexión.

La brevedad condiciona los diversos aspectos compositivos del cuento: es un relato que se da de una vez, sin estructurarse en capítulos (salvo excepciones), que consta de 1 ó 2 personajes nucleares y algún secundario de escaso relieve; los

personajes están someramente descritos, con frecuencia caracterizados de modo artístico (Latorre 2002: 94-98, 120-123, 136-140, 147-149), suelen definirse por un solo rasgo o aspecto de su personalidad destacado; el espacio en que se desarrolla es la Galicia rural o urbana o la ciudad de Madrid, y lo rural tiene un importante peso específico; es un espacio limitado, al igual que el tiempo vivido, muy breve; la realidad social (crimen pasional, malos tratos) y política (carlismo, caciquismo) es presencia habitual; el narrador es a menudo omnisciente pero también aparece con frecuencia la primera persona, a menudo engarzada en el diálogo entre dos personajes (tertulia); el castellano es el registro lingüístico único empleado por los personajes, excepto en algunos cuentos de ambiente gallego.

La *novela corta* suele publicarse en revistas literarias, que exigen mayor cuidado en su configuración que el diario, al igual que los trabajos que en ella se insertan: "en general, más largos que los del diario, exigen el descanso de las páginas y el aspecto aproximado de libro" (Mainar 2005: 175); por tanto es un texto de mayores dimensiones que el cuento, que suele publicarse en 2 ó 3 números de la revista literaria, o en 1 solo número de la colección periódica de novela corta, que exige un mayor esfuerzo de elaboración y no se escribe a vuelapluma, como el cuento; excepcionalmente pueden aparecer novelas cortas en los diarios, pero no es lo habitual; así sucede con *Bucólica* y *La dama joven*, que se publicaron en *La Época* los días 1 al 12 de agosto y 19 al 31 de julio de 1893, respectivamente, aunque no en su primera edición.

Por otra parte, si bien la revista está condicionada por la actualidad, no lo está de la misma manera que el diario: "mientras el diario ha de procurar *todas* las actualidades, la revista sólo ha de buscar las de determinado género: el suyo; y por tanto, la actualidad es para el diario, extensiva, y ha de ser intensiva para la revista" (Mainar 2005: 176). La escasa permeabilidad a la actualidad social y política es, en mi opinión, uno de los rasgos característicos de la novela corta pardobazaniana, con las excepciones que ya hemos señalado.

La novela corta suele ordenarse alrededor de 2 ó 3 personajes nucleares bien caracterizados, personajes a veces complejos, de varias facetas, que suelen estar detalladamente descritos en su aspecto externo y en su intimidad (algo impensable en el cuento), en tanto que es rara la caracterización artística (salvo excepciones como *Un drama, Belcebú*); las tensiones entre ellos suelen constituir el núcleo del relato. Los protagonistas imaginativos abundan por doquier en la narrativa pardobazaniana, pero en los cuentos no asistimos al despliegue de su imaginación, que sí se pone en evidencia en novelas cortas y novelas por su mayor extensión. Los personajes secundarios se caracterizan por un rasgo (como en los cuentos), pero a veces asumen un papel protagonista, como la Malia de *Allende la verdad* o la Paquira de *Clavileño*.

El espacio suele ser urbano (Marineda, Estela, S..., Madrid, París, Toledo) y el viaje es un motivo estructurante primordial (*Cada uno..., Allende la verdad, La aventura de Isidro, La serpe*), al igual que en las novelas (*Un viaje de novios, La quimera, Dulce*

Dueño), en tanto que el escenario rural es poco habitual (*Bucólica, Finafrol*); algunos relatos se sitúan incluso en geografías inventadas (*En las cavernas*) o literarias (*La última fada, Dioses*). El tiempo vivido es con frecuencia extenso, varios años, porque la novela corta presenta procesos que se desarrollan en el tiempo (*El áncora, Allende la verdad, Belcebú, La pepona*); el recuerdo del pasado de los personajes es fundamental para explicar su presente, a través del sumario; a veces la narración es retrospectiva (*Belcebú, Cada uno...*).

El narrador es casi siempre omnisciente; ocasionalmente encontramos la primera persona narrativa (*Bucólica, Por el arte, La gota de sangre*), que raras veces depende del diálogo entre dos personajes (*Belcebú, Cada uno...*). Los personajes se expresan en distintos registros lingüísticos: el castellano, pero también el gallego (*Finafrol, La serpe*), la pronunciación antillana de Adoración y su criada en *La muerte del poeta*, los andalucismos de Paquira en *Clavileño*, los arcaísmos en *La última fada*.

El elemento folletinesco es explotado en las novelas cortas con cierta asiduidad: la historia de Maripepa en *Bucólica* (trata en modo humorístico la seducción de la aldeana por el señorito, que se considera obligado a casarse con ella) y la de Dolores en *La dama joven* (seducida y abandonada con un hijo que muere) es la misma que se cierne sobre la ingenua y soberbia Adelita Perrote en *Rodando*; con esta novelita de 1920 parece cerrarse el círculo abierto en 1885 con *La dama joven*, donde se daba a la historia un final alejado de ese tópico destino femenino, al acabar Dolores en otro igualmente tópico pero que se sugiere menos deshonroso, el matrimonio; ambas historias están ambientadas en Marineda; sin embargo, a diferencia de *La dama joven* y a semejanza *Bucólica, Rodando* acaba humorísticamente con el loro de Geromo gritando el nombre de Adelita. También resultan melodramáticos el final efectista con anagnórisis entre Ninita y su madre en *La pepona* o el final de *Un drama*, con Teodora interponiéndose entre el general Gurrea y su hijo y resultando muerta.

6.- Conclusiones:

Las novelas cortas de Emilia Pardo Bazán constituyen un conjunto de textos coherente, en el que se repiten temas, motivos, esquemas narrativos, tipos de personaje y relaciones entre ellos; algunos como *Los tres arcos de Cirilo* y *Clavileño* parecen constituir dos versiones distintas de un mismo relato; otros como *La muerte del poeta* y *La aventura de Isidro* tienen muchos aspectos en común; otros comparten la misma modalidad narrativa, como *Belcebú, La última fada* y *La serpe* o su condición de relatos liminales, como *La última fada, En las cavernas* y *Dioses*.

Estos relatos son coherentes también con el universo narrativo pardobazaniano, con el que comparten personajes y espacios: así, Minia Dumbría y el doctor Luz de *La quimera* vuelven a aparecer en *Arrastrado* y *La gota de sangre*, respectivamente, algunos personajes de *Bucólica* aparecen en *Los pazos de Ulloa* (el señorito de Limioso, el notario de Cebre), y la duquesa de Ambas Castillas se anuncia en *Los tres arcos de Cirilo* y protagoniza un episodio de *Dulce Dueño*; lo mismo sucede con personajes de

los cuentos, como los protagonistas de "Siglo XIII" y *Finafrol*, o el médico Sánchez del Abrojo, que aparece en "Un diplomático" y en *El áncora*. Los espacios también son compartidos: la Marineda en que transcurren *La dama joven*, *Por el arte* y *Rodando* es la misma de los *Cuentos de Marineda*, de *La Tribuna* y de *Memorias de un solterón*; la Estela de *Belcebú* y *La muerte del poeta* es asimismo el escenario de cuentos como "La soledad" y "La cana"; la geografía rural en que transcurre *Bucólica* es la misma de *Los pazos de Ulloa*.

Evidentemente, la novela corta se sitúa en el punto de cruce entre el cuento y la novela; de aquél parte con frecuencia y a la novela llega en ocasiones. La presencia de un motivo tratado en las tres modalidades narrativas: el decadentista de la cabeza cortada, que glosan el cuento "La hierba milagrosa" (1892), la novela *Dulce Dueño* y la novela corta *Dioses*, es testimonio de esta condición de lugar de cruce[8].

El de la novela corta se revela como un terreno experimental en el que Doña Emilia explora las diversas posibilidades de un tema (amor, venganza), así como distintas modalidades narrativas (relato maravilloso, policíaco, arqueológico).

La novela corta pardobazaniana se aproxima al cuento por el uso de lo maravilloso y lo legendario, del final cerrado y en ocasiones trágico, de los temas del amor y la venganza, de los personajes imaginativos, de la narración omnisciente. Y se distancia de él, aproximándose a la novela, por el uso del tiempo, más extenso y detallado, lo que se evidencia en la caracterización y puesta en marcha de la psicología de los personajes, a cuya evolución se asiste, en la mayor frecuencia y amplitud de las descripciones; también varía la concepción del espacio: tiende a ser urbano y cosmopolita, alejándose de lo rural, y los desplazamientos son frecuentes; la escasa presencia de los temas de actualidad aleja a la novela corta del cuento y la aproxima a la novela; y aunque el diálogo observa un importante papel en relatos como *Finafrol*, *En las cavernas* y *Clavileño*, la atención a los procesos interiores hace cobrar relieve al estilo indirecto libre.

Por todo ello es posible aventurar, como hace Nelly Clémessy, que la novela corta se halla más próxima al universo de la novela que al del cuento:

> Ce sont des nouvelles dont la structure est souvent proche de celle du roman et qui pourraient aisément être transformées en roman, car elles ont perdu certains caractères essentiels du conte: la rapidité narrative, la tension vers l'effet final qui exige l'élimination de tout élément non indispensable à la réalisation de ce but. (Clémessy 1973, I: 268)

[8] Sobre la filiación literaria de este motivo véase Pardo Bazán, 23 mayo 1920.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Ideología y texto en El Cuento Semanal 1907-1912*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1986.

Biggane, Julia, *In a Liminal Space: The Novellas of Emilia Pardo Bazán*, Durham, University of Durham, 2000.

Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

Clarín, "Palique", en *Paliques*, ed. de José María Martínez Cachero, Barcelona, Labor, 1973, pp. 92-95.

Clarke, Anthony H., "Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policíaca", *BBMP*, XLIX, 1973, pp. 375-390.

Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.

Clémessy, Nelly *Emilia Pardo Bazán romanciére (La critique, la théorie, la pratique)*, Paris, CRH, 1973, 2 vols.

_____, "*Selva*, de Emilia Pardo Bazán. Una tentativa frustrada", en *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, ed. de José M. González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1997, pp. 85-96.

Ezama Gil, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2002.

_____, "Algunos datos para la historia del término *novela corta* en la literatura española del fin de siglo", *Revista de Literatura*, enero-junio 1993, pp. 141-148.

_____, "El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas", *España contemporánea*, otoño de 1995, pp. 41-51.

_____, "La narrativa breve en el fin de siglo", *Ínsula*, febrero 1998, pp. 18-20.

Gómez de Baquero, Eduardo, "Crónica literaria" en *La España Moderna*, año VII, tomo LXXXII, octubre 1895, pp. 170-176.

Gómez Carrillo, Enrique, "La novela corta y el cuento" (prólogo) en *Novelas Cortas De Los Mejores Autores Españoles Contemporáneos (Antología)*, París, Librería Vda. de C. Bouret, 1902, pp. 5-12.

Goyet, Florence, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, P.U.F., 1993.

Granjel, Luis S., *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Universidad de Salamanca, 1980

Krömer, Wolfram, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, cap. VII, pp. 206-237.

Latorre Ceresuela, Yolanda, *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Pagès editors, 2002.

Mainar, Rafael, *El arte del periodista* (1906), Barcelona, Edics. Destino, 2005.

Martínez Arnaldos, Manuel Martínez, "Deslinde teórico de la novela corta", *Monteagudo*, nº 1, 1996, pp. 47-65.

Mogin-Martin, Roselyn, *La novela corta*, Madrid, CSIC, 2000.

Pabst, Walter, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, cap. III, pp. 184-295.

Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante* (1883), ed. de Rosa de Diego, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

_____ , "Prólogo" a *La dama joven. Bucólica. Nieto del Cid. El indulto. Fuego a bordo. El rizo del Nazareno. La borgoñona. Primer amor. Un diplomático. Sic transit. El premio gordo. Una pasión. El príncipe Amado. La gallega* (1885), en *Obras completas. Vol. VII (Cuentos)*, ed. de José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. 5-10.

_____ , *Apuntes autobiográficos* (1886), en *Obras completas. Volumen III*, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 698-733.

_____ , *La revolución y la novela en Rusia* (1887), en *Ibid.*

_____ , "Breve noticia sobre Doña María de Zayas y Sotomayor", *Novelas de Doña María de Zayas*, Madrid, Administración calle de San Bernardo, s.a. (Biblioteca de la Mujer, tomo III), pp. 5-16.

_____ , Prefacio" a *Cuentos de amor* (1898), en *Obras completas, vol. III*, pp. 1213-1214.

_____ ,"Pedro Antonio de Alarcón", *Retratos y apuntes literarios. Primera serie*, Madrid, Admón. C/ San Bernardo, s.a. (1908) (*Obras completas*, vol. XXXII).

_____ , "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, nº. 1414, 1 febrero 1909.

_____ , "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, nº. 1416, 15 febrero 1909.

_____ , "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, nº. 1479, 2 mayo 1910.

_____ , *La literatura francesa moderna. II. La transición*, Madrid, Renacimiento, 1911 (*Obras completas*, vol. XXXIX).

_____ , *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo*, Madrid, Renacimiento, s.a. (1914), (*Obras completas*, vol. XLI).

_____ , "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística*, nº. 1581, 15 abril 1912.

_____ , "Cartas de la Condesa (Flaubert y *Salambó*, novela histórica)", *Diario de la Marina*, 1 de diciembre de 1912, en Emilia Pardo Bazán, *Cartas de la Condesa* en el Diario de la Marina. *La Habana (1909-1915)*, ed. de Cecilia Heydl-Cortínez, Madrid, Pliegos, 2003.

_____ , "Algo sobre escultura", *La Nación*, 23 mayo 1920, p. 3, en Emilia Pardo Bazán, *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, ed. de Juliana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, vol. II, pp. 1377-1378.

_____ , *Mis mejores cuentos (novelas breves)*, seleccionadas por el propio autor, precedidas de un prólogo autógrafo del mismo (prólogo del conde de la Torre de Cela), Madrid, Prensa Popular, s.a.

_____ , *Obras completas. Vol. VI (Novelas cortas)*, ed. de José Manuel González Herrán y Darío Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.

Patiño, Cristina, "La experiencia frustrada en el teatro: un drama, inédito textual y teatral de Pardo Bazán", *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 5, 1999, pp. 93-116.

Quesada Novás, Ángeles, *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2005.

Sáinz De Robles, Federico Carlos, *La promoción de "El Cuento Semanal" 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

MARINA MAYORAL
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

Pardo Bazán: de la noticia a la ficción

Es un lugar común de la crítica sobre Pardo Bazán que la autora se basaba en sucesos reales para la elaboración de muchas de sus obras de ficción.

Un artículo de Unamuno, publicado a los pocos días de la muerte de la autora ha contribuido a afianzar esa idea de que doña Emilia "no inventaba":

> Sabido es que el asunto y hasta el argumento de *La Quimera* y su desarrollo mismo, como el de las demás novelas de doña Emilia -entre las que acaso sobresale ésa-, son tomados directamente de la realidad inmediata y concreta -porque hay otra-, y que la autora inventó sino... lo más y mejor que se puede inventar: el estilo. Muchas veces le he oído que ella no inventaba ni personajes, ni caracteres, ni situaciones, ni escenas. Veía y miraba, oía, espiaba y observaba y luego llevaba todo ello a sus ficciones. Para lo que le servía una maravillosa memoria[1]...

Estas afirmaciones contradicen lo que la propia doña Emilia había dicho al respecto en los *Apuntes Autobiográficos* que preceden a la primera edición de *Los Pazos de Ulloa*, donde para explicar las razones por las que cambia el nombre a las localidades en las que sitúa la acción de sus novelas, dice que lo hace para "eximirme del realismo servil" y para tener:" más libertad para crear el personaje; pues aunque la afirmación sorprenda, **yo no he copiado jamás ninguno de los que en mis novelas figuran.** Sobre que en ocasiones no es lícito ni delicado copiar, no es artístico nunca"[2].

Creo que se debe más crédito a lo que la autora dejó escrito sobre este tema que a los recuerdos de un autor que pudo malinterpretar las palabras de la escritora, dichas en una conversación de amigos, sobre todo teniendo en cuenta que don Miguel de Unamuno era más dado a hablar que a escuchar a sus interlocutores. Sobre su capacidad para hablar largamente sólo él y de sí mismo se podrían citar los testimonios de Alberti[3] y María Teresa León[4], que lo escucharon a lo largo de todo un día. Pero volvamos a doña Emilia: la creencia de que se inspira en las noticias de los periódicos

[1] Miguel de Unamumo, "Recuerdos personales de doña Emilia ", *Nuevo Mundo*, Madrid, 27 de mayo de 1921. Recogido en *Autobiografía y recuerdos personales, Obras completas*, vol. 8, Escelicer, Madrid, 1966, p. 459- 461.

[2] Emilia Pardo Bazán, *Apuntes Autobiográficos*, Establecimiento tipográfico -editorial de Daniel Corteza y Cia, Barcelona, 1986, p. 79.

[3] Rafael Alberti, *La Arboleda Perdida*, I, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p. 345-46.

[4] María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Castalia, Madrid, 1998, p. 170.

para la elaboración de muchos de sus cuentos se ve apoyada por los propios comentarios de la autora acerca del interés que despertaban en ella esas noticias.

Parece claro que las noticias de los sucesos despiertan su curiosidad, pero lo que no está estudiado es en que medida esas noticias influyeron en su creación literaria. ¿Qué es lo que toma de la realidad de los periódicos ¿el tema? ¿los personajes? ¿las circunstancias? ¿las motivaciones?...

Hay que tener en cuenta que junto al interés confesado, lamenta su carácter fragmentario y el hecho de que queden inconclusas casi siempre, sin que el lector pueda satisfacer la curiosidad que han despertado.

> Tiene la prensa un defecto gravísimo (...) Escribe todos los días el primer acto de un drama, y jamás quiere ofrecer a los conmovidos espectadores el desenlace; inicia en alta y resonante voz una historia que interesa, y en lo mejor la trunca; su canción no se acaba ; su relato tiene cabeza y le faltan los pies.

Para doña Emilia las noticias de prensa dejan una sensación de vacío, de esterilidad y de cansancio porque falta el hilo conductor que les de sentido:

> Yo creo que de esa inconstancia, de esta caza de la noticia repentina, incompleta y confusa como una charada casi siempre, se origina esa impresión de esterilidad y de vacío que deja en el ánimo la lectura de las secciones noticieras y de la parte estrictamente consagrada a la actualidad en los periódicos. Una inmensa fatiga nace de esa incoherente amalgama de noticias sin antecedentes ni consiguientes, sin ilación ni clave[5]...

Esas palabras pueden ayudarnos a entender que es lo que toma de las noticias que despiertan su interés y qué es lo que les añade. De forma rápida podemos adelantar que el punto del que parte es el tema del suceso: un niño desaparecido, un joven muerto junto a las tapias del huerto de su padre, una joven apuñalada por su novio, un indiano asesinado, un joven muerto en medio del silencio de posibles testigos, los crímenes de un destripador... Y lo que añade, utilizando sus propias palabras, son los antecedentes y consiguientes, la ilación y la clave, es decir, aquello que va a dar sentido a lo que en la realidad del periódico ha quedado incompleto o incomprensible.

Pero, antes de pasar adelante y ver cómo ha elaborado en sus cuentos los elementos de algunas noticias aparecidas en la prensa, conviene hacer algunas puntualizaciones.

La primera de ellas es que las opiniones que un novelista expone en sus artículos de prensa o en sus trabajos ensayísticos no siempre coinciden con la visión del mundo que

[5] *La Ilustración Artística*, 9 de agosto de 1897, nº 815. Todos los artículos que doña Emilia publicó bajo el título «La vida contemporánea» han sido recogidos en la obra *Emilia Pardo Bazán. La vida contemporánea*, Hemeroteca Municipal de Madrid, Madrid, 2005.

expresa en sus obras de pura creación; es decir, que las ideas manifestadas públicamente como ciudadano pueden non ser iguales a las vivencias que se desprenden de la lectura de sus obras de ficción. Por ejemplo, un escritor puede defender en sus artículos de prensa la igualdad de derechos entre hombre y mujeres y declararse feminista, y, sin embargo, en su obra de creación, puede reflejar una clara simpatía hacia personajes masculinos de corte machista o personajes femeninos que desempeñan papeles muy tradicionales en la sociedad. En el caso de Pardo Bazán, la distancia entre sus posturas cívicas, manifestadas a través de su labor periodística, y la visión del mundo que se desprende de sus cuentos y novelas es a veces tan grande que lleva a sospechar la existencia de una doble moral. Normalmente la crítica lo resuelve aludiendo a las contradicciones de la autora como un rasgo de su personalidad al que se buscan múltiples explicaciones. Yo creo que esas contradicciones se dan en casi todos los creadores y se deben sencillamente a que la creación artística brota de manantiales muy hondos que escapan al control racional del autor, que casi nunca es consciente de tales contradicciones. Me parece que eso es lo que sucede en los cuentos de crímenes de Pardo Bazán que la crítica ha considerado que están inspirados en hechos reales.

Tenemos que señalar que la actitud que la autora adopta ante los criminales en sus comentarios a la actualidad de *La Ilustración Española* y en sus cuentos es muy distinta. En la *Ilustración* se muestra poco inclinada a paliar la culpabilidad de los acusados por criterios de tipo psicológico o social -ambiente miserable en que ha vivido el delincuente, infancia difícil, padres alcohólicos o maltratadores, etc- y también se muestra poco inclinada a disculpar el crimen por motivos psiquiátricos como la locura transitoria o permanente del reo. Incluso la pena de muerte, contra la que está en principio, le parece preferible a la impunidad. En estos términos se expresa ante la ola creciente de criminalidad en un artículo de 1902:

> Claro es que, por el sentimiento, por estética, me desagrada la pena de muerte dondequiera, y que por la razón, me indigna donde se puede organizar la represión en otra forma, no tan dura e irreparable; mas aquí, dada la falta de instrucción, la terrible cifra de analfabetos, la propensión al anarquismo sentimental, el poco respeto a la propiedad y a las vidas ajenas y otras mil concausas, entiendo que **la impunidad es un mal mayor que la severidad en el castigo.**[6]

A propósito de los crímenes de los *chauffeurs* de Lugo, doña Emilia elabora un largo y burlesco catálogo de los argumentos empleados por los abogados defensores que suelen convencer a los jurados y conseguir una pena leve para sus defendidos. Vienen a ser una caricatura de las ideas de Cesar Lombroso y Rafael Garófalo que, en *La Piedra angular* (1891), la misma doña Emilia había defendido. Aunque la cita es larga vale la pena porque en uno de los cuentos de doña Emilia aparecerán este tipo de

[6] *La Ilustración Artística*, 1 de diciembre de 1902, nº. 1092.

malhechores, que se dedicaban a robar presentándose en fincas aisladas y obligando al dueño a confesar el escondite del dinero quemándolo lentamente:

> Apostemos algo a que si son descubiertos los tostadores (que acaso no lo sean, porque iban enmascarados y por otras mil razones que suelen concurrir a que rara vez se les eche el guante a los criminales), si son descubiertos, digo, y presos, y no se evaden de la cárcel, y llega el día de juzgarles, el abogado defensor, tomando por las hojas una vez más ese rábano de la antropología (que ya debe de estar deshojado, según lo manejan, soban y aporrean nuestros impresionistas), defiende a los dulces tostadores diciendo varias o todas estas cosas: (a) que son unos enfermos; (b) que tienen la oreja de forma de plato, y por ende son irresponsables; (c) que no supieron lo que se hicieron, y en su ignorancia, al aplicar los haces de paja encendidos, creyeron practicar un método curativo preconizado por un sabio doctor alemán; (d) que son hijos de padres que tenían la costumbre de embriagarse, y por lo tanto sería inhumano exigir que ellos no tuesten a la gente; (e) que están locos, lo cual se demuestra por el hecho de vestirse de máscara mucho antes del tiempo de Carnaval; (f) que obraron compelidos por irresistible fuerza, sin libertad para otra cosa, puesto que necesitaban un dinero que el tostado estaba en la estricta obligación de tener, y que el suplicio puede atribuirse no tanto a crueldad de los calentadores, cuanto a tacañería del calentado, quien procedió del modo más censurable y provocó la indignación de sus visitantes nocturnos, al no ofrecerles sino cochinas 250 pesetas, suma enteramente irrisoria, en vez de las dos o tres mil que se habían prometido como recompensa a sus fatigas[7].

Pues bien, esa actitud severa y poco amiga de admitir disculpas en el delito es contraria a la que mantiene la voz narradora de muchos relatos. Se puede argumentar que la actitud del narrador no tiene por qué coincidir con la de la autora, sobre todo si es un personaje, situación frecuente en Pardo Bazán. Pero, en los cuentos a los que nos vamos a referir, el personaje narrador es una persona inteligente, honrada, de buen criterio, que parece contar con la aquiescencia de su creadora. En otras palabras, el lector tiene la inequívoca impresión de que ese narrador es un alter ego de doña Emilia, que pone en su boca sus propias ideas y sentimientos. Veamos algún caso.

En el cuento "Hacia los ideales" (IV, 316-318)[8] el narrador es un personaje, Torralba, que relata una ventura: el atraco sufrido "en un recodo solitario" de la carretera cuando el chofer estaba arreglando una avería de su coche. Los atracadores son dos jovencitos bien trajeados y guapos que los conminan revólver en mano a entregarles todos los objetos de valor. Pese a ello, a Torralba le caen bien, y se refiere a ellos diciendo "las cataduras simpáticas de los bandidos". La razón de esa simpatía está en que por su facha los identifica como chicos de buena familia:

[7] *La Ilustración Artística*, 14 de noviembre de 1904, nº 1194.

[8] Las citas se hacen por *Emilia Pardo Bazán, Cuentos completos*, Cuatro tomos, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, La Coruña 1990.

> Hubiese jurado que estaban confusos, con una especie de vergüenza, unida a una arrogancia retadora. Cada vez me parecían menos bribones. Lo limpio de sus blancos cuellos, lo nítido de sus dientes y orejas, la involuntaria finura que empezaron a mostrar, todo proclamaba a gritos su clase.

Se ponen a hablar y, en efecto, resulta que son dos chicos a quienes sus padres han puesto en un internado en el que ellos se aburren a morir y así lo manifiestan: "¡Qué vida más tonta! Siempre igual, todo por patrón. Los profesores unos antipáticos. Por eso resolvimos dedicarnos a bandoleros..."

Aparece la guardia civil y uno de los chicos "sin pararse en tricornios disparó. La bala atravesó el sombrero de uno de los guardias."

Una vez reducidos, el guardia explica que tenían orden de no hacerles ningún daño:

> Nos encargan que les cojamos sin hacerles daño ninguno. Son chicos de buena familia, que, por lo visto, se han vuelto locos.

Todos disculpan, pues, a los señoritos, y Torralba pide "como favor especial" a los guardas que no digan que a él le habían robado cartera, sortija y reloj. Por lo cual recibe una mirada de reconocimiento de los bandidos.

Todo el cuento rebosa simpatía por los culpables. La juventud de los delincuentes y sobre todo su clase social parece ser aquí el motivo de esa benevolencia que va a dejar impune el delito de unos jóvenes de buena familia que usan revólveres, roban y casi matan por aburrimiento. No hay en el relato el menor asomo de crítica a la imprudencia y arrogancia de los jóvenes ni a los privilegios sociales de su clase. Incluso el título es desconcertante: "Hacia los ideales". ¿Qué ideales son esos que llevan a unos jóvenes ociosos a querer convertirse primero en bandidos, y, con las ganancias obtenidas, en piratas?

En otros caso el delito queda impune, también con la aquiescencia del narrador, por entrar en conflicto con una cuestión de honor. El testigo del crimen podría contribuir a detener al culpable con su declaración, pero se mantiene en silencio para preservar el buen nombre de una dama. Es el caso de "So tierra " (III, p.234 -37). El narrador es uno de los personajes, un registrador que no tiene empacho en manifestar: "Yo no he sido nunca partidario de descubrir faltas de nadie, y menos crímenes ". Y cuenta a sus amigos su intervención en uno, cuando ya han muerto los implicados.

Estaba enamorado de una joven y descubre que ella tiene amores con un hombre casado que acude a su casa de noche por una puertecita en el muro del jardín. Un ladrón espera al amante para robarle una cartera llena de dinero que suele llevar siempre con él, y lo mata degollándolo con una navaja. El enamorado ayuda a la joven a enterrar el cadáver en el sótano de la casa. El crimen no se descubre nunca.

Es sorprendente, tanto desde el punto de vista ético, como desde el punto de vista de la verosimilitud narrativa, que en ningún momento el protagonista se plantee

castigar al culpable del crimen. El registrador llevaba una pistola y el ladrón una navaja, y, mientras el ladrón registraba al muerto para robarle la cartera, el registrador tuvo tiempo de sobra para salir de su escondite y encañonarlo, pero el relato no va por esos derroteros. No se trata de castigar un crimen sino de poner de manifiesto lo que ocultan algunas mujeres que parecen intachables y algunos maridos que parecen perfectos. Eso es lo único que le interesaba a la autora en este relato, y la impunidad del crimen la trae sin cuidado. Una vez más la creación va por un lado y las ideas sociales de doña Emilia por otro.

Impune queda también el crimen en "Santiago el Mudo" (III,185). Movido por los celos y su iracundo temperamento, Raimundo ha estrangulado a su amante en la casona familiar. Después, aterrado, pide ayuda a su hermano de leche y criado, Santiago, a quien llaman el Mudo por su voluntario mutismo. El criado entierra el cadáver en la bodega y hace desaparecer todo rastro del crimen. Pero Raimundo quiere hacer desaparecer también a la persona que le recuerda su crimen con su presencia, y destierra de la casa familiar al criado fiel, obligándolo a irse a Buenos Aires. El señorito veranea tan contento en el pazo con su familia y Santiago languidece camino de una tierra extraña.

Lo que resalta el cuento no es tanto la impunidad del crimen como el desagradecimiento del señor que no ha sabido recompensar la fidelidad del criado. Por haber ayudado a su señor, Santiago se ve obligado a dejar el pazo. El castigado no es el criminal sino su encubridor, Santiago, de quien se nos dice al comienzo del relato que "se moría si de allí se apartase". Lo que se destaca en el cuento y lo que el lector percibe como injusto no es que quede impune el crimen de Raimundo, sino la falta de agradecimiento del señor hacia el criado fiel. De nuevo no es la impunidad del crimen el tema que preocupa a la autora sino el injusto comportamiento del señor con el criado.

En muchos de sus relatos de crímenes la postura de la autora es muy similar a la que adoptaría un abogado defensor: dar relieve a las circunstancias que pueden disculpar la conducta criminal. Así sucede en "Sobremesa" (I, p.161-163), donde se cuenta la historia de una madre de cinco hijos, que, abandonada por su marido y agotados los medios de subsistencia, los va matando a todos antes de suicidarse.

A veces no solo no se lamenta la impunidad sino que casi se celebra el crimen: en el cuento "Entre razas" (II, p. 283) un negro de magnífico aspecto, "jefe de cocheras" de un duque, es insultado públicamente por un norteamericano racista. La voz narradora carga las tintas en el carácter odioso del yanqui, que opina que todos los negros son esclavos y que el catolicismo es una religión estúpida por tener un santo negro en los altares. Poco después el americano aparece muerto a cuchilladas y con todo su dinero encima, de lo que se deduce que el motivo de la muerte es la venganza y no el robo. El narrador es consciente de que el esclarecimiento del crimen depende de que él hable, y no lo hace. Se justifica así: "Mi instinto me dictaba que guardase silencio".

Impunidad de nuevo para el asesino, con la aquiescencia del narrador y de los lectores, que, gracias a como se ha contado la historia, se sienten inclinados a considerar la muerte del racista como un acto de justicia más que como un crimen.

Esa misma sensación experimenta el lector en "Un duro falso" (t. II, p. 415-417). Natario, el aprendiz de zapatero, es un pobre chico desgraciado a quién su madre maltrata y a quien el que debía ser su maestro explota, dedicándolo a recados en lugar de enseñarle el oficio. Le dan en un pago un duro falso y el maestro, creyendo que pretende engañarlo, le propina una paliza brutal acusándolo de ladrón. Cansado de golpearlo se sienta para recuperar aliento y el muchacho entonces coge una cuchilla de cortar suela y de un solo tajo le rebana el pescuezo. Todas las circunstancias que se detallan en el relato -la brutalidad y la ignorancia de la madre, las malas condiciones de vida del muchacho, la injusticia con que es tratado por el maestro, las burlas de los otros aprendices- son una disculpa para el crimen. De manera que doña Emilia desarrolla y acepta en los relatos los mismos argumentos de los abogados que ha criticado en sus artículos. El cuento "Entre razas" se publica en 1898 en el nº 37 de *Blanco y Negro*. "Un duro falso" en septiembre de 1906 en *El Imparcial*. Es decir, que tanto antes como después de su burlesco comentario de 1902 sobre los recursos que emplean los abogados, Pardo Bazán hace uso en sus cuentos de esos mismos recursos. La creación literaria y sus opiniones sobre la vida cotidiana van por diversos caminos.

Un ejemplo más de crimen considerado como buena acción lo encontramos en "El legajo" (III, p.226-29). Y en esta ocasión no es un hecho de justicia social sino de defensa de los intereses familiares. El propietario de una finca se horroriza en un primer momento cuando se descubren durante una obra los huesos de un hombre enterrado en el jardín. Indaga en la historia familiar y descubre que fue una antepasada la asesina: la desaparición de su marido, infiel y despilfarrador, coincide con la construcción del muro, bajo el que han aparecido los huesos. El heredero se calla, ve los beneficios de aquel crimen y su silencio es el pago agradecido a la mujer que evitó su ruina:

> La verdad -pensó Lucio (...)- que, si no es doña Dolores, yo sería casi pobre o pobre del todo, y no poseería ni este solariego caserón de mis antepasados... Daré sepultura cristiana al esqueleto, haré un funeral en sufragio... pero nunca sabrá nadie, por mí, la verdad del drama.

Un pequeño detalle más en el que discrepan artículos y cuentos: en tres de los relatos mencionados, "So tierra", "Santiago el Mudo" y "El legajo", nos encontramos con crímenes en los que se ha hecho desaparecer el cadáver, que no aparece hasta mucho tiempo después o que no aparecerá nunca. A ellos se puede añadir "En silencio" (T. III, p. 249-252) e incluso "En el presidio" (T. IV, p. 66-69). En los cuentos de doña Emilia los homicidas se deshacen de los cuerpos con gran facilidad. Sin embargo, no es eso lo que la autora opina en sus crónicas de actualidad. En el

Caso del Sr. Ferrero, cuya desaparición y posterior hallazgo del cadáver así como el descubrimiento de los asesinos y su juicio fueron dados a conocer en las páginas de *El Imparcial*[9], doña Emilia comenta en los primeros momentos:

> Cuando no hay crimen, el cuerpo aparece. Aparece también, generalmente, habiendo crimen. Nada más difícil de esconder que «el cuerpo del delito». Cuando el cuerpo del delito es un hombre..., cualquiera lo escamotea[10].

Un ejemplo más, y este importante, de discrepancia entre prensa y creación es el tratamiento que da al tema de la fidelidad. En los cuentos tenemos con frecuencia la impresión de que doña Emilia es muy benévola con el marido ultrajado que se toma la venganza por la mano. No lo es en sus comentarios periodísticos, donde condena sin paliativos los crímenes por celos:

> Siguen a la orden del día los asesinatos de mujeres. En esta semana hemos tenido nuestro correspondiente marido calderoniano. Mató a su cónyuge, con certeros tiros; pero, llegado el momento de «hacerse justicia», le falló. Pícara casualidad -que se da muy frecuentemente- (...)
>
> **Todo español cree tener sobre la mujer derecho de vida o muerte. Lo mismo da que se trate de su novia, de su amante, de su esposa. Los celos disculpan los más atroces atentados, las venganzas más cruentas;** y los que se escandalizan de las barbaridades de la guerra (que al fin tienen un carácter colectivo y de interés general) disculpan estas atrocidades individuales, como si fuese lícito tomarse nunca la justicia por la mano[11].

Comparemos esta actitud con la benevolencia y hasta simpatía con que se pintan algunos de estos calderonianos asesinos en sus relatos.

En el cuento "En silencio" (III, p. 249-52), el marido albañil mata y empareda a su mujer, la tabernera, que lo engaña. La voz narradora prepara cuidadosamente la situación para que las simpatías caigan del lado del marido. Ella es "muy remilgada y fantasiosa", le gusta rozarse "con el señorío". Se alude a sus "vanidades y deseo de lucir". Se casa con un modesto albañil "cediendo a la atracción que ejerció sobre sus sentidos el arrogante mozo", pero al cabo de cuatro o cinco años lo engaña con un señorito. El albañil, por el contrario, además de ser un hermoso ejemplar masculino, es trabajador, emprendedor, cariñoso con su mujer, a la que ayuda todo lo que puede en la taberna, y está cada vez más enamorado de ella. Puestas así las cosas, el lector está predispuesto a disculpar el crimen, pese a que el marido lo lleva a cabo con una premeditación repugnante. Le hace creer a la tabernera que tiene

[9] En *El Imparcial*, del 10 de agosto al 8 de septiembre de 1916 puede verse la evolución de la noticia, desde la desaparición al descubrimiento del crimen y captura y juicio de los culpables.

[10] *La Ilustración Artística*, 11 de septiembre de 1916, nº 1811.

[11] *La Ilustración Artística*, 2 de mayo de 1915, nº 1740.

una proposición para irse a Buenos Aires, donde ganará mucho dinero. Consigue de ella la autorización para traspasar la taberna y prepara con sus propias manos un armario que será la tumba de la crédula y presumida tabernerilla. Después de matarla la mete allí y tapia "con tal esmero" el hueco que nadie sospecharía que no es una pared lisa. Después recoge las ropas de su mujer, las junta con las suyas, deja la llave en la puerta donde la recogerá el nuevo propietario y se echa a andar camino de Marineda. Así acaba el relato:

> Las piernas le vacilaban un poco; pero según se alejaba de la taberna, donde había emparedado su venganza, corría más. Y bien le vino darse prisa, porque el gran trasatlántico calentaba ya sus calderas, y fue de los últimos en llegar entre los emigrantes.

Tal premeditación y frialdad en la ejecución del crimen no merece ningún comentario, ni el menor atisbo de crítica. Incluso emplea la palabra "venganza" y no crimen para referirse al emparedamiento de la víctima.

En *La puñalada* (II, p. 166-169) nos encontramos de nuevo al mozo trabajador, en este caso ignorante -no sabe ni firmar, se nos dice- y locamente enamorado de una modistilla que aspira a más, sobre todo su madre, que es la alcahueta. La chica lo entretiene hasta que aparece el "caballero " que se las va a llevar a las dos a su casa, a la madre como ama de llaves, a la hija como "ama ¡de todo!". El Onofre, cuando se da cuenta de que ella lo está engañando, se emborracha y la mata. El relato está contado desde el punto de vista del hombre que sufre y se siente engañado por todos, no desde el punto de vista de la chica, que está en su derecho a hacer con su vida lo que quiere, y que ni es su mujer ni quiere casarse cuando él se lo propone. El cuento podría muy bien haberse enfocado desde el punto de vista de la mujer que, por temor al novio violento, no se atreve a romper con él abiertamente y tiene que engañarlo para poder hacer lo que está en su derecho a hacer, que es irse con quien más le convenga. Pero doña Emilia prefirió la otra perspectiva.

Uno de los ejemplos más claros de esa distancia entre severidad en la prensa y benevolencia en la ficción lo veremos en el cuento *La Mayorazga de Bouzas* (II, p. 21-27). En él nos encontramos una vez más con un delito que quedará impune, y en el que la culpable cuenta con todas las simpatías de la autora.

La mayorazga es presentada como una mujer de rasgos masculinos que se manifiestan desde la infancia y adolescencia en sus costumbres rudas, y en su juventud en rasgos físicos: fornida de cuerpo, bozo sobre el labio, manos duras y gran fuerza, que le permite competir con los mozos y doblarles el pulso y hasta tumbarlos por tierra. Su único código moral es el catecismo, "católica a machamartillo", de misa diaria y limosnera. Se siente superior a los labriegos, con los que, sin embargo, comparte mesa y comida, lo que es calificado por la voz narradora de "democrática familiaridad".

Se enamora de Camilo Balboa, un joven licenciado en Derecho, fino él, delgado, pálido, rubio y "necesitado al parecer de mimo y protección". La mayorazga

experimenta hacia su marido un amor apasionado y violento. Se desvive por complacerlo y hacerle la vida fácil. Lo único que empaña su felicidad es la falta de un hijo. Por casualidad, al intentar avisar a una partida carlista que se reúne en el pazo de Resende, descubre que su marido la engaña con una costurerita guapa, de cuerpo esbelto y gentil y cara fina, "de Virgen". Acompañada de su hermano de leche, que actuará como verdugo, la Mayorazga espera a que el infiel abandone la casa de la costurera, y entonces rapta a la joven y, pese a ser tan católica y de misa diaria, no perdona sino que hace que su sicario le corte las orejas, donde relucían los aretes de oro que su marido le había regalado. El cuento acaba con la siguiente información de la voz narradora:

> De la costurera bonita se sabe que no apareció nunca en público sin llevar el pañuelo muy pegado a la cara. De la Mayorazga, que al otro año tuvo muñeco. De Camilo Balboa, que no le jugó más picardías a su mujer, o, si se las jugó, supo disimularlas hábilmente. Y de la partida aquella que se preparaba en Resende, que sus hazañas no pasaron a la historia.

Podría pensarse que esa escueta forma de informar del final de la historia es una manera de denunciar la injusticia: todos contentos e impunes, menos la víctima. Pero la escena del rapto y de la mutilación no es un modelo de objetividad narrativa. Cuando se enfrentan los ojos de la Mayorazga y de la costurera, se habla de "la mirada ofendida de la esposa", mientras que los ojos de la costurera chispean de "odio triunfante", y son calificados de "ojos de víbora". También las palabras de la Mayorazga, cuando decide cortarle las orejas, son dichas "con voz grave" y se califican de "sentencia", como si de un juicio se tratase.

Todo el relato es una panegírico de las rudas virtudes de ese ejemplar femenino de la "Galicia primitiva". Y cuando tiene que contar lo que, se mire como se mire, es un delito, se disculpa cargando las tintas en esa especie de desafío entre mujeres que es la escena final, lo cual supone un descargo para la culpabilidad de la Mayorazga:

> ... al caer sobre ella la mirada ofendida de la esposa, los nervios de la muchacha se crisparon y sus pupilas destellaron una chispa de odio triunfante, como si dijesen: «Puedes matarme, pero hace media hora tu marido descansaba en mis brazos». Con aquella chispa sombría se confundió un reflejo de oro, un fulgor que el sol naciente arrancó de la oreja menudita y nacarada: eran los pendientes, obsequio de Camilo Balboa. La Mayorazga preguntó con voz ronca y grave:
> - ¿Fue mi marido quien te regaló esos aretes?
> - Sí- respondieron los ojos de víbora.
> - Pues yo te corto las orejas- sentenció la Mayorazga extendiendo la mano.

Una vez cumplida la sentencia, la voz narrativa se refiere a ella como "la víctima", cuando Amaro pregunta si tira su cuerpo desmayado al río:

> -¿La tiro al Sil?- preguntó el hermano de leche, levantando en brazos a la víctima, desmayada y cubierta de sangre.

La Mayorazga, ya satisfecha con el castigo, le perdona la vida. Dice: "No. Déjala ahí ya". Y los dos se van "sin volver la vista atrás".

De todo lo expuesto podemos sacar la conclusión de que doña Emilia da a los mismos temas un tratamiento muy distinto en sus comentarios de prensa y en sus relatos de ficción.

Estas contradicciones entre el deseo de castigar severamente al malhechor y la benevolencia con que narra delitos y crímenes en sus cuentos nos pone sobre aviso acerca de lo que doña Emilia toma de la realidad, que, en mi opinión, es mucho menos de lo que se cree. De igual modo que no se corresponden las ideas vertidas en los artículos con la visión que aparece en los cuentos, tampoco se corresponden los datos de la noticia periodística con lo que finalmente pasa a ser una obra de ficción.

Veamos ahora algunos relatos que parecen directamente inspirados en noticias de periódicos.

"Justiciero" parece el caso más claro de un relato inspirado en hechos reales. El 27 de Julio de 1897 el *Heraldo de Madrid*, bajo el título "En Villaverde. Suceso misterioso" publica la noticia del hallazgo de un cadáver y su posterior identificación, así como las primeras diligencias judiciales. Reproducimos esa noticia porque en ella se recogen los hechos principales del caso[12]:

> El día 7 de este mes un guarda jurado que estaba prestando vigilancia en las inmediaciones de la población, se encontró en el sitio denominado <<La Felicidad>>, y junto a la tapia de la finca de ese mismo nombre, el cadáver de un hombre joven, que no presentaba externamente señales de violencia alguna.
>
> Avisado el juez municipal, comenzaron las diligencias, y cuando fue transportado el cadáver en una camilla al Depósito judicial, se reconoció en él al joven Ricardo Oliver, de veintisiete años de edad.
>
> Era hijo de los dueños de la finca junto a cuyas tapias se encontró el cuerpo.
>
> La gorra del muerto se encontró dentro de la finca.
>
> Dicho joven tenía el oficio de relojero y se hallaba separado de su familia por su mala cabeza, pasando muchas temporadas en Madrid.
>
> Los padres tienen otros hijos y dos muchachas solteras; viven también en Madrid y separadas de aquellos.
>
> La familia goza en el pueblo fama de muy rica, hasta el punto de decirse que ha dotado el padre a cada una de sus hijas con la cantidad de 22.000 duros.

Después comenta que el joven Ricardo era persona de "conducta desarreglada" y que cuando iba a visitar a sus padres "entraba muchas veces por los balcones y pocas por la puerta". Según testigos, el día antes de su muerte estuvo en casa de un amigo y después en una taberna donde habló de sus padres "con poco respeto, dijo que estaba cansado de ellos y que iba a matarlos, "y a todo el que se pusiese por delante".

[12] *El Heraldo de Madrid*, 22-VII- 1897.

Finalmente se dan los resultados de la autopsia: tenía fracturada la columna vertebral, a la altura de la cintura y dos o tres costillas rotas, pero se puntualiza que "la muerte lo mismo se podía haber causado por caer desde muy alto el cadáver o por recibir un gran golpe".

En los días siguientes -del 23 al 30 de julio- se van añadiendo a la noticia detalles de la vida del muerto a quien se califica de "calavera consumado", y comentarios de la gente del pueblo sobre las posibles causas de la muerte: que Ricardo había salido huyendo de su padre, que pretendía castigarlo, y que al intentar saltar la tapia cayó al suelo y se mató al golpearse contra un guardacantón. Otro rumor habla de una pelea con su "amigote" Guillermo Sánchez. Aparece también implicado el hortelano de la finca, Manuel Verdura, con quien Ricardo ya se había peleado en otras ocasiones. Las sospechas se van centrando sobre este último con quien al parecer había quedado desafiado para la noche del suceso. Se detuvo finalmente al hortelano, que incurrió en numerosas contradicciones en sus declaraciones, a su mujer y a su suegra (día 25 de julio). El día 30 se informa de que Ricardo no pudo descolgarse aquella noche por ninguna de las tapias de la finca ya que "están intactas en todas sus aristas" ni pudo golpearse contra el guardacantón, "porque este se halla tan junto a la tapia que únicamente cayendo de modo perpendicular podía tropezar". Pese a que las diligencias judiciales apuntan al hortelano, los vecinos lo creen inocente y piensan que pudo ocurrir que "Ricardo, huyendo de su padre se cayese, y este lo arrastrase hasta la puerta".

El redactor del periódico dice que esa suposición "carece en estos momentos en absoluto de fundamento".

Esa, sin embargo, es la interpretación que despierta el interés de doña Emilia, que pocos días después, el 9 de agosto, en la columna ya citada de *La Ilustración Española*, nº 815, lamenta que la prensa deje inconclusa esa historia[13] y confiesa tener "una hipótesis", que no da a conocer por carecer de fundamentos para mantenerla:

> Hay un joven que aparece muerto al pie de las tapias de la quinta de su padre: sobre la conducta de este joven, sobre sus antecedentes, sobre la persona del asesino, todas son conjeturas, comentarios, revelaciones contradictorias. Sin embargo, nuestro instinto parece que nos dicta una hipótesis; para fundarla, necesitaríamos que la prensa, que dispone de tantos medios de investigación, nos trazase, con la precisa puntualidad del coleccionista de *documentos humanos*, la biografía del joven Ricardo Olivier, los orígenes de la escisión entre el malaventurado mozo y su padre, el carácter y antecedentes de este -algo en fin que diese luz acerca de los motivos que pueden sugerir a todo un pueblo la suposición terrible y monstruosa de que un padre ha asesinado a su hijo-.

[13] En efecto, ni *El Heraldo* ni *El Imparcial* dan ninguna noticia del resultado del juicio en todo el resto del año 1897.

Casi tres años después, el 15 febrero 1900, publica en *El Imparcial* el relato "Justiciero", en el que un padre mata a un hijo al pie de las tapias de su finca. Doña Emilia ha suplido con su imaginación todo lo que necesitaba para dar luz a aquella "suposición terrible y monstruosa" a la que se refiere en su artículo. Para ello ha tenido que transformar prácticamente todos los elementos del drama.

Antes de entrar en el análisis de las transformaciones de la noticia al cuento, señalemos brevemente otra cuestión, que por su complejidad puede ser el tema de un próximo trabajo: la relacion de "Justiciero" con el cuento "Mateo Falcone" de Próspero Merimée.

El cuento de Merimée, obra de su primera etapa literaria, era muy estimada por doña Emilia, que se refirió a él con palabras muy elogiosas en su *Historia de la Literatura Francesa Moderna*. En el volumen *La Transición* dice que "la genialidad de Merimée, su veta de oro, escasa y fina, se reveló en los cuentos". Cita el de "Mateo Falcone" al que considera una "obra maestra", una "cima del arte", al nivel de los mejores de Maupassant, Daudet y Turguenef[14]. En el volumen sobre el Naturalismo vuelve a cantar las alabanzas de varios cuentos de Merimée, de los que dice que "nunca se ha grabado más honda y limpiamente el camafeo", y entre ellos está "Mateo Falcone", al que finalmente dedica unas líneas donde dice:

> Un cuento puede encerrar tanta energía como la novela más pujante. "Mateo Falcone", de Merimée, no cede en vigor a ninguna obra de la misma pluma, y casi diré a ninguna de otra[15].

El cuento de Merimée coincide en muchos puntos de su temática con "Justiciero". El protagonista mata a su único hijo varón, un niño de diez años, porque ha faltado a las leyes de la hospitalidad y ha entregado, seducido por la dádiva de un reloj que le ofrece la policía, a un bandido que se había refugiado en la casa de Falcone.

Las coincidencias son demasiado notables para atribuirlas a la causalidad. Los dos homicidas están convencidos de hacer un acto de justicia, y los dos hacen notar que el delito cometido por el hijo pone en duda su paternidad. "El robar no te viene de casta", dice el Verdello en el cuento de doña Emilia. "¿Es hijo mío?", le pregunta Mateo Falcone a su mujer cuando se entera de lo sucedido.

El problema está en que Pardo Bazán no parece haber notado la semejanza, ya que nunca habló de ella, que se sepa.

[14] *La Literatura Francesa Moderna. La transición*, Renacimiento, Madrid, 1911, p. 69 y 70.

[15] *La Literatura Francesa Moderna III. El naturalismo. Obras completas*, t. 41, Renacimiento, Madrid, sa. p.150 y 155.

En la Biblioteca de la autora hay una edición del año 1879 de cuentos de Merimée, entre los que se encuentra "Mateo Falcone"[16]. En el índice, doña Emilia trazó una línea que abarca los títulos de "Colomba", "Mateo Falcone" y "L'enlevemet de la redoute" y escribió al lado "muy bonito todo". Eso parece indicar que se trata de una primera lectura y que esta no puede ser anterior a 1879.

Los sucesos que parecen inspirar "Justiciero" ocurren en 1897 y resulta raro que al comentar doña Emilia en el periódico "la suposición terrible y monstruosa de que un padre ha asesinado a su hijo" no mencionase el antecedente literario de un cuento que le había gustado tanto y que consideraba una obra maestra; cosa rara en ella, tan aficionada a ese tipo de referencias eruditas.

Podemos pensar que lo leyó después de escribir "Justiciero", pero en ese caso lo raro es que escriba "muy bonito todo" en la edición y no deje ninguna constancia del parecido con su cuento.

Las coincidencias son evidentes, pero también lo son las diferencias. Y doña Emilia se burló en muchas ocasiones de quienes acusaban de plagio a escritores que coincidían en los temas. Quizá para ella los dos cuentos eran tan distintos que no le mereciera la pena comentar su parecido. Me inclino por esta interpretación porque creo que si Clarín, que seguramente conocía la obra de Merimée, hubiera visto indicios de plagio se hubiera lanzado con alegría a denunciarlo, y no lo hizo, prefirió atacar al cuento y a doña Emilia por otro flanco.

El título del relato de Pardo Bazán nos indica ya de entrada que lo que va a contar no es un crimen sino el retrato de un individuo que aplica un código personal de justicia. Lo que le valió un injusto rapapolvo de Clarín, que ya por entonces aprovechaba cualquier oportunidad para arremeter contra doña Emilia.

> ¡Un padre que mata a un hijo disparándole un tiro en la frente, porque el hijo, un muchacho, ha robado 190 duros!
>
> Todo estaría bien, o por lo menos mediano, si se pudiera decir que doña Emilia sólo se había propuesto pintar un tipo, un carácter, una aberración moral; describir un lance trágico sin aprobar la conducta de tal padre; sin *tesis*, en fin.
>
> Pero no hay tal cosa.
>
> Doña Emilia aprueba el crimen del arriero, que ella, por lo visto, no considera crimen.
>
> El título del cuento lo dice: «¡justiciero!» ¿Justiciero? ¡Animal!
>
> Sí, animal; menos que eso. ¿Es esa la justicia para la señora Pardo? No lo creo. No debe de haberse fijado en lo que ha hecho al titular «Justiciero» ese cuento[17].

[16] Prospero Merimée, *Colomba, suivi de La Mosaique et d'autres contes et nouvelles*, Paris, Charpentier , 1879.

[17] La cita pertenece a un Palique publicado en *Madrid Cómico*, nº 23, el 3 de marzo de 1900. Puede leerse en el libro de Ermitas Penas, *Clarín, crítico de Emilia Pardo Bazán*, Universidade de Santiago de Compostela, colección Lalia, Series Maior, 2003, p.170-173.

Vayamos ahora a la elaboración de los datos de la realidad.

Las similitudes con la noticia de la muerte del joven Ricardo Olivier se limitan al lugar donde aparece el cadáver: al pie de las tapias del huerto familiar. Pardo Bazán elabora y cambia todos los demás elementos.

Para empezar, reduce los personajes para concentrar el drama: un padre, un hijo, una abuela, que pone la nota de ternura en el ambiente de dureza del relato, y un perro, que es el único testigo de la dramática escena final, que acabará con la muerte del chico. De ellos, el protagonista es el padre, Verdello, el arriero. Han desaparecido el amigo, el hortelano, las hermanas y los vecinos. La acción se reduce a una cena con un corto diálogo entre padre e hijo y a la escena final, sin palabras, que se cierra con una frase lapidaria del padre.

El hijo no es un "calavera consumado", como decía la prensa, sino un chico débil, hijo de una madre tísica, detalle añadido por la autora, para explicar su debilidad física. Se ha metido en malos pasos y ha acabado robando en la tienda donde trabajaba. Su única hermana está casada, no participa en la acción de ningún modo y vive lejos, situación que la voz narradora subraya con un expresivo discurso indirecto del protagonista: "No tenía otro hijo varón; una hija ya talluda se había casado allá en Meirelle, ¡lejos!."

La dificultad para doña Emilia, convencida de que puede ser cierto lo que el pueblo piensa, está, sin duda, en crear unas circunstancias que den sentido al asesinato del hijo a manos del padre. El camino fácil sería una discusión acalorada, pero doña Emilia es demasiado buena novelista para irse por la tangente. Tiene que crear un personaje y un mundo en el cual el asesinato sea algo comprensible, no el acto de un loco, o la consecuencia de un momento de exaltación pasajera. Y lo consigue creando uno de los mejores personajes que han salido de su pluma: el Verdello, el arriero honrado y trabajador cuya palabra es ley.

El Verdello ha sido un buen marido y un buen padre, que ha procurado el bienestar de su familia y que ha buscado para su hijo un oficio menos duro que el suyo. Viudo, y casada la hija, sus afanes se centran en ese hijo, al que defiende cuando su jefe le hace saber que Leandro "andaba en pasos algo libres". Si el chico trabaja y cumple con su obligación, lo otro no tiene importancia, piensa el Verdello, son "desahogos" disculpables; al fin, "un hombre, es un hombre".

En ese mundo primitivo y bárbaro en el que se mueve sólo hay una delito imperdonable: la falta de honradez. Todo el mundo de Verdello gira en torno a esa honradez, ganada a lo largo de años y años de trabajo: "su palabra valía oro, sus tratos no necesitaban papel sellado, ni señal siquiera. Palabra dicha, palabra cumplida".

El delito de su hijo destruye el orden de ese mundo y lo sume en el caos. No basta con restituir lo robado. El Verdello puede hacerlo a costa del dinero que tiene ahorrado, pero eso no borra la falta:"¿Quién se fiaría ya del padre de un ladrón?", piensa. Es necesario recomponer el orden perdido, hacer justicia. Y eso es lo que hace el Verdello, sacrifica a su hijo como quien arranca la mala hierba. Después de

disparar contra el hijo, cuando el arriero se inclina sobre él, su pensamiento es: "Ya no respiraba aquella mala semilla". Ha extirpado el mal de su mundo, ha recompuesto el orden perdido.

Pardo Bazán acertó plenamente al crear unas circunstancias, unos antecedentes que explicasen aquella "suposición terrible y monstruosa" de que un padre ha asesinado a un hijo. El cuento es el desarrollo de la hipótesis que no llegó a formular en la realidad del periódico.

Cuando Clarín le reprocha que llame Justiciero al Verdello, se equivoca, porque no tiene en cuenta el punto de vista del relato, que es el del personaje, para el cual no se trata de un asesinato sino de una ejecución, de un acto de justicia. Verdello no oculta su acción, al contrario de lo que ocurre en la historia del periódico. Quiere que se conozca su acto de justicia porque es la única forma de recuperar la honradez perdida por la culpa del hijo. En lo que puede tener cierta razón Clarín es en que se nota que todas las simpatías de la voz narradora están con el padre y que ni siquiera se compadece del chico, que se muestra en todo el relato débil e inmaduro. En "Mateo Falcone", el niño, que solo tiene diez años, inspira pena en la última escena al lector. El joven de "Justiciero", por el contrario, no despierta su compasión. Su temblor, sus lágrimas, son presentadas como signos de debilidad, que se acentúan en esa escena final, cuando intenta huir de su padre:

> Y aquel temblor de antes, el de los dientes, el de las manos, descendió a sus piernas flacuchas de mozo enviciado en mujerzuelas, y le doblegó y le hizo caer postrado, medio de rodillas, balbuciendo: ¡Perdón! ¡Perdón!.

En "Justiciero", la voz narrativa da muestras, más que de horror o de imparcialidad, de comprensión y hasta de admiración por la bárbara y trágica figura del padre justiciero.

En resumen: de la noticia, doña Emilia toma solo el detalle del muerto al pie de la tapia del huerto familiar. Lo que impresionó su imaginación fue el rumor extendido por el pueblo de que había sido el padre el homicida. Lo que años después hizo fue crear un personaje y una situación que hiciese comprensible una acción monstruosa.

Este relato creo que tiene aún un eco tardío en otro, que pudiera titularse "Justiciera" porque la encargada de hacer justicia es en este caso una mujer. Me refiero al titulado "La hoz", que apareció en *Cuentos de la tierra*, en el tomo XLIII de la edición de *Obras Completas* de 1922. Es un cuento mucho menos conseguido porque en él se mezclan los motivos de los celos con el de la ejecución del trasgresor. El papel del Verdello se reparte entre dos mujeres, la madre y la novia desdeñada, con lo cual también pierde fuerza el drama. La madre es Casildona, labradora soltera, mujer de rompe y rasga, que amenazó de muerte, si no se casaba con ella, al hidalgo que la dejó embarazada. El señorito, vicioso y arruinado, accedió y vivió mantenido por el trabajo de su mujer hasta que se murió de una borrachera. Muerto el marido, Casilda trabajó como "una bestia de carga" para que su hijo Avelino pudiese trabajar "sentado

a la sombra". En efecto, está colocado en una oficina y todo va bien hasta que se lía con la querida de su jefe, una mujer madura, pero vestida y sobre todo calzada de un modo que provoca admiración y escándalo. Sus zapatos rojos de piel son el símbolo de todos los refinamientos y deleites prohibidos. El cuarto personaje es María Silveria, una moza campesina que ha tenido amores con Avelino y ahora se ve despreciada por "la forastera".

El cuento se inicia con Casildona preocupada porque su hijo no llega a comer. Ha visto a su hijo otras veces con la forastera en la playa y teme que esté con ella. Es un punto de arranque similar al de "Justiciero": allí la tragedia se prepara durante una cena. En "La hoz" durante una comida. En los dos relatos se produce un salto atrás, una analepsis, para contar la prehistoria: la voz narrativa cuenta la vida de Casilda en un caso y de Verdello en el otro, hasta el momento en que comienza la acción, que en "La hoz" se inicia con la llegada de María Silveria.

La moza se hace la encontradiza, y la madre, que antes la desdeñaba como novia para su hijo porque aspiraba a algo mejor, la trata ahora con amabilidad. María Silveria la informa de que Avelino ha sido despedido porque el jefe lo encontró con su querida, bañándose juntos en la playa. Las dos mujeres manifiestan su indignación, que recae exclusivamente en la mujer que ha seducido a Avelino y no en el mozo, que se ha dejado seducir: "¡A algunas mujeres era poco las ahorcar!", dice María Silveria. "¡Que no se plante delante!", la secunda Casilda.

Pero sí se planta. Aparece Avelino con la forastera y pide a su madre que les de comer. La madre intenta cerrarles el paso, pero el hijo la aparta y entra en la casa con "la pícara". La exaltación del hijo le recuerda a la madre los accesos de alcoholismo del marido en los últimos tiempos, y, aunque "con manos trémulas de ira", acaba sirviéndoles lo que tiene preparado. María Silveria, testigo mudo de la escena, no entiende por qué la madre no castiga a la mujer que ha seducido a su hijo: "¿Por qué no le saltaba al pescuezo a tal mujer la señora Casildona? ¿Por qué consentía semejante infamia?". Sale de la casa y se pone a llorar en el corral. Allí la encuentra Avelino que va a buscar un vaso de agua fresca para su amante. Ella le pide cuentas de lo que pasó en el molino: "¿Te acuerdas del molino de Pepe Rey? ¿Te acuerdas lo que parolamos?". Se sobrentiende que el mozo había hecho promesas a cambio de favores, pero ahora la desprecia con palabras crueles: "Larga de aquí, y cálzate esos pies, que das enojo". María Silveria llega a la conclusión de que la forastera ha embrujado a Avelino y que a ella le corresponde deshacer el embrujo:

> María Silveria calló... Sus puños morenos, de trabajadora, se alzaron al cielo protestando. El cielo sabía que ella nunca no había hecho mal a nadie; y el cielo no debe de ser amigo de las malvadas que embrujan a los hombres con zapatos colorados, moñudos. Se inclinó sobre el cestón; cogió de él la hoz de segar, afilada, reluciente, que manejaba con tanto vigor y destreza, y ocultándola bajo el delantal, se metió por la casa adentro, segura de lo que iba a hacer, de la mala hierba que iba a segar de golpe.

Igual que en *Justiciero* las simpatías de la voz narradora están con María Silveria de quien sólo se dan notas positivas. Y, lo mismo que allí, su crimen, visto desde la perspectiva del personaje, se presenta como un acto de justicia.

En "Justiciero" la valoración final que hace el padre tras matar al hijo es "ya no respiraba aquella mala semilla". En "La hoz" falta esa contundencia, pero la consideración que María Silveria tiene de la víctima es la misma: no es una venganza, no mata a Avelino, que la ha abandonado. Y tampoco es una cuestión de celos. María Silveria mata a la forastera porque es "la mala hierba" que es necesario arrancar para que el campo dé fruto. Y, en cierto modo, actúa por delegación de la madre, que no ha sabido defender a su hijo de la influencia de la mala mujer.

Otro relato para el que Pardo Bazán ha tomado datos de noticias de los periódicos es "Inútil".

Veamos en primer lugar la noticia[18] de un crimen cometido en la provincia de Lugo, en la localidad de Quiroga:

> BÁRBARO ATENTADO
> por telégrafo. (De nuestro corresponsal)
> Lugo 29 (1.30 de la tarde)
> Un hombre quemado vivo:
>
> En Quiroga se ha cometido un crimen, de que ha sido víctima don Vicente López, dueño de la herrería de Rugando.
>
> Cuatro hombres enmascarados asaltaron la casa, provistos de revólveres, hachas y cuchillos.
>
> El sobrino del dueño de la casa, Nicolás López, les salió al encuentro, disparándoles un tiro, pero arrollado por los ladrones, fue maniatado, lo mismo que otros criados de la casa que, fuertemente amarrados, fueron encerrados en la cocina con guardias a la vista.
>
> Parte de los ladrones se dirigieron entonces a la habitación en que el dueño, atemorizado, había buscado refugio, y le intimaron a que dijera dónde tenía el dinero.
>
> Como se negara, le sujetaron a crueles martirios, acabando por amontonar haces de paja, a que prendieron fuego para quemarle vivo.
>
> Cuando dieron por terminada tan salvaje operación, obligaron al sobrino a que les acompañara a la bodega, donde estuvieron comiendo y bebiendo alegremente, mientras insultaban a Nicolás, con bromas alusivas al martirio a que todavía seguía sujeto el tío.
>
> Cuando se marcharon corrió Nicolás a auxiliar a la víctima y a los criados. El estado de don Vicente era tan lastimoso que, a los pocos momentos, falleció por efecto de las quemaduras.
>
> Todo lo que los ladrones consiguieron llevarse fueron 250 pesetas.
>
> El hecho ha producido penosísima impresión en toda la comarca por tratarse de una persona honradísima y que contaba con grandes simpatías, como lo era don Vicente López.
>
> La Guardia Civil trabaja sin descanso en persecución de los criminales.
>
> Hay dos detenidos que se sospecha desempeñaron los oficios de espías.

[18] *El Imparcial*, lunes 31 de octubre de 1904.

Doña Emilia en su comentario de *La Ilustración Artística*[19] vincula el suceso con episodios similares ocurridos durante la Revolución Francesa, durante la cual la banda de los *chauffeurs* robaba en los castillos por el procedimiento de achicharrar lentamente a los propietarios hasta que confesaban el escondrijo del dinero. Pasa después a comentar el crimen de Quiroga, deteniéndose en los detalles de la tortura:

> Un infeliz, en el caserío de una herrería, ha sido asado concienzudamente, con toda calma y reposo. Le aplicaron haces de paja encendidos a diferentes partes del cuerpo, escogiendo las más sensibles al dolor; y cuando se desvanecía, otro retueste le devolvía la sensibilidad y la conciencia de la tortura. Como no existía en la casa la suma relativamente crecida que los bandidos buscaban, y sólo se afanaban algunas pesetas, el suplicio no se interrumpió, hasta que, cansados los supliciarios, bajaron a la bodega a emborracharse y a gastarle chanzas al sobrino del torturado, un muchacho que estaría cual es de suponer de puro miedo, y tenía que servirles comida y vino. Al ser socorrida la víctima se vio que la mayor parte de sus quemaduras eran mortales. Tenía el cuerpo achicharrado. Sin embargo no había muerto. No murió hasta días después.

La narración del suceso que hace doña Emilia es mucho más dramática que la del corresponsal de *El Imparcial*, cosa natural, dada la categoría literaria que los separa, pero, además, porque a Pardo Bazán le interesa destacar la crueldad del delito para desautorizar a continuación los argumentos de los abogados defensores y la benevolencia de los jurados que se dejan convencer por ellos. Incluso alarga la agonía de la víctima para hacer más cruel el crimen.

En varios cuentos alude de pasada a los crímenes de los *chauffeurs*, pero sólo en uno relata el episodio completo de un robo con la escena de la tortura incluida; es el que lleva por título "Inútil" (T. II, p. 338-341), publicado por primera vez en *Blanco y Negro*, en 1918. Han pasado por tanto 14 años desde el crimen de Quiroga. Y, como sucede otras veces, los datos de la realidad le sirven solo de telón de fondo para contar algo que no tiene nada que ver con la noticia del periódico. Lo que quiere contar no es un crimen sino la fidelidad heroica de un viejo criado a quien sus amos consideran ya inútil para el servicio.

Carmelo es un viejo mayordomo al que una mañana dejan solo en la finca mientras todos se van a misa. Él tiene miedo porque ha oído que andan por los alrededores los bandidos. La mayorazga se burla cariñosamente de su miedo y lo invita a acompañarlos a la iglesia, pero el viejo está muy cansado y además no quiere dejar la casa sola. Todos piensan que a las diez de la mañana de un día de sol no va a pasar nada, y cuando vuelvan de misa serán cinco hombres, contando los tres criados, el capellán y el señor para defender la casa. Las mujeres dicen que ellas también participarán en la defensa, si llega el caso. El viejo se da cuenta de que no lo han contado a él:

[19] *La Ilustración Artística*, 14 de noviembre de 1904, nº 1194.

¡Cinco hombres! A él no le contaban, y era natural. No es un hombre un abuelo que ni pulso tiene para meter una llave por el agujero de una cerraja.

Lo que al viejo mayordomo le asusta es que se ha corrido la voz de que en la finca hay un escondrijo con onzas de oro. Cosa cierta y que sólo deberían saber el señor y él mismo, que fue su única ayuda a la hora de enterrar el tesoro. Pero la voz se ha corrido y el viejo teme lo peor: " Al olor de las onzas, la gente mala no podía menos que acudir. Y él ¿cómo las defendía? ¿Era él capaz de defender algo?".

Los bandidos aparecen, en efecto, y al viejo, que niega la existencia del tesoro, lo torturan poniéndole las manos sobre las brasas del fuego del lar. La voz narradora cuenta demoradamente la tortura: como cruje la piel, como va ardiendo la carne y quedando desnudos los huesos. Convencidos de que no le harán hablar lo empujan sobre el fuego donde acaba de arder. Cuando los dueños vuelven creen que se trata de un accidente "que los privaba de un criado bueno y fiel, pero inútil para el servicio".

El cuento es muy triste, muy pesimista. El sacrificio del anciano no recibe ni siquiera el agradecimiento de aquellos por los que ha sufrido tormento y ha dado la vida. La intención del relato creo que es la de rendir homenaje a los héroes incógnitos, a las personas que, sin que nadie se de cuenta, se han sacrificado por los demás. Es también un reconocimiento a la fidelidad de los viejos servidores, muchas veces mal pagada por sus amos, como ya se vio en *Santiago el Mudo*. En cualquier caso, nada que ver con la noticia del periódico y con su comentario, en el que el interés de la autora era destacar la necesidad de poner coto, tanto a la ola de criminalidad como a la blandura de los jurados.

Otro relato que podría estar inspirado en noticias de prensa es *Un destripador de antaño* (II, 5-21) pero, por lo que he podido averiguar, más bien parece que se basa en recuerdos de relatos orales oídos en la infancia. El cuento se publicó por primera vez en 1890, en *La España Moderna*. Es siete años anterior a las noticias de prensa que narraban los crímenes del destripador francés Vacher. Precisamente, a propósito de estas noticias, doña Emilia cuenta en *La Ilustración Artística* el caso de un destripador que logró burlar a la justicia, y advierte de paso que no es el mismo sobre el que escribió su cuento. Advertencia inútil para quien hubiera leído el relato, ya que en su cuento es una mujer la destripadora, y su crimen es único y no parte de una serie.

Empiezo por advertir que el destripador cuya historia voy a exhumar aquí, no es el mismo de quien escribí hace tiempo una novelita titulada *Un destripador de antaño*. La resonancia que estos días obtienen en la prensa las hazañas del atroz destripador francés Vacher me han sugerido el recuerdo de cierto célebre destripador gallego...[20]

[20] *La Ilustración Artística*, 29 de noviembre de 1897, nº 831.

Los hechos a los que se refiere doña Emilia en el artículo tuvieron lugar por los años de 1840-1850. El destripador se llamaba Manuel Blanco Romasanta[21] y la autora destaca que su astucia y la intervención de un sabio francés lo libraron del patíbulo. El criminal declaró ser ciertos sus crímenes, pero los atribuyó a que había sido maldecido por su padre a convertirse en hombre lobo y que tal maldición no había cesado hasta el día de San Pedro de 1852, en que se vio libre del impulso incontrolable que lo llevaba a matar. Cuando ya estaba sentenciado a muerte la intervención de un sabio francés consiguió el indulto, aduciendo que un ser humano podía verdaderamente creerse un lobo.

Fermín Bouza-Brey documenta en Galicia la creencia, que dio origen a un gran número de leyendas, de transformaciones de personas en animales -sobre todo, lobos- por efecto de una maldición paterna o materna[22]. A doña Emilia, sin embargo, tal creencia le parece una patraña, y la intervención del francés, lamentable:

> Cátate que aparece en escena un sabio francés trayendo a la causa los elementos de ofuscación del sentido común que a veces, por obra y gracia de la sabiduría, introducen los sabios en las cosas más claras y evidentes.

El artículo va encaminado a demostrar la impunidad en que quedan muchos crímenes, ya sea por la habilidad de los abogados, ya por la ignorancia o indulgencia de los jurados o por la benevolencia de las autoridades, que acaban indultando al asesino, como hizo la reina Isabel II con el destripador:

> Leída a medio siglo de distancia esta causa que oí contar como pavorosa conseja en mi niñez, siento -¿y por qué no decirlo?- una impresión de comedia semejante a la que noto al recorrer otros procesos modernos, donde los criminales y sus defensores se convierten en novelistas sensacionales para despistar o burlar a la justicia humana.

Esa inclinación al castigo sin paliativos ya le hemos documentado al comienzo del trabajo. Lo que ahora interesa es ver lo que de esas noticias o leyendas toma doña Emilia para su relato "Un destripador de antaño"

El relato se inicia con una entradilla en la que informa al lector de que "La leyenda del «destripador», asesino medio sabio, medio brujo es muy antigua en mi tierra". Dice que la oyó desde la infancia, que reaparece varias veces a lo largo de su vida y que "Mas tarde, el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud,

[21] Recientemente su historia ha sido novelado por Alfredo Conde, *Romansanta. Memorias inciertas del Hombre Lobo*, Barcelona, Destino, 2004; y llevada la cine por el director Paco Plaza en *Romasanta. La caza de la bestia*.

[22] Véase Fermín Bouza-Brey, *Etnografía y folklore de Galicia (1)*, edición preparada por José Luis Bouza Álvarez, Edicións Xerais de Galicia,Vigo, 1982, p. 256 y ss.

hacen surgir de nuevo en mi fantasía el cuento, trágico y ridículo como Quasimodo, jorobado con todas las jorobas que afean al ciego Terror y a la Superstición infame. Voy a contarlo. Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombras del alma..."

Estas palabras parecen aludir a hechos recientes que traen a su memoria la leyenda del destripador, pero no he podido encontrar ningún caso de destripadores en los años inmediatos a la fecha de publicación del relato (enero de 1890). Hubo sí "clamoreo de los periódicos ", sobre crímenes: en Madrid, El crimen de la calle Fuencarral y el de Carabanchel. Y en Galicia, el de Santa Cruz do Valadouro.

El de la calle Fuencarral tuvo lugar en 1888, en la noche del 1 al 2 de julio y durante un año llenó las paginas de los periódicos[23]. La víctima, una viuda de clase media, fue apuñalada y posteriormente quemada. Se acusó del crimen a la criada, Higinia Balaguer, que fue ajusticiada, a pesar de que muchos sospechaban que el culpable era el hijo de la víctima, protegido por Millán Astray, director de la cárcel Modelo, y por el ex Presidente del Tribunal Supremo, Eugenio Montero Ríos, amigo de este. Doña Emilia se interesó mucho en este caso e incluso asistió a la ejecución de la criada, comentando después esa experiencia en las páginas de *El Imparcial* [24].

El crimen de Carabanchel tuvo lugar el día 21 de febrero de 1889 y la víctima era un joven de unos dieciocho años, cuyo cadáver se encontró con la cabeza y los brazos cortados y posteriormente quemado[25]. Se ignoraba la identidad de la víctima, lo que dio lugar a múltiples y falsas identificaciones.

El Crimen de Santa Cruz do Valadouro[26] tuvo lugar en una aldea del ayuntamiento de Mondoñedo, el 23 de noviembre de 1888, y alcanzó gran resonancia en toda Galicia por la brutalidad de los hechos: seis individuos asesinaron a un cura párroco y a tres familiares suyos, de ellas dos mujeres, introduciéndoles en la boca unos paños y empujándolos con un palo de los que sujetan la carga en los carros, es decir, un *fungueiro* (telero o estadojo). A cinco de los condenados se les conmutó la pena y solo uno de ellos fue ejecutado.

Quizá fue este crimen, por su brutalidad, el que despertó sus recuerdos de infancia, o quizá el de Carabanchel, por las mutilaciones sufridas por el cadáver, la juventud de la víctima, el desconocimiento de su identidad y la de su asesino, así como de los motivos del crimen.

[23] Una versión novelada de este crimen, con buena base histórica, se encuentra en Antonio Lara, *El crimen de la calle Fuencarral*, Ediciones Albia, Madrid, 1984.

[24] "Impresiones y sentimientos del día 19", *El Imparcial*, 20 de julio de 1890

[25] En *El Imparcial* empiezan a dar la noticia el 22 de febrero y continúan todos los días hasta el 26 de marzo. En ese momento comienza el juicio del crimen de la calle Fuencarral, que acapara el interés de la prensa y desplaza al otro crimen.

[26] Sobre este crimen se publicó muy pronto un libro que recogía los hechos, el sumario del juicio y las sentencias: *El crimen de Santa cruz del Valle de Oro*, Imprenta de El Reparador, Mondoñedo, 1890. Recientemente ha salido un nuevo libro sobre el caso: Miguel Vila Pernas, *O Crime de Santa Cruz do Valadouro*, Edición do Castro, Sada (A Coruña), 2004.

Lo que podemos afirmar es que de las leyendas oídas en su infancia y de la historia de Manuel Blanco Romasanta toma doña Emilia el tema del "sacamantecas". Lo comenta así en el artº de *La Ilustración Artística* "Recuerdos de un destripador":

> ...tratábase de la desaparición y asesinato de muchas personas a quienes el asesino había «sacado el unto», llevándolo a vender a Portugal, pues el unto «de persona» ya se sabe que posee virtudes mágicas, y los drogueros y boticarios lo pagan a peso de oro.

El efecto beneficioso de las grasas de niños o jóvenes vírgenes debía de ser creencia muy extendida, no solo en Galicia. En 1910 toda España se horrorizó con el llamado crimen de Gador del que da cuenta pormenorizada el ABC[27]. Tuvo lugar en un pueblo de la provincia de Almería: por indicación de un curandero, una familia raptó y asesinó a un niño de un modo atroz. Le abrieron el pecho para sacarle sangre del corazón y dársela a beber a un enfermo de tuberculosis. Después le arrancaron "las mantecas" para ponerlas sobre el pecho del tísico. Pardo Bazán comenta el asesinato con todo lujo de detalles en *La Ilustración*[28] y lo interpreta como un caso de atavismo, de vuelta a la barbarie primitiva.

Es lo mismo que ha hecho años antes en su relato: poner de manifiesto a dónde puede llevar la combinación de ignorancia, brutalidad e interés. Pardo Bazán describe con gran maestría las condiciones en que viven Pepona y su familia, las supersticiones que rodean a la figura del boticario, y el detonante que pone en marcha la tragedia: la necesidad de conseguir dinero para evitar que los echen de la tierra que tienen en arriendo, lo que para ellos es el peor de todos los males. Pepona es una asesina en potencia, sin ningún freno moral o religioso. Las circunstancias la convierten en destripadora, es decir, en palabras de Pardo Bazán, en uno de esos "casos de regresión al fiero instinto natural, que pueden darse, y acaso se dan con más frecuencia, en regiones atrasadas" ("Recuerdos de un destripador"). Una vez más doña Emilia toma de la realidad del periódico solo el tema, creando ella los personajes y la trama del relato que dé sentido a aquella realidad.

Un último ejemplo de reelaboración de los datos de la realidad es el cuento "Dios castiga". En el mismo artículo de *La Ilustración Artística* en el que se queja de la impunidad en que quedan muchos crímenes, se refiere a uno que ellos conoció de cerca por haberse desarrollado al lado de su casa de campo:

> A dos pasos de mi casa de campo he visto desarrollarse un drama ignorado, sombrío y cruel. Un mozo aldeano, sostén de su familia, el que con la azada ganaba el pan, fue asesinado alevosamente, al retirarse, al obscurecer, por un camino hondo. Desde un seto

[27] *ABC*, 11 de agosto de 1910.

[28] *La Ilustración Artística*, 5 de septiembre de 1910, nº 1497.

próximo le dispararon un tiro de revólver, que le pasó el corazón. Cayó revolcándose en las convulsiones de la agonía; entre tanto, el asesino atravesaba unas eras e iba a ocultarse en su choza, a fin de poder asegurar que no estaba fuera aquella noche. Hubo quien presenció la escena; hubo quien encontró a la víctima aún con soplo vital... y huyó por no verse "envuelto con la justicia". Toda la aldea supo quien era el criminal; constaba que semanas antes se había jactado de preparar su hazaña, de que la realizaría en breve. Nadie declaró. Se incoaron lánguidamente las primeras diligencias, y quedose todo, como decirse suele, en agua de cerrajas. Las malvas y las ortigas del camposanto aldeano se abonaron con aquel cuerpo joven y robusto... No pasó otra cosa[29].

Como consecuencia de la pena, el padre del muchacho asesinado vio agravada su enfermedad y enloqueció, acabando su vida "entre ataques furiosos, espumando, queriendo destruir cuanto lo rodeaba".

Cuenta doña Emilia que, pocos días después de la tragedia, ella mantuvo una conversación con el padre del chico muerto, y constata su "resignación fatalista", "¿Qué podía él hacer; qué iba a remediar ya, con empeñarse y agitarse para que el crimen no quedase impune?". Doña Emilia calla, porque se da cuenta de qué será imposible convencerlo de que es esa actitud la que propicia que esos crímenes se repitan. Comenta después el miedo secular del gallego a la justicia, su convicción de la inutilidad del esfuerzo. Opina doña Emilia que la resignación forma la base del carácter del aldeano gallego, a los que relaciona con el mujik ruso. No se toma la justicia por la mano como los hombres del sur, y acaba su comentario asegurando que las *vendettas* a largo plazo son tan raras como frecuentes las quimeras y los palos.

Pues bien, en 1922, veinte años después, en *Cuentos de la Tierra (Obras Completas*, T. XLIII) nos encontramos "Dios castiga", un cuento que, partiendo de los mismos datos, contradice esas afirmaciones de la autora.

Las circunstancias del crimen son las mismas que ya conocemos: a Felise, un mozo aldeano, sostén de su familia, le disparan en un camino. En la aldea se sabe que el asesino solo pudo ser su rival amoroso, Agustín el de Luaño, "valentón de navaja en cinto y revólver cargado en faldriquera".

El padre del chico, primera diferencia con la realidad de la noticia, hace una denuncia anónima, donde acusa a Agustín y también a Silvestriña, la moza a la que pretendía Felise, y a su hermana, que oyeron los tiros, vieron caer al mozo y hasta le oyeron pedir auxilio, que no le prestaron, refugiándose en su casa.

A partir de ahí el cuento se va alejando más del suceso real. El padre quiere tomar venganza violenta contra el matador. La madre, la señora Amara, mujer analfabeta, pero de fuerte carácter, se lo impide.

De nuevo nos encontramos con la creación de un gran carácter. La señora Amara no llora, no habla de la tragedia sino de cosas cotidianas, que la vaca está preñada,

[29] *La Ilustración Artística*, 1 de diciembre de 1902, nº 1092.

que se va a perder el maíz por falta de lluvias. Sólo el padre llora y amenaza, pero la mujer lo reprime con firme determinación:

> La actitud de la vieja era tan firme y amenazadora, sus duros ojos miraban con tal energía, con tal imposición de voluntad, que el padre agachó la cabeza subyugado. Y no se volvió a hablar del asunto, aunque fuese visible que no se pensaba sino en él.
>
> Al aparente olvido de los padres, respondió el olvido real de la aldea.

Todo vuelve a la normalidad, en apariencia. Agustín corteja a Silvestriña y planean casarse para Navidad o Reyes. Le ceden en arriendo una magnífica finca y se prepara una boda fastuosa a la que todo la aldea está invitada y a la que todos acuden menos los padres de Felise. Cuando los novios van hacia la iglesia el padre del asesinado los amenaza a gritos, pero su mujer lo coge de la manga y se lo lleva. El festín es espléndido y se prolonga hasta altas horas de la noche en la que los novios, ebrios perdidos, son llevados por los amigos a su nueva casa, cuya puerta dejan arrimada para no encerrarlos. Se vuelven los amigos a continuar la fiesta. Ya de madrugada se descubre el incendio que consume la casa de los novios y abrasa a sus ocupantes. Hay quien dice que vieron una sombra negra siguiéndolos cuando llevaban a los novios, otros dicen que una mujer de luto. Nadie precisa los datos. Y así quedaron las cosas.

Las comadres le comentan a la señora Amara que "Dios castiga sin palo ni piedra". Y ella contesta sosegadamente:

> A mín dejádeme de eso. Yo, ya sabedes que no me meto en nada... Es mi marido el que anduvo por ahí parlando, con que si Dios castiga o no castiga... Pues di Dios castiga, nosotros, ¿qué tenemos que vere? Callare. (T. III, p. 304-306)

En el cuento, el protagonismo pasa del padre, que es el único familiar al que se refiere en su comentario del periódico, a la madre, que allí no aparece. Nos encontramos, además, con un padre que no se resigna, que quiere llevar el asunto a la justicia y que amenaza a los novios cuando van a casarse, contrariamente a la experiencia real que doña Emilia conoció. Y, sobre todo, doña Emilia añade la figura de la madre, una mujer que planea una *vendetta* a largo plazo, lo que según la autora es inusual en el carácter del campesino gallego.

¿A qué puede deberse esa discrepancia entre realidad y creación? Uno se pregunta por qué el cuento tiene una conclusión que contradice su experiencia y sus ideas... A doña Emilia sin duda no le gustaba contradecirse a si misma, ni aportar ejemplos que desmientan lo que ha afirmado en la tribuna del periódico. Podía haber situado la acción en un lugar donde las venganzas a largo plazo fueran, según ella opinaba, más frecuentes que en Galicia. O podía, si quería castigar a los culpables, dejar en manos del azar, o de Dios, puesto que ella era creyente, ese castigo. Recordemos un espléndido cuento de Cortazar, "Todos los fuegos, el fuego", en el que las llamas provocadas por un descuido, se convierten en elemento vengador de las víctimas.

Pardo Bazán encaminó su cuento por otros caminos. No es ni el azar ni la Providencia quien toma venganza o ejerce justicia sobre los culpables. La vengadora es la madre. El título del cuento, en una persona creyente como doña Emilia, resulta sarcástico. ¿O es que quiso decir que la madre fue la ejecutora de los designios divinos, la mano de Dios ? ¿Una Justiciera más ?...

Parece evidente que "Dios castiga" está inspirado en la historia del crimen que vivió de cerca y que dejó en su ánimo un sentimiento de impotencia ante la impunidad del delito. Pero Doña Emilia hizo varios cambios: cambió el tema que ya no es un crimen impune sino una venganza a largo plazo; cambió la psicología de los personajes -de resignados a activos- ; y cambió el protagonista de la historia que pasa del padre desesperado de dolor a la madre fríamente vengativa. ¿Por qué? ¿A qué razón profunda obedecen esos cambios?...

Si pudiéramos responder habríamos descubierto el misterio de la creación artística. La distancia entre lo que se vive y la ficción es un territorio casi inexplorado. Las transformaciones que sufren los sucesos reales en el proceso de la ficción son un misterio. Los cuentos que hemos analizado y que, en principio, partían de hechos reales que habían llamado la atención de la escritora derivaron todos hacia temas o conclusiones muy alejadas del suceso real.

Las aguas que alimentan la creación artística surgen de manantiales tan hondos, tan escondidos, que escapan con frecuencia a la voluntad y a la conciencia del artista. Es muy posible que tampoco doña Emilia Pardo Bazán pudiera responder a esas preguntas que hemos planteado.

En la evocación de Unamuno de la figura de Pardo Bazán falta el verbo más importante. Recordemos: doña Emilia "veía y miraba, oía, espiaba y observaba y luego llevaba todo ello a sus ficciones".

Tendría que haber dicho: veía y miraba, oía, espiaba y observaba, lo transformaba todo, y hacía con ello buena literatura.

➢ COMUNICACIÓNS

XULIA SANTISO
CONSERVADORA DA CASA-MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Breve presentación da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

Se consideramos o tempo transcorrido dende o primeiro achegamento aos fondos e ao espazo da Casa-Museo, ata a reinauguración da entidade como verdadeiro suxeito museolóxico, poderiámolo resumir como a composición dun complexo crebacabezas que pouco a pouco, con tempo, case esixíndoo, foi encaixando e consolidándose dunha maneira orgánica, ata tal punto que neste momento moitas pezas non se entenderían sen a que teñen ao seu redor, coas que constitúen un todo.

Estas pezas -os obxectos do patrimonio museístico, xunto a documentos escritos e fotografías da biblioteca e o arquivo da Real Academia Galega, ademais doutros elementos que foi necesario inventar ou solicitar a outras entidades-, buscaban elaborar un discurso visual doado de entender, que espertase a imaxinación e a memoria dos receptores. Un discurso museolóxico, a súa conceptualización, que vai mais aló do obxecto, pero que non pode prescindir del, por iso os obxectos cos que se construíu este espazo, sempre auténticos, sempre da propiedade da escritora, foron seleccionados valorando, ademais do seu intrínseco valor artístico, o seu valor simbólico (época, contexto social...) ou a súa innegable función informativa.

Para chegar a concretar este territorio recuperado para a memoria de quen habitou nestas estancias, e considerando o museo como unha entidade inmaterial, partiamos dunhas condicións iniciais moi concretas: ademais do asequible da súa lectura nun nivel xenérico, a elegancia e síntese en formas e contidos, e a inexistencia de teses gratuítas para o que se empregaron fontes primarias esperando que o espectador saque as súas propias conclusións.

O resultado final foi unha xustaposición do característico eclecticismo do século XIX nas salas históricas (Carlos IV, isabelino sobredourado, afonsino repuxado, florentino, neoclásico) que tan ben sintetiza por outra banda a definición da escritora, co minimalismo do século XXI (linguaxe xeométrica onde prima a orde, a simplicidade, a claridade; cun alto nivel de acabado industrial que produce un fermoso contraste co obxecto exposto, polo que se seleccionou a madeira e o aceiro, de propiedades non agresivas) nas salas de estética actual.

A unión da museoloxía e a museografía ten unha dirección: o achegamento ao museo ideal; unha entidade que en verdade funcione, que non fique estática e que a súa actividade sexa realmente aproveitable pola sociedade. É dicir, que o movemento producido active outras engrenaxes no seu contorno para acadar un estímulo na comunidade e un afianzamento na nosa posición como unha entidade cultural viva. Este aproveitamento da institución pola sociedade actual implica un

posicionamiento, calquera que sexa, pola súa banda, que é a consecuencia última de calquera reflexión e que o noso discurso pode e debe provocar, xa que partimos da premisa de que unha institución destas características debe constituírse como difusor da información histórica.

OBXECTIVO: INTERCOMUNICACIÓN

No noso caso, a difusión céntrase na figura de Emilia Pardo Bazán, pero, non unicamente polo que representa dito personaxe, senón polas mesmas características do personaxe en si, abranguemos un territorio máis amplo (a política, a sociedade da época, o papel da muller, os posicionamentos rexionalistas, o mundo das letras) e por suposto non ficamos só na transmisión destas situacións en épocas pasadas. Da mesma maneira que a exposición trae á escritora ao noso tempo, tamén traballamos na evolución dos demais temas ata o momento actual, procurando ofrecer unha visión do camiño percorrido historicamente.

Xa que as teses gratuítas non teñen cabida na institución, asumimos o papel de nexo, de intercomunicador, entre

investigadores e público
creadores e lectores
pasado e presente

buscando provocar a reflexión, a sensibilización da que falaba Pierre Mayrand. É dicir, unha das nosas funcións debe ser estimular a sensibilidade e a curiosidade, instruír, educar, aproximar a historia ao público.

Estes labores de intercomunicación deberían bastar para definirnos como núcleo de interpretación das investigacións que xera Emilia Pardo Bazán e o seu territorio, xa que debemos aplicalas ao noso discurso. É evidente que a calidade da información ofrecida garante a calidade do estímulo. De aí a importancia dunha boa comunicación e recepción, tanto dos traballos de investigación como dos textos de creación literaria.

Neste senso, recollemos con mirada atenta as necesidades dunha sociedade sensible, ou buscamos provocalas ao presentármonos como espazo accesible a todo tipo de experiencias arredor da cultura. Así, ademais da atención ao público individual, a Casa-Museo Emilia Pardo Bazán está a levar a cabo diferentes actividades que teñen en conta os diferentes segmentos sociais e culturais. Todas elas parten dunha coidada elaboración e posta en marcha, xa que son a nosa tarxeta de identidade social.

Son as que seguen:

O público que accede á Casa de maneira individual pode beneficiarse do acompañamento do persoal que traballa na institución (por convenio coa Escola

de Turismo ou coa Asociación Española de Museólogos) ou facer por si mesmos o percorrido apoiándose nos textos dun folleto explicativo.

Cara ao público adulto, ademais de visitas en grupo onde se prima o diálogo e a presentación do personaxe no eido social e cultural, ofrécese o primeiro xoves de cada mes:

- Os Xoves da rúa Tabernas

Actividade que ten como punto de partida a recuperación das tertulias que se levaban a cabo neste mesmo espazo, cando a familia Pardo Bazán era a verdadeira anfitrioa. Como práctica social tamén se bota en falta, seguramente de aí procede o éxito da proposta. Trátase de faladoiros arredor dalgún personaxe determinado, en especial relacionado co mundo da literatura, presentado por un especialista no que destaquen a súa capacidade de comunicación e que leva a cabo un monólogo de vinte minutos de duración tras o que lle da paso á intervención libre: enquisas, lecturas, comentarios... no medio dun ambiente cómodo, relaxado e activo.

Cara aos máis mozos, aproveitamos a demanda dos centros de ensino e incluímos este ano unha nova visita pedagóxica, ademais das que xa veñen funcionado dende a inauguración do centro:

- Con. Texto. Pasado e presente

No tocante a esta tipoloxía de grupos, estamos atentos ao bombardeo de información de distinta procedencia (social, familiar, mediática e académica sobre todo) ao que son sometidos sen seren plenamente conscientes, e intentamos atopar o espazo onde a Casa poida axudar á comprensión e ao posicionamento ante algunhas mensaxes, tanto históricas como actuais. Por iso optamos por escapar das definicións e por facer basicamente prácticas as visitas didácticas e incidir en temas das materias de Lingua e Literatura (galega e castelá) pero tamén noutros campos curriculares, asumindo a nosa achega como un discurso de xeito transversal, multidisciplinar, que aluda tamén, como non, á realidade actual, fóra das aulas, nas facetas sociais, culturais e literarias xa que, como antes anotamos, as mesmas características do personaxe en si, permítennos abranguer un territorio máis amplo.

Nesta visita preséntase e ponse en práctica o escenario social e cultural que existía na etapa vital da escritora, incidindo sobre os estilos literarios e facendo lecturas e escrituras segundo a estrutura de cada un deles. A resposta dos centros está a ser moi boa e neste momento é a oferta didáctica máis solicitada.

OBXECTIVO: RELACIÓNS

Ademais das actividades cara ao interior, tamén buscamos fortalecer a función social do museo ao traballar noutra dirección, neste caso externa, e abranguer

diferentes institucións coas que desenvolver programas culturais de rendibilidade social. Entre elas cómpre destacar a Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores, á que pertencemos dende o ano 2002, e onde nos incorporamos á súa xunta executiva no 2004 co cargo de Tesoureira e Vicesecretaria. Así mesmo vimos colaborando con asiduidade coa Universidade da Coruña, e atentos ao medio onde pretendemos coexistir, reclamamos a presenza da figura da escritora en foros nos que o silencio sobre ela non se axustaría á realidade do contorno que se intentaba analizar, é o caso do Congreso Internacional sobre Literatura e Prensa organizado por esta mesma Universidade no inverno do 2005. Tamén vimos traballando co Forum Metropolitano, auténtico núcleo dinamizador da nosa cidade, e establecemos contacto co Consello Galego de Museos para asociármonos a el.

Por outra banda, solicitamos e obtivemos achegas económicas de varias entidades, entre elas, destacamos as do Ministerio de Cultura e a Fundación Caixa Galicia.

Como remate, aludir ao limiar que Xosé Ramón Barreiro, Presidente da Real Academia Galega, escribiu para o *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, editado con motivo da reinauguración da entidade. "Cumprimos así co compromiso que a Real Academia Galega adquiriu en 1956 ó aceptar agradecida a doazón da vivenda familiar da escritora e emprazar nela a nosa sede". Ese compromiso foi máis aló e creáronse uns indispensables foros de expresión baseados na figura de Pardo Bazán. Cada un dos responsables destes foros levamos a cabo o noso traballo co mesmo espírito xa que os obxectivos de propoñer un coñecemento máis contundente sobre a escritora, de facilitar a interrelación entre nós e con outras institucións, e de levalo a cabo con rigor e afán de difusión, son os mesmos.

NELLY CLEMESSY
(UNIVERSITÉ DE NICE)

Una recuperación de cuentos de Emilia Pardo Bazán en el decenio del sesenta

La investigación que voy a evocar es una labor de otros tiempos. Por cierto muy imperfecta y realizada con medios bastante artesanales. Con todo, se da a conocer a título informativo y como contribución al estado de la cuestión.

A principios de los sesenta del pasado siglo empecé a investigar de nuevo en Madrid durante los meses de verano con objeto de ampliar y profundizar mis conocimientos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. En 1955, había defendido una tesina que trataba de las posturas literarias y del ideario político y social de la escritora. Para la tesis doctoral, mi maestro, el Profesor Aubrun, insistía para que estudiara la obra narrativa en su globalidad. Estaba algo asustada por la amplitud de la investigación y buscaba en varias direcciones y a varios niveles.

En 1962, Carmen Bravo-Villasante publicó su atractiva biografía de Doña Emilia y al final del libro, daba una bibliografía bastante nutrida. En ella me llamó la atención el gran número de cuentos mencionados en algunas revistas que la biógrafa había consultado. Sabía que Doña Emilia solía publicar en la prensa y la pista me pareció digna de interés. En mis fichas poseía dos referencias relativas al número de cuentos escritos por la autora. La primera era una afirmación de la misma Doña Emilia en el prólogo a *Cuentos de Amor* (*O.C.*, XVI, ¿1910?). Declaraba la escritora al lector: "No ignorarás que he escrito a estas fechas gran número de cuentos, pero te sorprenderá si digo que pasan de cuatrocientos, y a todo correr se acercan a quinientos ya".

La segunda referencia procedía del libro de Vicente Díez de Tejada, *Cuentos de Blanco y Negro* (Biblioteca Pro Patria, t. 94, Madrid, 1912). El autor afirmaba que los cuentos escritos por Doña Emilia pasaban de mil. En aquel entonces la cifra me había parecido exorbitante, algo hiperbólica. Hoy día, con las sucesivas recuperaciones y las que siguen realizándose en la actualidad, no opinaría lo mismo. De todos modos, cuando empecé la investigación, partí de al afirmación de Doña Emilia, que merecía respeto y suponía la existencia de muchísimos cuentos no reunidos en volúmenes. Hice ante todo una estimación aproximativa. En 1898, fecha de la primera publicación de *Cuentos de Amor*, las narraciones cortas reunidas en volúmenes se situaban alrededor de las ciento quince. Al publicarse la segunda edición, donde había leído el prefacio, o sea hacia 1910, ya habían salido varios volúmenes de cuentos en las *Obras Completas* y mi estimación se situó aproximadamente alrededor de los cuatrocientos reivindicados por la autora. Quedaba por consiguiente un margen importante ya en 1910 y era probable que este margen seguiría manteniéndose hasta 1921.

Decidí indagar por cuenta propia revisando y ampliando la bibliografía de Carmen Bravo con el examen sistemático de más órganos de prensa. Ante todo, era preciso disponer de un fichero básico con datos precisos en la medida de lo posible. La lista de Carmen Bravo no indicaba la procedencia de los cuentos ni siempre las fechas, y las que se mencionaban podían ser o no las de la primera publicación. En una primera etapa, mi fichero integró todos los cuentos editados en volúmenes con fechas provisionales de publicación. El cotejo de los títulos presentes en *La Dama joven y otros cuentos* (1885), *Cuentos escogidos* (Valencia, 1891) así como los del *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893) me permitió conocer las reediciones de cierto número de cuentos. Por ejemplo, treinta y tres cuentos del *Nuevo Teatro Crítico* reaparecieron en los *Cuentos Nuevos* (*O.C.*, X, 1894). Cada vez que me fue posible, consulté varias ediciones de las *Obras Completas* para averiguar si eran idénticas. En algunos casos, constaté añadiduras como en las segundas ediciones de *Cuentos Nuevos* (¿1910?), *Cuentos de Amor* (¿1910?) y *Cuentos sacroprofanos* (¿1910?).

La segunda fase de la investigación se desarrolló durante varios veranos sucesivos en Madrid. Estuve repasando sistemáticamente periódicos y revistas principalmente en la Biblioteca Nacional, en el Ateneo, en la Hemeroteca. Conforme iba localizando cuentos, completaba mis fichas o creaba otras nuevas. De este modo pude determinar poco a poco los lugares y fechas de primera publicación de la casi totalidad de los cuentos que tenía repertoriados y afinar el repertorio tomando en cuenta los cambios de títulos de cierto número de narraciones. En cuanto a los textos que me eran desconocidos los mandaba reproducir sobre microfilms, y si resultaba imposible, los copiaba a mano porque había decidido recopilarlos con objeto de un futuro estudio.

La labor se efectuó con bastantes tanteos. Empecé por privilegiar el examen de las revistas más o menos especializadas en la publicación de cuentos como *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Los Contemporáneos* y los periódicos y las revistas de los que Doña Emilia solía ser colaboradora como *El Imparcial*, *El Heraldo*, *El Liberal*, *La Ilustración artística*, *La Ilustración española y americana*. Buscaba también informaciones en las librerías de viejo. Me ayudó mucho un simpático librero que era dueño de una pintoresca tienda del lado de Génova. Poseía muchísimas fichas y me orientó en particular hacia *El Gato Negro* y *Pluma y Lápiz*, que yo desconocía por completo. A menudo, investigaba algo a ciegas y con fortunas muy diversas. En bastantes casos la cosecha fue muy mezquina, verbigracia en *La Época*, *El Liberal*, *El Heraldo*, *el Madrid cómico*, *La Ilustración artística*, ya que se limitó en cada uno a un solo cuento no reunido en volúmenes. Era pues una labor algo fastidiosa pero muy alentadora y sería injusto silenciar aquí la actitud benévola de más de un empleado de la Biblioteca Nacional y en particular la de Agapito, que me iba preparando cada día un montoncito de tomos para que pudiera investigar con más comodidad. Son atenciones que no se olvidan nunca.

Desde luego, no pretendía realizar un trabajo exhaustivo por estar lejos de las bibliotecas españolas en la mayor parte del año y disponer de un tiempo muy limitado

en verano. Con todo, en la Biblioteca Nacional llegaba a investigar seis u ocho horas diarias. Sabía que se me escapaba la prensa de provincias, en particular la gallega. No estaba bien informada sobre ella para orientarme de modo verdaderamente eficaz. Pude consultar algunos títulos como *La Gaceta de Galicia*, en que figuraban diecisiete cuentos entre 1893 y 1912, pero luego resultó que habían sido publicados anteriormente en otros periódicos, revistas, o en volúmenes. Tuve también que renunciar a mi intención de consultar *La Nación* de Buenos Aires. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de París (incompleto) exigía el desplazamiento a la sucursal de Versalles y no tuve la posibilidad de permanecer allí.

En resumidas cuentas, en 1966 había pasado revista a unos veinticinco títulos de prensa y, en la entrada de curso de aquel año, me fue forzoso interrumpir la labor investigadora. Una reforma universitaria francesa me obligó a defender una llamada tesis de doctorado de Tercer Ciclo antes de la tesis doctoral de Estado que tenía en el telar. Decidí entonces reunir los cuentos que había recuperado y acompañarlos de un estudio crítico sobre la obra de cuentista de la escritora. Desde luego, en el momento de seleccionar los textos se planteó el delicado problema del corpus. Tenía que justificar mi selección y por consiguiente tratar de definir el género Cuento. En mi estudio preliminar dediqué unas páginas al asunto insistiendo en los conceptos de la misma Doña Emilia con el análisis de cierto número de comentarios suyos que revelaban notables fluctuaciones en la terminología que aplicaba a narraciones de autores franceses, rusos y españoles. En bastantes casos, la frontera entre cuento y novelita resultaba muy borrosa. Además cabía insistir en que la misma autora no dio mayor importancia a este problema respecto a sus propias narraciones puesto que sin ningún aviso previo mezcló siempre en sus ediciones cuentos, novelas cortas y cuadros de costumbres.

Finalmente, decidí adoptar una definición restrictiva. Eliminé de mi futura recopilación los cuadros de costumbres, los cuadros religiosos y las novelas cortas o breves. Tampoco recopilé algunos cuentos del *Nuevo Teatro Crítico* que seguían sin ser recogidos en volúmenes. Decisión discutible pero que respondía a la idea de que el *Nuevo Teatro Crítico* era obra que existía en forma de volúmenes como parte íntegra de las obras de la autora. Descarté también algunas narraciones que me parecían situarse en aquellas fronteras indecisas del Cuento, como por ejemplo "Diálogo secular" (1901), que hoy incluiría.

Al hacer el balance disponía de unos ciento sesenta cuentos. Se hizo la reproducción, o sea el paso de microfilms a fotocopias en el Consejo Superior de Investigación Francesa en París, y conseguí un texto dactilografiado gracias a una secretaria española, sin poder evitar cierto número de erratas dada la extensión del texto (590 pp.). La tesis fue defendida en Montpellier a principios de 1968. Constaba de cuatro tomos, siendo el primero el estudio crítico sobre la obra de cuentista de Doña Emilia. Dicha aproximación a los cuentos se componía de tres partes: un estudio externo acerca de la importancia numérica de la obra, el ritmo de

publicación, el modo de difusión, la acogida crítica y los conceptos de la autora sobre el cuento. La segunda parte trataba de la temática y se inspiraba en la clasificación de Mariano Baquero Goyanes. La tercera se refería a los aspectos técnicos: estructuras y procedimientos.

El trabajo no pudo ser editado. En cambio, en 1970, la tesis de doctorado *Emilia Pardo Bazán como novelista* obtuvo el *imprimatur* y aproveché la ocasión, a falta de otra posibilidad, para solicitar la publicación de un catálogo de los cuentos por el Centro de Investigaciones Hispánicas de la Sorbona. El folleto se editó en 1971. Consta de cuarenta y seis páginas con breve introducción explicativa. Se presenta como un intento de clasificación. Incluye un índice de todos los volúmenes de cuentos publicados en las Obras Completas de la autora así como *La Dama joven y otros cuentos*, *Cuentos escogidos*, *Arco Iris* (hacia ¿1896?), *Lecciones de Literatura* (hacia ¿1904?). En segundo lugar, figura el catálogo cronológico de los cuentos publicados entre 1879 y 1921 y, finalmente, un repertorio alfabético en el que procuré indicar para cada título la fecha de primera publicación y la edición en librería o la recuperación mía. Los cuentos repertoriados totalizaban quinientos sesenta y aquéllos que recuperé ciento sesenta y tres, en realidad, ciento sesenta, porque *a posteriori* me di cuenta de que había incluido erróneamente tres cuentos ya editados (*Ceniza*, *La Muerte de la Serpentina*, *La Paloma azul*).

Estábamos lejos todavía de los mil y pico evocados por Díez de Tejada. Con todo, era un pequeño avance. Al publicar el folleto mi intención era proponer un balance provisional que pudiera ser útil a futuros investigadores. Ignoraba que John Kirby estaba a punto de publicar el tercer tomo de las *Obras Completas* de Emilia Pardo Bazán en Aguilar (1973). En cierto modo, fue una pena no haber podido intercambiar nuestras informaciones respectivas. Al comparar el índice alfabético de Kirby con el mío, vi que se me habían escapado once títulos, pero a él le faltaban quince de los míos. Citaba además tres títulos que le habían resultado inaccesibles en *La Esfera* (1917-1918) y no a mí, lo que confirmaba las dificultades del investigador frente a colecciones incompletas en ciertas bibliotecas.

Ésta es la pequeña historia de mi incursión en el océano de los cuentos dispersos de Doña Emilia. Años después Juan Paredes Núñez anduvo por los mismos derroteros y pudo progresar más en la investigación brindándonos una década más tarde su conocida edición de los cuentos acompañada de muy útiles referencias y comentarios.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN
(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

La recuperación de los cuentos dispersos de Emilia Pardo Bazán, desde 1970*

Como hemos explicado en otra ocasión[1], no todos los cuentos que Emilia Pardo Bazán escribió a lo largo de su dilatada carrera literaria se recogieron en las colecciones que ella misma preparó o dejó dispuestas, aparecidas entre 1885 y 1922 (*La Dama joven*, 1885; *Cuentos escogidos*, 1891; *Cuentos de Marineda*, 1892; *Cuentos nuevos*, 1894; *Arco iris*, 1895; *Cuentos de amor*, 1898; *Cuentos sacro-profanos*, 1899; *Un destripador de antaño*, 1990; *En tranvía*, 1901; *Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos*, 1902; *Lecciones de literatura*, ¿1906?; *El fondo del alma*, 1907; *Sud-exprés*, 1909; *Cuentos trágicos*, 1912; *Cuentos de la tierra*, 1922[2]); fuera de esos quince libros quedó más de un tercio de su amplia producción cuentística, la mayor parte dispersa (y olvidada) en periódicos, revistas, álbumes... En los últimos cuarenta años, gracias al esfuerzo de diversos investigadores (principalmente, Legal [1967-1968]; también Kirby [1973], Paredes Núñez [1979], Sinovas Mate [1996], Herrero Figueroa [1994 y 2004], Quesada Novás [2002], González Herrán y Saiz Viadero [2004], Novo Díaz [2004], Dorado [2005]), buena parte de esa amplia producción dispersa se ha ido recuperando, de modo que el inventario hoy disponible de todos los cuentos pardobazanianos se acerca a los seiscientos cincuenta: casi 400, recogidos por la autora en las citadas colecciones, y unos 250, entre los dispersos que se han ido recuperando y alguno hasta ahora inédito.

Tras el anónimo recopilador que preparó (si es que no lo había dejado ya dispuesto la propia doña Emilia) el volumen *Cuentos de la tierra*, hubieron de pasar cuarenta y cinco años para que se iniciase la tarea -aún no concluida- de rescatar la narrativa breve pardobazaniana. En el curso 1967-68 la profesora Nelly Legal (quien posteriormente firmaría como Nelly Clemessy sus fundamentales trabajos sobre nuestra autora) presentaba en la Universidad de Montpellier su "Thèse de doctorat" *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*[3], cuyos volúmenes II, III y IV transcribían 164 relatos, hasta entonces *perdidos* y *recuperados* (aunque -como

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán*. (Referencia: HUM2004-04966/FILO), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela.

[1] Cfr. J. M. González Herrán y J. R. Saiz Viadero (2004), cuyo párrafo inicial recojo aquí.

[2] Vid. las referencias de todas esas ediciones en la Bibliografía.

[3] Vid. su referencia -y las de los demás trabajos citados- en la Bibliografía.

ella misma recuerda en su comunicación en este mismo volumen- cuatro de ellos en rigor no lo eran) de las páginas de diversas publicaciones periódicas: sobre todo, *Blanco y Negro, El Imparcial, La Ilustración Española y Americana* y *La Esfera*, pero también *La Ilustración Artística, El Liberal, Madrid Cómico, El Heraldo, La Noche, Nuevo Mundo, Los Contemporáneos, Raza Española...*[4] Lamentablemente, aquella tesis nunca llegó a publicarse, de modo que su inestimable aportación textual no alcanzó la difusión que sin duda merecía; pero si no los textos, al menos los títulos de los cuentos recuperados (con los datos de los periódicos correspondientes y sus fechas de aparición) se recogían en el librito *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, que, ya con la firma de Nelly Clemessy, editó en 1972 el Centre de Recherches Hispaniques de Paris.

Al año siguiente (aunque el trabajo introductorio de su editor, Harry L. Kirby Jr, está firmado en enero de 1970: tal vez por ello su "Bibliografía selecta" no menciona ninguno de los trabajos de la investigadora francesa) aparece, publicado por la editorial Aguilar, el tomo III de las llamadas *Obras Completas* de nuestra autora, que reúne una amplia selección de sus textos críticos, tres novelas cortas y, según anuncia la "Nota preliminar" del recopilador, "163 cuentos que no habían vuelto a aparecer desde su publicación original en diversos periódicos, revistas y libros sueltos" (Kirby, 1973: IX); aunque, como luego explicaré, de esos 163 cuentos supuestamente recuperados por vez primera, sólo catorce son diferentes de los rescatados en aquella tesis de 1967-68[5].

Una nueva aportación de cuentos *olvidados* se incluye en el apéndice de la monografía de Juan Paredes Núñez *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán* (1979: 374-498): veintisiete textos, aunque también en este caso sólo siete sean verdaderas recuperaciones (procedentes de *La Soberanía Nacional, El Liberal, La Ilustración Artística, La Ilustración Española y Americana*); entre ellas, su más temprana narración, "Un matrimonio del siglo XIX", publicada por la joven Emilia cuando aún no había cumplido 15 años. Por su parte, Juliana Sinovas Mate, en *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán* (1996), ha rescatado ocho textos, la mayoría en publicaciones periódicas bonaerenses (*Caras y Caretas, La Nación, El Correo Español y Plus Ultra*), pero también en otras españolas (*Nuevo Teatro Crítico, La Esfera*).

Anotemos finalmente las aportaciones más recientes, menores en cuanto al número de textos recuperados, aunque siempre valiosas: Araceli Herrero Figueroa, que en 1994 había recuperado el cuento "Los dominós de encaje", aparecido en

[4] En la relación pormenorizada de los *cuentos dispersos* de Pardo Bazán, que estoy preparando para los volúmenes XI y XII de las *Obras completas* de Pardo Bazán (que edito con D. Villanueva para la Biblioteca Castro), constarán los títulos de los cuentos recuperados por Legal, con los datos de su primera publicación (periódico o revista y fecha).

[5] En esa misma relación (cfr. nota precedente), se precisan todos esos datos. La advertencia vale también para los demás cuentos dispersos -y recuperados por diversos investigadores- que aquí vaya mencionando.

El Regional, de Lugo, ha añadido recientemente (2004) otros tres ("El toro negro", "Pilarito" y "El viaje de don Casiano"), también localizados en la prensa periódica lucense. En 2002 Ángeles Quesada Novás había encontrado y rescatado "El error de los Magos", publicado en *El Día*, de Madrid. Y en 2004 se recuperan cuatro cuentos más: José Ramón Saiz Viadero, dos ("Un náufrago" y "La ley del hombre") en periódicos santanderinos (*Crónica de Santander* y *Sardinero Alegre*, respectivamente); Mar Novo Díaz, otros dos en *El Progreso* de Lugo: "Chucho" y "Maleficio".

Como sabemos bien cuantos nos ocupamos de este asunto, la tarea no puede darse por concluida, pues constantemente saltan nuevos descubrimientos; baste citar los dos últimos de que he tenido noticia reciente, cuando ya había comenzado a preparar esta comunicación [verano de 2005]. A finales de junio, Silvia Carballido Reboredo, alumna de Tercer Ciclo en nuestro Programa de Doctorado en la Universidad de Santiago de Compostela, presentaba un Trabajo de Investigación Tutelado, dirigido por la Dra. Patiño Eirín, sobre la presencia de Pardo Bazán en el diario coruñés *La Voz de Galicia*: entre los textos de doña Emilia publicados en ese periódico de 1883 a 1901 (fechas abarcadas en su pesquisa; habrá que seguir buscando, pues, en los años siguientes), hay dos cuentos nunca recogidos por la autora en libro: "Cuento de mentiras" y "Un náufrago" (el mismo encontrado por Saiz Viadero en un periódico santanderino, que lo habría tomado del coruñés[6]). Por su parte, Carlos Dorado da a conocer, en el número 259-260 (julio-agosto de 2005) de la revista barcelonesa *Quimera*, un cuento para niños, "Ir derecho", que doña Emilia había publicado en *Las Provincias*, de Valencia. Como prueba de lo imparable -por ahora- de esta labor de rescate (que, según nos decía Nelly Clemessy en una reciente conversación, parece "el cuento de nunca acabar..."), aludiré a tres, descubiertos hace tan pocos meses que el dato aún no se ha difundido: Ángeles Ezama y Cristina Patiño han encontrado -cada una por su cuenta- sendos cuentos para niños ("La indisciplina del ángel" y "El lorito real", respectivamente); y, en los días en que entrego la versión escrita de esta comunicación (febrero de 2006), también Cristina Patiño me comunica su hallazgo de un relato sobre la Pasión de Cristo, "La muchedumbre", publicado en un diario conquense al año siguiente del fallecimiento de la Condesa.

A todos esos cuentos, rescatados de las columnas de la prensa periódica (alguno, de las antologías), cabe añadir los que su autora no llegó a publicar -aunque los guardó cuidadosamente)- y cuyos manuscritos han comenzado a ver la luz; hasta ahora sólo se han editado dos: uno por Víctor Infantes, en 1988, otro por mí, en 1997: el primero de ellos, "Desheredado", procede de la Biblioteca de don Antonio Rodríguez Moñino y ahora está en la Real Academia Española[7]; el segundo, al que me

[6] Cfr. a este propósito mi nota "A propósito de un cuento recuperado de Emilia Pardo Bazán" (*La Tribuna*, 3, 2005, en prensa).

[7] Según información, que agradezco, del Secretario de la R.A.E., mi compañero y amigo Dr. Guillermo Rojo.

referiré luego, forma parte de la colección documental de doña Emilia Pardo Bazán, que se guarda en el Archivo de la Real Academia Galega, en esta que fue su casa. No es el único cuento inédito de ese fondo, aunque sí el más legible y mejor conservado; como parte de nuestros trabajos de catalogación, identificación y transcripción de esos manuscritos, están pendientes de recuperación -y acaso pronta publicación- varios relatos breves, alguno incompleto, sin título o de redacción inconclusa[8].

Tras esta sumaria descripción de los *cuentos dispersos* de Pardo Bazán, recuperados o en vías de recuperación desde 1967, quiero referirme -aunque sólo podré plantearlas- a ciertas cuestiones de índole genérica, ineludibles a la hora de confeccionar el inventario de relatos breves de nuestra autora: principalmente, las derivadas de la difícil delimitación entre modalidades literarias próximas o afines al cuento.

Comenzaré por ciertos escritos de nuestra autora, pertenecientes al llamado "género de costumbres" (en sus modalidades de *escenas, cuadros o tipos*[9]), que, de acuerdo con la tradición acuñada desde los modelos románticos (Larra, Mesonero, Estébanez, Flores), suelen contener elementos propios de la ficción narrativa. Como ya he explicado en otra ocasión[10], varios de los escritos periodísticos juveniles de nuestra autora (entre 1877 y 1882) pertenecen a ese género, aunque sólo uno de ellos ("La gallega") pasó, por propia voluntad de la autora, a sus colecciones de cuentos. Siguiendo esa pauta, cabría rescatar todos los demás que publicó en tal modalidad, varios de los cuales -por cierto- tienen más apariencia de relato ficticio que el antes citado.

Así, en 1877 y 1878, la incipiente autora (no del todo novata, pues ya había publicado, entre 1865 y 1866, un librito de versos, un cuento y el comienzo de una novela[11]), firmaba en el orensano *El Heraldo Gallego*, además de algunos trabajos de crítica literaria, varios artículos costumbristas. Una serie de tres "Bocetos al lápiz rosa", donde, con los recursos usuales del género (mezcla de reflexión, descripción, narración y diálogo) se ocupa de temas tales como las modas indumentarias ("La moda y la razón"), la literatura ("El oficio de poeta") o las convenciones sociales ("Los contratos sociales"). Otra serie titulada "La evolución de una especie", en dos entregas sucesivas ("La especie antigua" y "La especie actual"), analiza los cambios que se aprecian entre la tradicional cocinera de familia y la moderna. Especialmente interesante como esbozo de un tipo literario que la autora desarrollará en algunas

[8] Cfr. a este propósito González Herrán, 2005: 46.

[9] Vid. en este mismo volumen la ponencia de A. H. Clarke, sobre esas modalidades narrativas en Pereda.

[10] En lo que sigue resumo, parafraseo o cito algunos párrafos de mi artículo de 2002.

[11] Cfr. a ese propósito mi ponencia "Cómo se hace una escritora: La joven Emilia Pardo Bazán (1865-1875)", leída en el I Congreso "Imagen y palabra de mujer (La mujer en la literatura española)", Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, abril de 2004, pendiente de publicación en las correspondientes Actas.

de sus novelas de madurez es el artículo -a la vez *cuadro y tipo*- "El cacique"; a través del diálogo entre el mencionado en el título y el pintor que le está haciendo un retrato (acertada metáfora del literario que el propio texto pinta) se analiza en clave humorística la mentalidad, usos y formas de tan señalada institución político-social.

Probablemente en ese mismo año (1878) escribió la *narracioncilla* (así la denomina) "Cómo empieza y cómo acaba... todo en España", que no envió a un periódico barcelonés a causa del desfavorable dictamen paterno, pero cuya copia en limpio guardó cuidadosamente; hoy forma parte del citado fondo documental pardobazaniano custodiado en el Archivo de la Real Academia Galega y la publiqué en 1997; como ahí explico, ese sería el relato "La mina" -en efecto, de ello trata su argumento-, que algunos estudiosos (Bravo Villasante, Kirby, Paredes) venían fechando en 1872 y daban por perdido.

Aunque en rigor no sea un artículo de costumbres, sino una reflexión teórico-sociológica sobre el género, cabría incluir en este grupo el trabajo titulado "Tipos de tipos", que en el nº 15 de la *Revista de Galicia* (10 de agosto de 1880) aparecía firmado por Z...., pero que sin duda es de doña Emilia, quien, además de dirigir la revista, colaboró en ella firmando con su nombre o con diversos seudónimos. Al año siguiente se publicaba en Madrid el álbum *Menestra de tipos populares de Galicia copiados al natural por Federico Guiasola, salpimentada por varios distinguidos escritores del país*, donde se recoge un apunte costumbrista en verso firmado por doña Emilia y titulado "Gatuta, el billetero", que Clemessy recuperó en 1962.

Por esas mismas fechas -entre 1880 y 1882-, en otro álbum colectivo cuyo extensísimo título abreviamos en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, se incluyen dos colaboraciones de nuestra autora: "La gallega" y "La cigarrera"; doña Emilia recogió el primero de esos artículos costumbristas en sus colecciones *La Dama joven* (1885) y *Un destripador de antaño. Historias y cuentos de Galicia* (1900), lo que indica la consideración narrativa que para ella tenía aquel texto. No hizo lo mismo con "La cigarrera"[12], acaso por su evidente correspondencia temática con *La Tribuna*, de la que en cierta medida es *preludio*, y que muy posiblemente por entonces preparaba o redactaba, a juzgar por algunas notorias coincidencias.

Que nuestra propuesta de incluir esos textos ("Bocetos al lápiz rosa", "La evolución de una especie", "El cacique", "Tipos de tipos", "Gatuta, el Billetero", "La cigarrera") entre los *cuentos dispersos* de doña Emilia no está del todo descaminada, lo confirman otros investigadores, que han recuperado como cuentos algunos textos tan costumbristas como aquellos: así, "Diálogo secular" (típico artículo de comienzo de año -en este caso, comienzo de siglo-, donde el XIX y el XX confrontan sus experiencias y esperanzas), recogido en Kirby; y otro de muy parecido asunto, "Cháchara de horas" (que transcribe el diálogo entre las veinticuatro del día, reunidas ante la puerta por donde va a salir un nuevo año), recopilado por Paredes Núñez.

[12] Se recoge en Polín, 1996: 148-150.

Algo parecido a lo comentado respecto a las relaciones entre la ficción breve y el costumbrismo se produce en ciertos artículos periodísticos que parecen cuentos; dada la bien probada maestría pardobazaniana para el arte de contar, no ha de sorprendernos que, especialmente en sus crónicas de actualidad, haga gala de ello al referir ciertos sucesos[13], episodios o asuntos. Así sucede con "La danza del peregrino" (mezcla de leyenda y reportaje sobre la solemne ceremonia con que se celebra la fiesta del Apóstol en la catedral compostelana), rescatado como cuento por Clemessy y por Kirby. Este mismo investigador, entre los cuentos que colecciona incluye dos textos que, *stricto sensu*, son artículos periodísticos: "La leyenda del loto" (erudita digresión acerca del tratamiento literario y artístico de tan simbólica flor) y "Cómo será el morir" (relato de una anécdota personal: la experiencia de ser anestesiada mediante el *gas hilarante*).

De acuerdo con ese criterio, cabría incluir entre los *cuentos dispersos* algunas de sus crónicas de actualidad, cuando en ellas recoge sucesos -unos, verdaderamente ocurridos; otros, posiblemente ficticios- en cuyo relato pone en juego sus extraordinarias dotes para narrar. Así, el 9 de octubre de 1905 dedicaba su sección "La vida contemporánea" en *La Ilustración Artística*, de Barcelona, a reflexionar sobre el alcoholismo, partiendo de un triste episodio que ella misma habría presenciado; meses más tarde, el 4 de diciembre de 1905, contaba en la misma revista y con similar maestría un reciente crimen pasional en Vigo; aún cabría mencionar otra de sus crónicas de sucesos en "La vida contemporánea", la que el 9 de junio de 1913 dedica al famoso crimen del capitán Sánchez, donde mezcla narración y comentario con habilidad de narradora. En otras ocasiones, el comentario de actualidad toma la forma de relato ejemplar, en cuya moraleja se trasluce su opinión sobre un determinado uso social: la crónica que publica en *La Nación*, de Buenos Aires el 8 de diciembre de 1912 explica las estrategias de ciertas modistas para engatusar a sus clientas ansiosas de novedades parisinas, contando un apólogo que bien podría titularse "Fábula de la araña y las moscas".

Por último, cabría establecer un grupo especial con ciertos relatos en donde la ficción está enmascarada o presentada como paráfrasis, resumen o transcripción de ciertas fuentes (que a veces se citan); en tal sentido, estos textos acaso hayan de incluirse entre sus trabajos de investigación biográfica o histórica (como *San Francisco de Asís* o *La leyenda de la Pastoriza*) y no entre los cuentos, como, de hecho, aparecen en las recopilaciones de Clemessy, Kirby, Paredes o Sinovas. Me refiero a los titulados "La leyenda de las esmeraldas", en Clemessy y en Kirby; "La leyenda de Don Pelayo", en Paredes; "La leyenda de la codicia (Una expedición al Dorado)", en Sinovas. Pero también -y sobre todo- las trece biografías de santas mujeres que firmó en *Blanco y Negro* entre abril de 1900 y noviembre de 1901, recogidas póstumamente en el volumen *Cuadros religiosos* (1925).

[13] Cfr. a propósito de todo esto la ponencia de M. Mayoral en este mismo volumen

Concluyo con una recapitulación de datos, que es también un anuncio: a los 395 cuentos reunidos en los volúmenes VII, VIII, IX y X de las *Obras Completas* de Pardo Bazán en la Biblioteca Castro, habrá que añadir, al menos en otros dos volúmenes, aproximadamente 250 más: casi doscientos, *dispersos* en la prensa periódica y recuperados en los últimos cuarenta años (con los que sigan recuperándose); los pocos manuscritos e inéditos hasta hace poco; y un número variable -en torno al medio centenar, según los criterios que se consideren- de textos breves (artículos costumbristas, crónicas, leyendas...) cuyo carácter narrativo podría justificar -o ha justificado- su inclusión entre los cuentos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Libros de cuentos publicados en vida de la autora (primeras ediciones)

El Príncipe Amado. Cuento, Madrid: Biblioteca de la Madre y el Niño, Enrique Teodoro, Impresor, 1884.

La Dama joven. Bucólica. Nieto del Cid. El indulto. Fuego a bordo. El rizo del Nazareno. La Borgoñona. Primer amor. Un diplomático. "Sic transit". El premio gordo. Una pasión. El Príncipe Amado. La gallega. Barcelona: Biblioteca "Arte y Letras", Daniel Cortezo y Cª, 1885.

Cuentos escogidos, Valencia: Pascual Aguilar / Barcelona: Juan de Gassó, s. a. [1891].

Cuentos de Marineda, Obras Completas, tomo V. Madrid: edición de la autora, s. a. [1892].

Cuentos nuevos, Obras Completas, tomo X. Madrid: edición de la autora, s. a. [1894].

Arco iris. Cuentos, Barcelona: López Editor - Librería Española, s. a. [1895].

Cuentos de amor, Obras Completas, tomo XVI. Madrid: edición de la autora, s. a. [1898].

Cuentos sacro-profanos, Obras Completas, tomo XVII. Madrid: edición de la autora, s. a. [1899].

Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia), Obras Completas, tomo XX. Madrid: V. Prieto y Compañía Editores, s. a. [1900].

En tranvía (Cuentos dramáticos), Obras Completas, tomo XXIII. Madrid: edición de la autora, s. a. [1901].

Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos, Obras Completas, tomo XXV. Madrid: edición de la autora, s. a. [1902].

Lecciones de literatura, Madrid - Barcelona: Editorial Ibero-americana, s. a. [¿1906?].

El fondo del alma (Cuentos), Obras Completas, tomo XXXI. Madrid: edición de la autora, s. a. [1907].

Sud-exprés (Cuentos actuales), Obras Completas, tomo XXXVI. Madrid: edición de la autora, s. a. [1909].

Cuentos trágicos, Madrid: Renacimiento, s. a. [1912].

[póstumos]:

Cuentos de la tierra, Obras Completas, tomo XLIII. Madrid: Editorial Atlántida, 1922.

Cuadros religiosos [prólogo de L. Araujo Costa], Madrid: Editorial Pueyo, 1925.

2. Otras ediciones, ordenadas cronológicamente [selección]

F. C. Sainz de Robles (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas*. Tomo I, *Novelas*

/ *Cuentos*. Tomo II. *Novelas / Cuentos / Teatro*, Madrid: Aguilar, 1947; reediciones: 1964, 1973.

J. de Entrambasaguas (ed. y pról.), *Cuentos de la Condesa de Pardo Bazán*, Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1952.

N. Legal [Clemessy], *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, tomos II-III-IV, Thèse de doctorat, Université de Montpellier, 1967-1968 [inédita].

H. R. Kirby Jr (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas. III. Cuentos. Crítica literaria*, Madrid: Aguilar, 1973.

J. L. López Muñoz (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Un destripador de antaño y otros cuentos*, Madrid: Alianza Editorial, 1975.

M. Mayoral (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos y novelas de la tierra*, Santiago de Compostela: Sálvora, 1984.

J. Paredes Núñez (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos* [selección], Madrid, Taurus, 1984.

_____ (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos completos*, La Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza", 1990.

M. Rubio y A. Martín Baró (eds.), Emilia Pardo Bazán, *"Un destripador de antaño" y otros relatos*. Madrid: Aguilar, 1994.

J. Sinovas Mate (ed.), *Nuevos cuentos recopilados de Emilia Pardo Bazán*, Burgos: Berceo, 1996.

D. Manera (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos policiacos*, Madrid: Bercimuel, 2001.

_____ (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos de la Galicia antigua*, Madrid: Bercimuel, 2001.

M. Siguero (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos de invierno*, Madrid: Bercimuel, 2002.

_____ (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos sangrientos*, Madrid: Bercimuel, 2002.

_____ (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos de verano y otoño*, Madrid: Bercimuel, 2002.

_____ (ed.), Emilia Pardo Bazán, *Cuentos de amores*, Madrid: Bercimuel, 2002.

D. Villanueva y J. M. González Herrán (eds.), Emilia Pardo Bazán, *Obras completas*, VII: *La Dama joven. Cuentos escogidos. Cuentos de Marineda*, Madrid: Biblioteca Castro, 2004.- *Obras completas*, VIII: *Cuentos nuevos. Arco iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*, Madrid: Biblioteca Castro, 2005.- *Obras completas*, IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, Madrid: Biblioteca Castro, 2005.- *Obras completas*, X: *El fondo del alma. Sud-exprés (Cuentos actuales). Cuentos trágicos. Cuentos de la tierra*, Madrid: Biblioteca Castro, 2005.

3. Otros estudios que recogen o se refieren a cuentos dispersos de EPB

Carballido Reboredo, S., "Emilia Pardo Bazán en *La Voz de Galicia*. Edición y recopilación de textos de y sobre Emilia Pardo Bazán (1883-1901)", T. I. T. de Tercer Ciclo dirigido por la Dra. Patiño Eirín, presentado en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, junio de 2005.

Clemessy, N., *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques. Institut d'Etudes Hispaniques, 1972.

Dorado, C.,"Un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán", *Quimera*, nº 259-260 (julio-agosto 2005), pp. 62-65.

González Herrán, J. M., "Un texto inédito de Pardo Bazán: ¿El cuento *La mina*?", en J. M. González Herrán (ed.), *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela: Universidade - Consorcio de Santiago, 1997, pp. 171-180.

_____, "«Artículos» / «cuentos» en la literatura periodística de *Clarín* y Pardo Bazán", en L. F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M. Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (eds.), *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX*, Barcelona: Universitat de Barcelona-PPU, 2002, pp. 209-227.

_____, "Manuscritos e inéditos de Emilia Pardo Bazán en el archivo de la Real Academia Galega", en J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela (eds.), *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*, A Coruña: Real Academia Galega, 2005, pp. 29-63.

_____, "A propósito de un cuento recuperado de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 3 (2005) [en prensa].

_____ y J. R. Saiz Viadero, "Dos cuentos de Emilia Pardo Bazán, recuperados de la prensa santanderina (1897-1898)", *La Tribuna*, 2 (2004), pp. 359-366.

Herrero Figueroa, A., "Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán", *Lenguaje y textos*, nº 5 (1994), pp. 145-149.

_____, *Estudos sobre Emilia Pardo Bazán e recompilación de dispersos*, Lugo: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo, 2004.

Infantes, V., "«Desheredado», un cuento inédito de Emilia Pardo Bazán", *Lucanor*, 2 (1988), pp. 111-121.

Legal [Clemessy], N., "Contribution à l'étude de Doña E. Pardo Bazán, poëtesse. «Gatuta», une composition peu connue de l'écrivain galicien", *Bulletin des Langues Néo-Latines*, nº 162 (1962), pp. 40-43.

Novo Díaz, M., "«Chucho» y «Maleficio», dos cuentos de Emilia Pardo Bazán rescatados de la prensa lucense (1913 y 1919)", *La Tribuna*, 2 (2004), pp. 425-434.

Paredes Núñez, J., *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada: Universidad de Granada, 1979.

Quesada Novás, M. A., "Los Reyes Magos de Emilia Pardo Bazán", *Moenia*, 8 (2002), pp. 103-112.

PATRICIA CARBALLAL MIÑÁN
(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA)

La Edad Media en los cuentos de Emilia Pardo Bazán

Tradicionalmente se ha venido considerando, en los manuales e historias de la literatura, que la Edad Media era uno de los temas recurrentes del Romanticismo. Cierta es esta sentencia, y más cierta todavía si tenemos en cuenta que este periodo atrajo al movimiento romántico no solo porque cumplía el precepto del escapismo temporal en el terreno literario, sino también porque el historiador supo ver en estos siglos toda una trama de leyendas y mitos, con los que entretejer e interpretar el pasado de la nación. El espíritu romántico creaba así un imaginario histórico y literario medieval, que pasaría a las siguientes generaciones.

A medida que el intelectual romántico buscaba las huellas de su pasado, escribía su historia, pero una historia que entraba en directa interrelación con la literatura, de tal modo que incluso se podía concebir la novela histórica como una manifestación narrativa de la historia (Sanmartín Bastida 2003: 36).

Pero hacia mediados del siglo XIX el positivismo comienza a hacer mella en el ambiente intelectual español, y la historia, con esta nueva interpretación, se distancia de la literatura para aproximarse a la ciencia. El intelectual español se acerca a las fuentes archivísticas, bibliográficas e historiográficas (directas herederas del trabajo de los eruditos isabelinos) para documentar su mirada hacia el pasado. Los archivos atraen a nuevos investigadores que se especializan en diferentes ramas (así surgirán los arabistas y los arqueólogos al lado de otros especialistas). Además, los estudios históricos empiezan a ser materia de enseñanza en el área de las humanidades. La nueva historiografía se hace científica, e iniciará un arduo camino para reinterpretar todo un imaginario romántico que había dejado un reflejo de la Edad Media hecho a su medida y que ahora carecía de funcionalidad.

En la sociedad española de la época comienza a manifestarse una serie de cambios debidos a la irrupción del positivismo, que desembocan en un debate que enfrentaba ciencia y religión. Testigo de este debate fue la literatura, que se convertía en receptora de la historia contemporánea a ella. La nueva literatura de los hombres del 68 pretendía ser más analítica y profundizar en los problemas de su tiempo, y como consecuencia reflejaba todo el debate ideológico finisecular (a la vez que tampoco podía librase de su pasado mediato). Hacia fin de siglo y fruto del hastío producido por la saturación del cientifismo, va surgiendo en el terreno de la literatura una nueva espiritualidad y una nueva estética: la modernista.

El objetivo de este trabajo es observar cómo la literatura de Pardo Bazán se hace también receptora de las tensiones de la época. Para conseguir este análisis he

tomado como referencia el tratamiento y enfoque que la autora proporciona a un período y tema concreto: la Edad Media. Si bien es cierto que se conseguirían unas conclusiones más precisas examinando toda su producción literaria, obtendremos un primer acercamiento al tema al aproximarnos a su cuentística.

En el artículo "Emilia Pardo Bazán, mujer de letras", el profesor Botrel habla de que la condesa era "una mujer cuyo oficio era escribir (...), cultivando todos los aspectos de trabajo literario y situándose, con clara conciencia en el campo literario" (2003: 153). En un tiempo en el que el ser escritor suponía, en ocasiones, acercarse a la imagen que tenemos de *sabio*, el estudio de la historia era común a todos los intelectuales. La nueva generación se formaba en una educación en la que esta materia cobraba una importancia señera. Prueba de ello son los muchos historiadores que despuntaron en la segunda mitad del siglo.

Bien es cierto que, como sabemos, Pardo Bazán no recibió una educación reglada, pero si nos aproximamos a su biblioteca, nos encontraremos con una gran cantidad de estudios acerca de la Historia de España de la Edad Media y de sus personajes e instituciones representativas.

Ya desde su más temprana juventud, Emilia Pardo Bazán resuelve convertirse en este nuevo prototipo de intelectual. Apasionada por el cientifismo, publica en 1876 sus artículos sobre "La ciencia amena". Y unos años después se embarca en su primera empresa como historiadora: escribir la biografía de San Francisco de Asís. Sus recuerdos de la época en la que se acercaba al claustro franciscano de Santiago, son un testigo directo del hacer del nuevo intelectual: buscando entre "la monotonía de las crónicas" la joven Emilia se documenta para su trabajo. Pero también su literatura se convertirá en destinataria directa de su labor como historiadora-científica. En las viejas crónicas, no sólo hallará datos para la elaboración de la biografía del santo, sino que se topará con el germen de posibles relatos, tal y como leemos en el prólogo a *La dama joven*, cuando de uno de sus más bonitos cuentos medievales:

> "al consultar los libros indispensables para mi San Francisco, encontré el asunto de la borgoñona, con otros muchos semejantes, que desatan de la monotonía de sus crónicas, lo mismo que las letras mayúsculas de color descuellan sobre los negros e uniformes y los caracteres góticos de un libro de coro" (Pardo Bazán 2003: 8).

Y de hecho, consciente del valor de este material como ficcionalizable y, sobre todo, consciente de que sin duda el cuento es el mejor receptáculo para la leyenda medieval, no duda en ponerlo por escrito. Testimonio de ello es una cuartilla manuscrita (que ha estudiado con detenimiento la profesora Ana María Freire [2004]) guardada en el archivo personal de la escritora y en la que podemos leer: "Planes y bosquejos de dos cuentos para el 1er compromiso qe tenga para un trabajo literario breve. Servirán para un tomo". En el reverso de la cuartilla, nos encontramos con la prueba de que el manuscrito corresponde a la época en la que la joven escritora se documentaba para el *San Francisco de Asís*, ya que fácilmente podemos hallar las

leyendas apuntadas en los libros que manejó para la biografía del santo (Freire López 2004: 210). Tan atractivos le parecieron los asuntos que incluso proyectó realizar con ellos un tomo que "se dividirá en dos partes: siglo XIII y siglo XIX" (Freire López 2004: 210). Es evidente cómo empieza a darse cuenta de las posibilidades que tiene la leyenda medieval para transformarse en cuento, hecho que ya había sentido desde el Romanticismo. De las leyendas que había proyectado escribir en la citada cuartilla, tan sólo dos serían finalmente publicadas: "El bucle del Nazareno", cuento editado en el tomo LXXVII de la *Revista de España* en el año 1880 con el título "El rizo del Nazareno" y "La Borgoñona", publicado en 1885 en la colección *La dama joven*, que recogería también el primero de los relatos. En el prólogo a esta obra Pardo Bazán pone de manifiesto un dato revelador para el objetivo de esta comunicación, ya que refleja a una intelectual que es consciente de la mella que deja en su espíritu el exceso de cientifismo, circunstancia desde la que se atisba el ambiente de turbación intelectual en España con la llegada de éste. En el citado texto confiesa que:

> "En el rizo del Nazareno y La Borgoñona, me he desviado del camino de la observación, pagando tributo á mis perennes inclinaciones místicas, al deleite difícil de expresar, y entretejido con dulces melancolías, que me causa la contemplación de objetos donde se revela y encarna el sentimiento religioso" (Pardo Bazán 2003: 8).

De hecho, y citando ahora a la profesora Patiño Eirín, vemos como ya en esta época de los "80 ya es perceptible su grado de impregnación de lo religioso sentimental que más tarde adoptará esa vaga denominación de espiritualismo" (2001: 458-459) Y ese espiritualismo parece aflorar cuando la escritora se aproxima al ambiente medieval como vemos en sus "Apuntes autobiográficos", cuando nos describe los momentos pasados en el convento de San Francisco:

> "Horas he pasado allí que cuento entre las más hermosas y apacibles de la vida. Oíase en el patio el rumor monótono y argentino del caño de la fuentecilla, que ritmaba las conversaciones de los frailes: ¿de qué hablábamos? Allá fuera el mundo rodaba, los trenes corrían envueltos en fuego y humo, funcionaban los laboratorios, resonaba la voz de los oradores, carcajadas del aquelarre mundano, el chirrido de la máquina y la explosión de la dinamita; pero todo lejos, muy lejos que aquí no llegaba ruido alguno más que el gotear del agua, el religioso tañido de la campana, prolongado en la serena atmósfera, y el roce imperceptible de la sandalia del novicio, que pasaba con los ojos bajos y las manos ocultas en las mangas del sayal. Se había detenido por milagro el tiempo: Estábamos en plena Edad Media: por la puerta entreabierta se veía, completando la ilusión, un trozo de claustro ojival, un encaje de granito: hablábamos del patriarca, de las *Florecillos*, de los cinco estigmas de la leyenda maravillosa, y un aura del cielo me purificaba el corazón. Jamás me cansaba de aquellos fantásticos coloquios: ¡jamás entré allí triste o turbada que no saliese llena de consuelo, envidiando la paz absoluta y el candor infantil que veía renacer hasta en las almas de los pecadores que entraran allí cargados de malicia y amargura! (Pardo Bazán 1999: 36, 37).

Fruto de esta idealización de la espiritualidad de la Edad Media nacen los dos cuentos de *La dama joven* antes citados, que parecen reaccionar contra "la falta de fe ocasionada por el positivismo y el racionalismo decimonónicos" (Freire López 2004: 218). Y esta misma reacción la encontraremos en muchos de sus relatos posteriores, en los que también se idealiza ese pasado espiritual del medioevo, en ocasiones sacado del imaginario creado por los románticos, que se revelaba, según la escritora "como modelo de auténtica religiosidad" (Saurín de la Iglesia 2003: 183).

De hecho, en el prólogo a los *Cuentos sacroprofanos* Pardo Bazán señala que el lector se encontrará con

> "(...) una imaginación católica, fuertemente solicitada por la dramática belleza de los problemas de conciencia y de lo suprasensible, y una razón penetrada por la idea de que hay otra vida, de que no somos más que barro de de que no todo se acaba aquí (...)". (Pardo Bazán 2004: 615)

De esta idealización medieval que estéticamente se aproximará cada vez más a la estética modernista, surgen cuentos como "Vidrio de colores", historia de un fraile predicador al que intentan engañar sus enemigos y en la que la escritora vuelve a reincidir en su concepto de idealización religiosa:

> "Esto sucedía en los tiempos en que la Fe, extendiendo sus alas de azur oceladas de vívidos rubíes, cubría y abrigaba con ellas la razón de los mortales; en que la Esperanza, desparramando generosamente las esmeraldas que brotan de su regia túnica, al punto hacía renacer otras más limpias y trasparentes; en que la Caridad, apartando con ambas manos los labios de su herida, descubría de sus entrañas de pelícanos para ofrecer sustento a la Humanidad. Esto sucedía cuando las ojivas, esbeltas y frágiles como varas de nardos, empezaban a brotar del suelo, y los rosetones a abrir sus pétalos de mística fragancia; cuando por las aldeas pasaban hombres vestidos de sayal y con una cuerda a la cintura, anunciando segunda vez la Buena Nueva, y por las calles de las ciudades, en larga y lenta procesión a la luz de las antorchas, cruzaban los flagelantes, de espaldas desnudas acardenaladas por los latigazos y los piedras de los altares se estremecían al cadente contacto de las lágrimas de amor que derramaban las reclusas. (Pardo Bazán 1990: T. I 464)

"La danza peregrino", recogido en *Cuentos de Galicia* y "Siglo XIII", integrado en *Cuentos de terruño* también apuntan a este modelo. Ambos relatos se acercan al cuadro de costumbres y en ellos se exaltan el misticismo y la caridad medievales, mediante dos de sus personajes típicos: el ciego y el peregrino.

La idealización medieval atañe a otros muchos cuentos. En un numeroso y emblemático grupo, podemos ver como el idealismo intimista de los personajes, choca y se destruye contra la realidad que procede del mundo sensible. Así sucede en "La moneda del mundo", donde un emperador hace que su hijo se de cuenta de la maldad y desconfianza de los que le rodean; y así sucede también en "El balcón de la princesa", irónico relato de tintes feministas que cuenta la historia de una princesa

que vive encerrada en un torreón por su padre, y que un día se escapa para unirse a un herrero que ve desde su balcón y que le deparará no el amor ideal, sino una vida de duro trabajo.

De escenografía parecida son también "Cuento soñado" y "El panorama de la princesa". Tanto en estos dos relatos como en los dos anteriores, nos encontramos con una Edad Media que podemos denominar como fantástica, sin referencias espacio-temporales precisas y que es fruto de la visión estética del fin de siglo. Palacios, princesas y elementos oníricos (obsérvese el título "Cuento soñado), parecen responder a ese escapismo modernista que ya había soslayado el movimiento romántico (Litvak 1990: 103- 106) y que respondía a la protesta contra la mentalidad positivista. En "Cuento soñado" se nos describe a la hija de un rey con "la tez color luz de luna, pelo de hebras de oro, los ojos como ondas del mar sereno, y su silueta prolongada y grácil [que] recordaba la de los lirios blancos cuando la frescura del agua los inhiesta" (Pardo Bazán 1990:T. I, 310), que se enamora de un pastor mientras prevalece en el injusto encierro a la que tiene sometida su padre y que años después, tras haber conocido el mundo exterior, vuelve con nostalgia al sitio de su cautiverio. En "El panorama de la princesa", la protagonista, enferma de tristeza en el escenario de un magnífico palacio finisecular, acabará curándose cuando se enamora del acompañante de un mercader.

Fruto de esta estética modernista es también el cuento "Los pendientes", en el que nos encontramos también con la cándido personaje de Claraflor, retrato prerrafaelista de idénticas características a las de las princesas de los cuentos anteriores, al lado de su antagonista, la gitana Mara, en la que se conjugan todo el exotismo, erotismo y crueldad de la mujer finisecular, y que por sus danzas y por el presente que le pide a Floraldo para que éste consiga su amor-los ojos de Claraflor para lucirlos como pendientes- nos hace recordar a la simbólica Salomé.

En ocasiones, Pardo Bazán se acerca con su cuentística al medioevo para contarnos "episodios histórico-legendarios" o leyendas folclóricas aunque, como observa Paredes Núñez, quizá lo mejor para caracterizar a estos últimos relatos sea hablar de lo "popular tradicional", ya que algunos son completamente creacionales "sin ningún tipo de apoyatura histórica o folclórica" (Paredes Núñez 1979: 287). Al llegar a este punto no debemos olvidar que la escritora, como sabemos, se acercó en buena medida a estos estudios folclóricos[1], nacidos al calor del Romanticismo, en los que pueblo comenzaba a mostrarse como sujeto activo de la historia. Del pueblo Pardo Bazán nos muestra a herreros[2], ciegos y peregrinos, judíos[3], nobles vestidas

[1] prueba de ello es la adhesión al Folck-lore Gallego, asociación de la que fue presidenta.

[2] "El Balcón de la princesa" (Pardo Bazán 1990:T. IV 235)

[3] "El buen judío" (Pardo Bazán 1990:T. IV 162-164)

de "grosera lana"[4] y jóvenes hilando[5]; pero también escuchamos su voz colectiva a través de leyendas folckloricas como la de "Sabel", cuento en el que una malvada reina mata a su paje y a su amada y que recuerda al romance de "Bernaldo e Sabela" (Axeitos Valiño y Carballal Miñán 2005), o la "Leyenda de don Pelayo", en que se nos narran -un tanto irónicamente- las circunstancias del nacimiento de este personaje.

Frente a los cuentos situados en una Edad Media mítica, los histórico-legendarios aluden a instituciones o personajes concretos que ubican al lector frente a la materia creada: se hablará así de la Inquisición en cuentos como "Medio ambiente"; Isabel la Católica tomará protagonismo al lado de los hermanos Doña Teresa y Don Pedro de Soto en "Los herrados" (protagonizando también el cuento de marcada tendencia simbólica "La Zurcidora"), y Cristóbal Colón tendrá su aparición en "Las puertas del monasterio", relato en el que la escritora muestra ya la participación de los franciscanos en proceso previo al descubrimiento del nuevo continente.

Junto a estos cuentos, existe un significativo número en los que Pardo Bazán parece utilizar el tema histórico medieval para enfrentar un debate entre imagen romántica y ciencia histórica, en el que esta última siempre triunfa. Elige para ello a uno de los personajes del cuento (quien aporta los datos históricos) que contrasta con sus investigaciones el motivo legendario a referir. Estos ejemplos responden a la tensión entre dos movimientos, romanticismo y cientifismo, y a dos maneras también de ver la historia. El medioevo ya no aparece aquí como un tiempo en el que se idealizan una serie de valores ya perdidos y que sirve de vía de escape al espíritu modernista, sino que Emilia Pardo Bazán, con el tema de la investigación sobre los siglos medios escenifica la lucha entre el viejo historiador -aquel que se perdía entre elementos legendarios- y el nuevo, nacido al calor de positivismo. Así sucede, por ejemplo, con "La leyenda de la torre", relato en el que un arqueólogo desvela la verdadera historia de Mafalda de Diamonde dama de la que se contaba "que fue arrebatada por el demonio, que había tomado figura de un gallardo doncel, y que el alma de la triste castellana, perdida en amores se asoma de noche a esta ventana (...)" (Pardo Bazán: T. III 173), pero que realmente mató a su marido para huir con su amante, un mercader. Es muy significativo el final de este cuento, en el que el arqueólogo declara que el pueblo escuchaba al fantasma de la dama "Exhalando ayes muy semejantes al ululante gemido del viento de la sierra..." El arqueólogo, sin embargo comenta: "¿Ya lo creo! Como que no es el alma la que imita al viento, sino el mismo viento el que remeda el quejido del ánima condenada..." (Pardo Bazán: T. III 174).

Igualmente encontramos este esquema en "Legajo". Esta vez no es un arqueólogo el que descubre que la historia de Doña Dolores Andrade, no se parece a la de

[4] "La leyenda de la torre" (Pardo Bazán 1990: T. III 171)

[5] "La borgoñona" (Pardo Bazán 1990: T. I 360)

"Macías el trovador y Elvira" (Pardo Bazán: T. III 228), sino su propio bisnieto, Lucio, quien descubre en un antiguo legajo de su archivo familiar que su bisabuela había matado a su marido y lo había enterrado bajo un muro. En ambos cuentos, el imaginario romántico desaparece cuando el cientifismo entra en escena. Tal vez el relato en el que se hace más patente la urgencia de desmitificar la historia sea "Reina", en el que se narra la organización de unos juegos florales en Alcazargazul, a cuya inauguración acude el célebre orado don Propicio Meloso, irónico retrato del intelectual que debe sus concimientos a las obras históricas que fueron canónicas en el Romanticismo, y que la nueva escuela rechazaba por se demasiado legendarias. El relato nos cuenta que para su conferencia "el célebre orador (...) arañó un poco en Lafuente y Mariana, se empapó en las leyendas y fastos de Alcazargazul, y llegado, el momento, hizo un relato de la proeza de Alvar Mojino, que ni hubiese estado presenciando la víspera." (Pardo Bazán 1990: T. III 407).

Podemos decir, en conclusión, que el tema de la Edad Media es tratado en la cuentística pardobazaniana de dos maneras diferentes, en tanto en cuanto responde a una época que refleja una serie de tensiones que se han tratado en la introducción.

Por un lado Pardo Bazán ve en esta época un escenario idóneo para situar muchos de sus relatos: La Edad Media es para la escritora un refugio donde representar un intacto ideal de espiritualidad ya perdido en su época. Y es además una fuente donde encuentra leyendas, temas y personajes con los que poblar un universo cuentístico que poco a poco va aproximándose estéticamente a los movimientos finiseculares.

Sin embargo, la Edad Media es también un tiempo que ha dejado multitud de incógnitas, referentes a su historia. Cuando los relatos de la escritora se centran en desentrañar la verdad de algún dato, o a intentan aproximarse a este tiempo de manera científica, vemos claramente escenificado el triunfo del positivismo sobre el romanticismo. A Pardo Bazán no le interesa en estos casos realzar la espiritualidad o la sensibilidad medievales, sino que trata de defender su postura de nueva intelectual. Una intelectual que estudia, aporta datos científicos y, como sus personajes, antepone ciencia a leyenda romántica. Con estos ejemplos queda claro que para Pardo Bazán la leyenda es un terreno sobre el que hacer literatura, pero no sobre el que asentar las bases de la Historia con mayúsculas.

BIBLIOGRAFÍA:

Axeitos Valiño, Ricardo y Carballal Miñán, Patricia (2005): *"Sabel ou Bernaldo e Sabela"*, en *Cahiers Galiciens. Cadernos Galegos. Kaieroù Galizek. (Hommage à Emilia Pardo Bazán)*, Dolores Thion Soriano-Mollá (coord.), Vol. 4, pp. 97-107.

Botrel, Jean-François, (2003): "Emilia Pardo Bazán, mujer de letras", en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Freire López, Ana María, (2004): "Las leyendas que nunca escribió Emilia Pardo Bazán (un desconocido proyecto de juventud)", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. New York, 16-21 de julio de 2001*, Isaías Lerner, Robert Nival, Alejandro Alonso (eds), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, Tomo III, pp. 209-221.

Latorrre Ceresuela, Yolanda (2002): *Musas trágicas (Pardo Bazán y las artes)*, Lleida, Universitat de Lleida/ Pagés Editors.

Litvak, Lily (1990): *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos.

Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos completos* (ed. de Paredes Núñez), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, Tomos I-IV.

Pardo Bazán, Emilia (1999): *Obras Completas II* (ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán), Madrid, Biblioteca Castro.

Pardo Bazán, Emilia (2003): *Obras Completas VII* (ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán) Madrid, Biblioteca Castro.

Pardo Bazán, Emilia (2004): *Obras Completas VIII* (ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán) Madrid, Biblioteca Castro.

Paredes Núñez, Juan (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada.

Patiño Eirín, Cristina (2001): "Acerca del franciscanismo de Pardo Bazán", *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall, José Manuel González Herrán (eds.), Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 455-475.

Sanmartín Bastida, Rebeca (2002): *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ramos Carlos (1999): "Poseídas y desposeídas. A propósito de un cuento de Emilia Pardo Bazán", en *Brujas, demonio y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Jaume Pont (ed.) Lleida, Edicions Universitat de Lleida, pp. 217-227.

Saurín de la Iglesia, María Rosa (2003): "Modernización religiosa y cuestión social en Emilia Pardo Bazán", en *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega, núm. 3, pp. 177-199.

JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS
(IES "JÁLAMA". MORALEJA. CÁCERES)

Mito y realidad en «un destripador de antaño»

En "Un destripador de antaño" se produce la confusión de la realidad y el mito, de lo posible y lo real, hasta fundirse en un cuento de desenlace trágico en el que el SUJETO-víctima, la pobre Minia, perece[1]. En las siguientes líneas perseguimos una interpretación mítica del texto, anunciada en el tono sombrío del narrador, y finalmente filtrada a través del comportamiento de los personajes.

El texto consta de un pequeño preliminar y cuatro secciones, la última de las cuales constituye un cierre o coda. Tal distribución marca el ritmo narrativo, *in crescendo* hasta la última sección. El preludio inicial, un solo párrafo, posee una importancia básica, pues marca las pautas interpretativas de lo que va a acontecer inmediatamente después. Sin duda, la primera línea es sumamente reveladora: "La

[1] Fue publicado en *La España Moderna* (enero de 1890). Citamos por la edición de Villanueva y González Herrán (2005). Tal y como indica Paredes (1990: 435), la autora dejó constancia de la existencia de destripadores similares a los de su cuento, como Manuel Blanco "el del unto"; en palabras del autor, "en 1887, y bajo el título de 'Recuerdos de un destripador', relata doña Emilia el caso de Manuel Blanco (...). Y en otro artículo de 1910, relata el espantoso crimen de Gádor, donde un grupo de 'personas' asesinaron y descuartizaron brutalmente a una inocente criatura creyendo, según las instrucciones de un curandero, que la sangre caliente y las palpitantes entrañas de la pobre víctima eran remedio eficaz para curar a un enfermo" (Paredes, 1983a: 224). Teniendo en cuenta que el texto nos habla de cierto "clamoreo de los periódicos", que puede hacer pensar en un posible modelo real, creemos de gran interés recordar las palabras exactas de la autora: "Empiezo por advertir que el destripador cuya historia voy a exhumar aquí, no es el mismo de quien escribí hace tiempo una novelita titulada *Un destripador de antaño*. La resonancia que estos días obtienen en la prensa las hazañas del atroz destripador francés Vacher, me han sugerido el recuerdo de cierto célebre destripador gallego, del cual podemos hablar sin miedo a que tropiece la pluma con los más repugnantes pormenores de la criminal leyenda transpirenaica (...). Por lo pronto, la existencia, no de uno, sino de varios destripadores, en mi tierra y desde principio de siglo, demuestra que estos monstruos so son frutos podridos y envenenados de una civilización extrema (...) sino (...) casos de regresión al fiero instinto natural" ("La vida contemporánea. Recuerdos de un destripador", *La Ilustración Artística*, número 831, 29 de noviembre de 1897, pág. 770; citamos por la edición facsimilar de la Hemeroteca Municipal de Madrid, pág. 95). Volverá en sus crónicas en más ocasiones a hablar del crimen de Dador (lo describe una vez más, por ejemplo, en "Crónica de España. Alrededor de la ciencia", en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 25 de septiembre de 1910, p. 10- citamos por la edición de Sinovas, 444 y ss.). Así nos dice que "no se ha ejecutado a los que en Gador [*sic*] bebieron la sangre de un niño" ("Crónicas de España. El honor del día", en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de julio de 1913, pp. 9-10; citamos por la edición de Sinovas, pág. 791); de su mano conoceremos el final de los criminales: "(...) creo recordar que, entre los reos de Gádor, agarrotados recientemente, figuraba una mujer. Verdad que aquel crimen de Gádor fue de fieras: sangrar a un niño, y beber su sangre" ("Crónicas de España. El desenlace de la tragedia", en *La Nación*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1913, pp. 6-7; citamos por la edición de Sinovas, pág. 851).

leyenda del "destripador", asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra" (5), referencia que abre paso al mundo mítico, el universo de lo contado, de lo referido. Lo que está fuera de lo común se insinúa y amenaza los límites de lo cotidiano hasta confundirse con él. La leyenda antigua forma parte de las creencias, de la cultura y sobre todo de los miedos de todos. A partir de ahí surge el conflicto, la tragedia, desde el momento en el que lo maravilloso, la leyenda, se introduce en la rutina de la vida cotidiana.

El preludio perfila las notas básicas de los conflictos posteriores. La presencia de un narrador en primera persona, con nulo protagonismo en el posterior relato, es de una importancia notable. Su voz nos anuncia un "Voy a contarlo" (5) y demuestra cuál es su papel exclusivo: de su mano, el mundo mítico va a ser mezclado con el ámbito de lo real, a partir del tópico de una noticia que llega al narrador y lo mueve a trasmitir los hechos. La desgracia llega en este caso a través del "clamoreo de los periódicos", del "pánico vil de la ignorante multitud" (5). Este narrador en primera persona no es más que un guía, un Virgilio en el descenso a los infiernos. De este modo, sirve de excusa para introducir una tragedia y darle un toque objetivo y verídico (se hace eco de la prensa). El narrador es el guía en el relato del dolor, es el lazarillo que conduce a la desgracia, de ahí el "entrad conmigo valerosamente en la zona de la sombra del alma" (5).

La sección I (5-12) nos presenta a los actantes principales y asienta de forma muy sólida las acciones fundamentales que estos asumen. A partir de ahí percibimos un planteamiento maniqueo, a través del violento enfrentamiento entre el bien y el mal, una lucha desigual que se balancea peligrosamente a favor de los personajes negativos[2]. Tal planteamiento no hace más que confundir otra vez la presencia de lo cotidiano y lo mítico, de tal forma que se acentúan las contraposiciones de posturas de los actantes.

El mundo cotidiano, asociado con el campo, aparece perturbado, transfigurado, a través de presencias maravillosas y de imprecisiones y ambigüedades, tales como las del tiempo de la historia y del discurso ("no sé si dije que lo que voy contando ocurrió en los primeros lustros del siglo decimonono", 11), que crean una atmósfera diluida e imprecisa. Nos queda más que claro con la aparición del SUJETO actancial, Minia, símbolo del bien y principal estandarte de este bando en la lucha maniquea señalada.

[2] Aquí podemos recordar las palabras de Scari (1987: 173) que dice que "a pesar de que el cuento pertenece, cronológicamente, a la segunda etapa de su producción, se perciben en él claramente vestigios de la retórica naturalista zoliana". Además, "se advierte en seguida que (...) los contrastes en la caracterización de los personajes son verdaderamente tajantes (...). Por contraste, los personajes 'buenos' los son en forma desmedida (...) el cuento es, en este sentido al menos, romántico" (*ibídem*., 174). Sobre los rasgos naturalistas de los cuentos pardobazanianos, véase también Charnon-Deutsch (1981: 73 y ss.). También es de sumo interés la apreciación de Ezama (2005: 254) que relaciona el texto pardobazaniano con *Flor de santidad* (1904) de Valle-Inclán.

Minia, más que un personaje, es un símbolo, en el que se funden las figuras de la niña-mártir y la niña-virgen. Así, "the autor presents Minia, a young orphan named for the holy martyr, as a 'víctima propiciatoria', destined to suffer quietly. Her relatives´abuses only encourage the child´s piety. With a display of savagery rare in Pardo Bazán, the store culminates in the girl´s butchery" (Feeny, 1977: 428). La condición trágica de este personaje se asocia con su derrota final y con su terrible sacrificio, notas sin duda fundamentales para catalogarla con los términos reseñados. Con Minia, la existencia prosaica da paso a lo mítico, como vemos por su apariencia sumamente llamativa, "bonita como un ángel" (6). Esta primera aparición de lo sobrenatural pronto da lugar a otra, más contundente y llamativa: su parecido asombroso con la Virgen patrona del pueblo, Santa Herminia (de la que ha tomado su nombre). De esta forma, asume su condición de niña-virgen.

Su papel de niña-mártir resulta mucho más interesante para el análisis que estamos desarrollando. La muchacha representa lo extraordinario en un mundo primitivo, la pureza en un mundo oscuro, la inocencia en un universo brutal. Tales dicotomías son claras e intencionadas y prefiguran su sacrificio inútil. El sacrificio sigue unas pautas claras, un proceso doloroso que configura su martirio personal. La niña-mártir inicia su calvario con la muerte temprana de su padre y madre, cuando sólo contaba con un año y medio. Esta muerte es decisiva en el transcurso narrativo pues da pie a la contraposición maniquea mediante la introducción del otro bando, el bando del mal.

El SUJETO actancial inicia el camino del martirio, que conduce inevitablemente al sacrificio; y, para acrecentar sus sufrimientos a ojos del lector, la autora echa mano de otro recurso propio del cuento tradicional: el de la figura de la joven pura y bondadosa maltratada por su familia. De esta forma, Minia, heredera del molino, es relegada por los usurpadores (su tío y la familia de éste) al papel de "criada o moza de faena" y forzada a desempeñar "las labores más viles, las tareas más duras" (9). Este papel, propio del cuento tradicional, se confunde muy pronto con el fundamental del actante, el de niña-mártir, resumido de forma evidente en la definición de la muchacha como "víctima sufrida y constante (...) [que] recibía los golpes con estoicismo" (10).

La entereza y bondad del actante es innegable y nunca parece resquebrajarse, lo que acentúa todos los rasgos negativos de su OPONENTE. Este último está representado por Juan Ramón, su hijo Andrés y Pepona[3]. La brutalidad innata en los tres se diferencia radicalmente de la bondad de la muchacha. El OPONENTE representa una actitud negativa y transgresora, anunciada en el carácter del padre

[3] La otra hija, Melia, queda fuera de este grupo. Aparece como personaje fugaz, y sólo conocemos sus actividades de costurera y el miedo que le inspira su padre.

y su tendencia a emborracharse y llevar a la ruina al molino. El toque irreverente aparece en las continuas borracheras de Juan Ramón, especialmente reiteradas "todos los domingos", en "las fiestas de guardar" o "muchos otros días en que la Santa Madre Iglesia no impone precepto de misa a los fieles" (10). Frente al poco respeto de Juan hacia los días de culto religioso, la actitud de Minia muestra un claro ardor de fe y "todos los años, el día de la fiesta de su patrona, arrodillábase la chiquilla delante de la urna tan embelesada con la contemplación de la Santa, que ni acertaba a mover los labios rezando" (7).

Minia, como actante-víctima, padece, poco a poco y cada vez más, los rigores del comportamiento de sus actantes-verdugo, su OPONENTE. Entre ellos está su primo Andrés, que "zurraba a Minia con mezcla de galantería rústica y de brutalidad (...)" (11). El verdugo se ensaña con la víctima y ésta acepta su martirio, callando y resignándose[4]. El alistamiento de Andrés desplaza a un segundo plano a quien parecía hasta ahora el actante más brutal, y cobra mayor protagonismo su madre, Pepona. En ella se acumulan los rasgos más negativos, las condiciones más claras de la pecadora, enfrentados por tanto a las virtudes del SUJETO. En Pepona se mezclan la codicia, la avaricia, la falta de caridad cristiana y la nula compasión ante la niña desamparada, su sobrina política. La "hostil indiferencia" (12) hacia la muchacha provoca la "angustia mortal" de esta última, los temores incontrolables y la "misteriosa pena" (10). El OPONENTE condena a la muerte en vida y al sufrimiento continuo al SUJETO.

Con el fin de la sección I quedan claros los principales rasgos de los actantes del texto y percibimos la innegable condición trágica de Minia. La sección II (12-21), a partir de este momento, plantea el principal conflicto e insinúa las posibles consecuencias del mismo. En los actantes se prefigura el enfrentamiento entre el bien y el mal y pronto se da cabida a la confusión entre el mundo mítico y el cotidiano. Este último, brutal y angustioso, aparece marcado por el "año fatal, año de miseria y sequía" (11, en la sección I) y la existencia cotidiana del molino se problematiza con el vencimiento del "término del arriendo" (12), al que no pueden hacer frente sus dueños. Desde este momento, ante las dificultades de la existencia diaria, asistimos de la mano del principal OPONENTE (Pepona) a la llegada de lo sobrenatural, la leyenda del destripador que acumula untos humanos.

Pepona mezcla erróneamente la vida cotidiana con la superstición, lo fantástico con lo prosaico, y confunde al boticario don Custodio con el destripador-demonio, que se relaciona con el prodigio de que "cura todos los males que el Señor inventó" y con el "milagro", pero el milagro demoníaco, el milagro del "diaño" (16). Pepona

[4] "El martirio de Minia (...) es a la vez físico y moral; malos tratos que culminan en el asesinato, un asesinato anunciado, ya que la figura de Minia está construida sobre la efigie de la mártir Herminia (Santa Minia de Tornelos), acabando por identificarse con ella en un sueño premonitorio (...)" (Ezama, 2005: 242).

parece encontrar la horma de su zapato y reconoce su función de actante-verdugo proyectándola a su vez sobre el boticario al que considera un brujo sacrificador que trafica con vidas humanas. A partir de aquí, lo cotidiano se desvirtúa gracias al comportamiento de Pepona, y la entrada de lo sobrenatural favorece la implantación de un entorno violento, oscuro y tétrico, perfectamente simbolizado con la repentina niebla y con la amenaza intangible del lobo devorador de hombres (20).

Pero la sección II no es sólo importante por esta mezcla entre lo cotidiano y lo mítico, ya que además acentúa el papel de mártir y el camino hacia la salvación del SUJETO (recordemos que en la sección I se nos decía que tenía "unas ganas constantes de morirse para descansar yéndose al cielo", 12). El camino hacia la perfección, hacia el martirio glorificante, aparece atribulado, lleno de escollos; el acceso hacia la santidad de Minia, dentro de su propio calvario, aparece complicado con una nota religiosa más, las tentaciones. La niña-virgen es tentada por el mal y recibe la insinuación del demonio a través de sus sueños. Por ello, la Virgen, en el mundo onírico, ajusticia a los verdugos (al OPONENTE) ante los ojos del SUJETO. El actante supera la tentación en su camino al martirio, y da paso al segundo sueño con el que se cierra la sección II. Éste es fundamental en la caracterización de Minia, pues en él la muchacha reconoce definitivamente su suplicio y su camino a la gloria. Aquí, entonces, la niña-mártir y la niña-virgen se confunden, se diluyen en un solo ser; la Virgen del altar de sus sueños no guarda parecido con la muchacha, sino que es la muchacha misma. La niña-víctima es subida a los altares y presenta la "corona de rosas", pero al mismo tiempo reconoce todo su padecimiento y entrega a través de "la herida sangrienta" (21) en su cuello[5].

Con la sección III (21-27) se concreta definitivamente la tragedia del SUJETO, sacrificada en vano tras una vida en suplicio constante. Esta sección ofrece un amplio momento anticlimático que precede al clímax narrativo relatado en su final. Una vez más, la confusión entre la vida cotidiana y las supersticiones se hace palpable a través de la figura de don Custodio. El boticario pasa de su función de potencial OPONENTE a la de falso OPONENTE y finalmente a la de ADYUVANTE. El boticario no ha impedido la entrada de lo maravilloso en su propio mundo y eso ha propiciado la confusión y el engaño. Su silencio (que no desmiente el absurdo y erróneo rumor de que es el destripador) acrecienta la leyenda en torno a él. En su conversación con su amigo Llorente, se queja de los rumores que lo relacionan con el supuesto destripador (así, sabemos que no forma parte del OPONENTE actancial); no tiene nada que ver con los supuestos crímenes que se le han estado atribuyendo (por lo tanto, es un falso OPONENTE).

[5] "La estatización escultórica selecciona, asimismo, realidades marcadas por lo terrible u horrendo. La manifestación de estos rasgos es transmitida por las santas de magnético atractivo, efecto magnificado en sus impactantes agonías" (Latorre, 2002: 95). Minia representa un tipo de santidad moderna, anónima y humilde, teñida del espíritu franciscano (Ezama, 2005: 240).

Esta situación es sumamente importante para comprender el desenlace trágico. En un nuevo giro argumental, el boticario acepta el papel de ADYUVANTE y trata de derrotar a ese mundo sobrenatural, enfrentándose con las preconcepciones erróneas defendidas por Pepona. Sin embargo, tal y como le hace ver Llorente, comete un error notorio, ante la imposibilidad de vencer esa concepción de lo mítico y persuadir a "esos brutos" en los que no "cabe una chispa de razón natural" (25). El boticario, ante esta situación, opta por intentar salvar a la muchacha de un OPONENTE decidido a arrancar los untos de la joven para venderlos. El cierre de este anticlímax narrativo tiene lugar con las ensoñaciones del boticario, una vez asume su rol de ángel custodio (y quizás su nombre posea cierto valor simbólico, en este sentido) o de actante-salvador. El ADYUVANTE considera que la visión tenebrosa de Llorente es exagerada y retrasa su acción salvadora, "penetrado por aquella alegría del ambiente" (27). Tales pensamientos se contextualizan en un momento con rasgos de ironía trágica, dado que el hombre pospone su intervención mientras tocan las campanas del santuario de Santa Minia, quizás próximo el instante del asesinato del SUJETO. Como afirma Paredes (1983a: 48) "es en ese paisaje 'todo paz, amor, y serena dulzura', donde el boticario de Compostela encuentra el cadáver de la niña descuartizada por sus propios familiares (...). Contraste brutal, que concetúa mucho más lo bárbaro del crimen".

El estilo indirecto libre refleja como todos los pensamientos del ADYUVANTE son positivos e idílicos. Su error estriba básicamente en que ve su mundo, su entorno, como "paz, amor y serena dulzura en el campo" (27), cuando en realidad está contagiado de una violencia innata y de comportamientos brutales e irracionales que condenan a víctimas inocentes. De este modo, la sección III concluye con el clímax narrativo, mediante el sacrificio de la niña-mártir. Minia llega al final de su camino de espinas y alcanza definitivamente su condición de santa. El mundo idílico imaginado por el ADYUVANTE se derrumba, y así percibimos el "sitio riscoso y salvaje" (27) en el que aparece el cadáver de la muchacha.

La sección IV (28), cierre o coda, también tiene que ver con la tragedia del SUJETO. El ajusticiamiento de la Pepona y el encarcelamiento de Juan Ramón no resuelven el conflicto y auguran, a la inversa, futuros trágicos sucesos. La conciencia popular, presidida por la presencia de lo mítico, ratifica por el contrario la existencia del destripador y crea una nueva víctima en don Custodio, perseguido por la sospecha. El destripador irreal, fantástico, se aposenta en el mundo ordinario y destruye la vida de los actantes positivos, de la niña-mártir y del ángel custodio. El conflicto, en este planteamiento, lejos de mitigarse anuncia una perseverancia impenitente[6].

[6] Esta ponencia, tal y como se indicó en el II Simposio "Emilia Pardo Bazán: los cuentos", está extraída de mi tesis doctoral: *El fracaso existencial en los personajes de la narrativa de Emilia Pardo Bazán*.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

A. Primaria:

• *Obras completas, IX: Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*, edición de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.

• *Emilia Pardo Bazán. La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, edición de J. Sinovas Maté, Salamanca, Diputación Provincial de A Coruña, 1999, 2 vols.

• *La vida contemporánea*, edición facsimilar de C. Dorado, Madrid, Hemeroteca municipal de Madrid, Testimonio de prensa, número 5, 2005.

B. Secundaria:

Baquero Goyanes, M. (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Revista de Filología Española, Anejo L.

_____ (1971), *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Publicaciones españolas.

_____ (1992), *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Clémessy, N. (1972), *Les Contes d'Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Etudes Hispaniques.

_____ (1975), "La comtesse de Pardo Bazán et le conte rural", *Melanges oferts à Charles Vincent Aubrun*, I, Paris, Éditions Hispaniques, pp. 191-200.

_____ (1978), "Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique", *Mélanges à la memorie d'André Jouclarau*, I, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 565-575.

_____ (1981), *Emilia Pardo Bazán como novelista* (tomos I y II), Madrid, Fundación Universitaria Española; traducción al español de Irene Gambra: *Emilia Pardo Bazán, romancière (la critique, la thèorie, la pratique)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

Ezama, Á. (2005), "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán", en González Herrán, Patiño y Penas (eds.), *Actas del I Simposio Emilia Pardo Bazán: "Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión"*, A Coruña, Real Academia Galega, pp. 233-258.

Feeny, T. (1977), "The Child as Redeemer and Victim in Pardo Bazán's Short Fiction", *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XI, nº 3, pp. 425-432.

Martínez Arnaldos, M. (1999), "Estrategia de la titulación en los cuentos de E. Pardo Bazán", en P. L. Ladrón de Guevara *et alii* (ed.), *Homenaje al Profesor Trigueros Cano*, Murcia, Universidad: Servicio de Publicaciones, vol. II, pp. 439-457.

Paredes Núñez, J. (1979a). *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada. Universidad de Granada.

_____ (1983a). *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*. A Coruña. Ediciós do Castro (Serie Liminar. *Filoloxía*).

_____ (1984) (ed.). Introducción. *Cuentos (selección)* de Emilia Pardo Bazán. Madrid. Taurus.

_____ (1990). Introducción. en *Cuentos completos* de Emilia Pardo Bazán. tomo II. La Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza.

_____ (1998). "El relato corto durante la Restauración. Emilia Pardo Bazán". en V. García de la Concha (dir.). *Historia de la Literatura Española. 9*. L. Romero Tobar (coord.). *Siglo XIX (II)*. Madrid. Espasa-Calpe. pp. 681-691.

_____ (2003). "La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán". en Ana María Freire López (ed.). *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Coruña. Fundación Pedro Barrié de la Maza. pp. 47-62.

Scari. R. M. (1987). "El cuento 'Un destripador de antaño'. de Emilia Pardo Bazán". *Revista de Literatura*. XLIX. nº 97 (enero-junio). pp. 169-180.

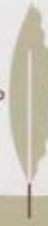
Villanueva. D. y J. M. González Herrán (2005). Introducción. en *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán. tomo IX: *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia). En tranvía (Cuentos dramáticos). Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos. Lecciones de literatura*. Madrid. Biblioteca Castro.

➢ ÍNDICE

Relatorios:

Comunicacións:

Casa-Museo



EMILIA
PARDO
BAZÁN

FUNDACIÓN CAIXAGALICIA
www.fundacioncaixagalicia.org

“EmiliaPardo Bazán:
LOS CUENTOS”

➢ A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2006