La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

"El pescador" de Emilia Pardo Bazán: un ejemplo de *imitatio*

Ángeles Quesada Novás

(SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO)

RESUMEN

Como ya he descrito en trabajos anteriores, la afición de Pardo Bazán a la lectura de literatura alemana, en particular de Goethe y de Heine, dio lugar a un conjunto de poemas en los que se pueden rastrear huellas de la influencia de estos poetas.

En el caso presente, a la inspiración del tema, basado en una balada de Goethe, se suma el tono desmitificador propio de determinada forma de concebir la poesía de Heine. Una manera muy grata a la poeta, según se desprende de sus comentarios críticos y de los poemas que "imitan" dicha manera.

PALABRAS CLAVE: *Imitatio*, Goethe, desmitificación.

ABSTRACT

As the author described in previous papers, Emilia Pardo Bazán was fond of and acquainted with German Literature, particularity Goethe and Heine. That produced some set of poems which the influence of these poets can be traced through.

In the case of "El pescador", based on a Goethe's balad, it can be identified the inspiration of the topics as well as some sense of demystification typical of Heine's poetry spirit. This demystification is very much alike and pleasant to the poetess'style it can be notice from her critic literary commentaries and those of her poems which "imitate" that *maniera*.

KEY WORDS: *Imitatio*, Goethe, demystification.

La *imitatio*, como técnica de formación de estilo, forma parte de la historia de la creación literaria desde las escuelas latinas de retórica hasta nuestros días. Se hace especialmente notoria en el Renacimiento y en el siglo XVIII con el Neoclasicismo, sobre la base del respeto a la autoridad de los maestros, y deriva en el Romanticismo hacia la búsqueda de la propia identidad poética. No otra intención se encuentra en su uso a lo largo del siglo XX, en el que poetas como Auden y Elliot aconsejan y practican la consciente imitación de poemas ajenos, recomendación que cala de manera evidente en los poetas españoles contemporáneos, dando lugar a frutos excelentes como es el caso del poeta Jaime Gil de Biedma, el cual llega a afirmar que "la imitación es necesaria, es la única forma de llegar a escribir poesía". (Gil de Biedma 1990: 30).

Valga este somero recordatorio de la función de la *imitatio* en la formación de estilo para entender la presencia, dentro de la obra poética de Emilia Pardo Bazán, de algunas composiciones en las que, junto al título del poema, asoma el añadido de "Imitación de…" seguido del nombre del autor o de la obra, y, en algún caso, de algún texto del poeta imitado[1]. Pero, además de estos poemas que declaran conscientemente la imitación, hay otros que, sin señalarlo, permiten percibir la presencia de otras obras poéticas[2].

Junto a la *imitatio*, como procedimiento para el aprendizaje del oficio de poeta, hay otro, el de la traducción, que se presenta como excelente, en tanto que supone un extraordinario esfuerzo de adaptación de temas, formas y tonos al propio idioma lo que, sin duda, coadyuva a la creación del propio estilo. Y esta última –creo yo– que es una de las metas que se impone Pardo Bazán cuando afronta la labor de traducción de parte de la obra de un poeta al que siente muy cercano: Heinrich Heine. Unas traducciones de las que debió de quedar bastante satisfecha, puesto que permitió su publicación en prensa, además de aludir a alguna de ellas en varios artículos.

[1] En el caso de Pardo Bazán, en los manuscritos y borradores depositados en la Real Academia Galega y en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, nos tropezamos con algunos poemas que indican ser "imitaciones": de Anacreonte, de los Salmos, de Byron, de Heine, alguna más que indica "imitada del alemán", sin especificar nombre de autor, así como algún poema inconcluso con el estribillo en alemán.

[2] Sobre el tema de influencias en la poesía de Pardo Bazán véase el trabajo de Yago Rodríguez Yáñez (2007): "Estudio de algunas influencias visibles en la producción poética de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, núm 5, pp. 207-240.

Además de este ejercicio de traducción, escribió un estudio –"Fortuna española de Heine"– en el que se observa, junto a una gran admiración por el poeta (que no se cansará de hacer patente en otras ocasiones), un excelente conocimiento de las formas y procedimientos del poeta alemán, que, según ella misma confiesa, ejerce una influencia en su producción poética[3]. De la suma de su fervor por Heine, del estudio crítico –el único que dedica a un poeta alemán– y de sus traducciones deriva, quizá, el que no se haya percibido la sombra de otros poetas alemanes en su obra. Este sería el caso de Johann Wolfgang von Goethe.

Con motivo del V Coloquio de la SLESXIX, celebrado en Barcelona en octubre de 2008, tuve la oportunidad de presentar unas páginas inéditas de Pardo Bazán que versan sobre la figura de Goethe en mi comunicación: "Goethe en la obra de Emilia Pardo Bazán". En este trabajo pretendí dejar constancia de que la escritora y crítica –al igual que buena parte de la intelectualidad de su época– no sólo había leído atentamente al autor alemán, sino que también había contribuido con su obra –crítica y de creación– a incrementar la abundante obra escrita en España, en el último tercio del siglo XIX, bajo la influencia de Goethe[4].

Gracias a Gamallo Fierros (1951), Serrano Castilla (1954), Montero Padilla (1955), Legal [Clemessy] (1962), Odriozola (1968), Patiño Eirín (1995), Hemingway (1996), González Herrán (2000), Rodríguez Yáñez (2005, 2007) vamos poco a poco descubriendo una faceta de la obra de Pardo Bazán: su

[3] Sobre el tema de su dedicación a la obra de Heine: N. Legal [Clemessy] (1968): "Contribution à l'étude de Heine en Espagne. Emilia Pardo Bazán critique et traductrice de Henri Heine", *Annales de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 3, 73-85; González Herrán, J. M. (2003): "Heinrich Heine e Emilia Pardo Bazán", *Músicos e poetas*, Asociación Galega de Lírica, Santiago de Compostela, 103-108; Rodríguez Yáñez, Y. (2005): "Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán", *La Tribuna*, 3: 71-90 y Quesada Novás, A. (2009): "Fortuna pardobazaniana de Heine", *Ínsula*, 751-752: 28-31.

[4] No es el momento de hacer historia sobre esta última afirmación, baste recordar *Las ilusiones del doctor Faustino* de Juan Valera, el "Nuevo Contrato" de Leopoldo Alas, *El suicidio de Werther* de Joaquín Dicenta, o la *Nausica* o *La Margarideta* de Joan Maragall entre las obras de creación, y entre los estudiosos los nombres de Calavia, Llorente, de la Revilla, González Serrano, Fastenrath. Dan fe estos nombres de una peculiar atmósfera creada en torno a la figura y la obra de Goethe que lo dota de una "singular entidad mítica y, como tal, incita en autores de muy diversa vitola una interpretación personalísima" (Bonet 1998: 90).

obra poética; de la que la escritora no estaba especialmente orgullosa[5], si bien, en los comienzos de su carrera como tal no dudó en ofrecer, desde las páginas de diversas publicaciones periódicas, algunos ejemplos de lo que, posiblemente, consideraba lo mejor de su producción poética.

De entre todos sus poemas originales, hay uno, "El pescador", cuyo tema llama la atención. Forma esta composición parte de un grupo de, posiblemente, doce poemas dedicados a cada uno de los meses del año, aunque sólo se conocen ocho, faltan –según los datos de que dispongo hasta el momento– los correspondientes a los meses de Marzo, Abril, Junio y Agosto. Cada uno de los poemas, además del nombre del mes, en su título señalan una característica del mes en cuestión, así: "Enero. La nevada", "Febrero. La máscara", etc, aun cuando luego, el cuerpo central del poema suele remitirse a una pequeña historia, en algún caso con remate misterioso o de ultratumba. Fueron publicados en el *Diario de Lugo*, aunque algunos aparecieron también en *El Heraldo Gallego*, entre septiembre de 1879 y julio de 1880, cada uno en su correspondiente mes y en el orden siguiente:

"Setiembre. El racimo de uvas": *El Diario de Lugo*, 21 de septiembre de 1879; *El Heraldo Gallego*, 30 de septiembre. "Las castañas. Octubre": *El Diario de Lugo*, 12 de octubre de 1879; *El Heraldo Gallego*, 15 de octubre. "El día de difuntos. Noviembre": *El Diario de Lugo*, 16 de noviembre de 1879. "Noche-Buena. Diciembre": *El Diario de Lugo*, 21 de diciembre de 1879; *El Heraldo Gallego*, 25 de diciembre. "Enero. La nevada": *El Diario de Lugo*, 18 de enero de 1880. "La máscara. Febrero": *El Diario de Lugo*, 15 de febrero de 1880. "La rosa. Mayo": *El Diario de Lugo*, 9 de mayo de 1880. "El pescador. Julio": *El Diario de Lugo*, 25 de julio de 1880.

Este último es el poema que nos interesa ahora, entre otras cosas porque de él habla Maurice Hemingway, en la introducción a su edición de las *Poesías inéditas u olvidadas* de Pardo Bazán, señalando: "El alcance de la admiración por Heine se evidencia en una serie de traducciones de su obra que publicó en varios periódicos en 1880 y, por ejemplo, en el poema "El pescador", también de 1880." (Pardo Bazán 1996: X).

[5] "... lejos de defender mi hacienda poética, hasta caigo en la manía de ocultar mis rimas como si fueran pecados. Y es que por pecados las tengo." (Pardo Bazán 1973: 713), confiesa la escritora en los *Apuntes autobiográficos* que preceden a la novela *Los pazos de Ulloa*.

El pescador. Julio

Va a bajar el sencillo pescador pobre
a los negros abismos del mar salobre,
en busca de mariscos que allá en la villa
venderá palpitantes en su cestilla.

De las olas dormidas entre el sosiego
tendía el sol poniente cintas de fuego,
y las profundas aguas, que resplandecen,
al abrasado cuerpo frescor ofrecen.

El pescador, de pronto, se hunde en el seno
del azul y brillante cristal sereno,
y vio al fondo corales, nácar, perlas,
y la diestra alargando, probó a cogerlas.

En vez de algas que cubren la dura roca
de mujer un rizado cabello toca,
y ve formas suaves que se deslizan,
y pupilas verdosas que magnetizan.

Yo no sé si serían acaso antojos
del pescador las luces de aquellos ojos,
ni sé si de perlas sacó algún fruto;
sólo sé que su madre vistió de luto.

(Pardo Bazán 1996: 142-143).

Desde luego estoy de acuerdo en parte con la afirmación de Hemingway, ya que, si bien el poema no está inspirado directamente en alguno de Heine, es cierto que el tono antirromántico de la composición, a la búsqueda de la eliminación del elemento mágico o sobrenatural, se acerca a la *romantische Brechung*[6] heineana, en forma de guiño cómplice con el lector al ofrecerle la

[6] "Ruptura; refracción romántica" en versión de Berit Balzer, que señala que, con este procedimiento", "no es que Heine rompa lo romántico, sino que lo desvía de su trayectoria, dándole un sesgo caricaturesco" (Heine 1995: 38).

posibilidad de encontrar una explicación racional a lo narrado, con lo que se elimina todo posible vestigio de misterio. Pero sólo en esto –y ya es bastante, puesto que es lo que le confiere valor y actualidad al poema– encuentro una relación con la poesía de Heine, ya que a lo que se asemeja la historia relatada en "El pescador" es a una balada de Goethe, "Der Fischer". Una composición suficientemente conocida, tanto en alemán[7] como en castellano[8] como para que a ella accediese Pardo Bazán.

"Der Fischer" forma parte del grupo de baladas compuestas por Goethe en torno a 1778, en lo que Cansinos Assens considera su primera época como baladista, en la que "dramatiza la intervención de los poderes demoníacos en el sino de los mortales, tema muy dilecto de la poesía romántica" (Goethe 1974: I, 765). A esta época pertenecen, además de "El pescador", otras baladas tan conocidas como "El rey de Thule", "El rey de los elfos". En 1797, en lo que el propio Goethe denomina su *Balladenjahr* (año de las baladas), se intensifica su actividad como baladista y compone, entre otras, la trilogía de "El paria", "La violeta", "Mignon", "El dios y la bayadera", "La novia de Corinto". En esta segunda época, "el resorte de la emoción no está en lo *misterioso* (…), sino en su simbolismo" (*Ibd.*), y todavía se puede hablar de una tercera época, en torno a 1813 –"La campana que anda", "El leal Eckart", "La danza macabra"– en que las baladas se basan "en leyendas populares y se expresan en un tono de cuento infantil en consonancia con su espíritu" (*Ibd.*).

Pertenece, pues, "Der Fischer" a la época en que el elemento demoníaco, la presencia del misterio, de las fuerzas sobrenaturales ejerciendo su poder sobre el hombre interesaba a Goethe por lo que de respuesta tenía a sus indagaciones sobre el sentido de los mitos. Y desde luego "Der Fischer" cuenta con todos esos elementos, lo que ha dado lugar a lecturas interpretativas, en las que se ha querido ver a la sirena como la encarnación del misterioso

[7] "Der Fischer" es una de las baladas "con las que hemos crecido todos", dice Siegfried Unseld, en su nota al poemario: Goethe, *La vida es buena. (Cien poemas)*. (Goethe 1999: 166).

Además, dos grandes liederistas, Franz Schubert y Carl Löwe, –además de otros compositores como H. Berlioz– compusieron hasta tres versiones musicales sobre esta balada, que se escuchan con frecuencia en las salas de conciertos.

[8] Existe una primera traducción al castellano de Jerónimo Roselló (1853): *Hojas y Flores. Ensayos líricos*, Palma de Mallorca. En 1875 la traduce Teodoro Llorente y la incluye en *Leyendas de oro. Poesías de los principales autores modernos. Vertidos al castellano*. De Goethe aparecen, además de "El pescador", "El rey de Thule", El dios y la bayadera", "La novia de Corinto", entre otras. La obra se reeditó en 1879.

poder del agua. Lo cierto es que el propio Goethe, refiriéndose a esta balada afirma en las *Conversaciones con Eckermann*: "En esta balada mía sólo traté de expresar la sensación que el agua produce y cómo su frescura nos incita en verano a bañarnos. A esto se reduce todo lo que dice esta poesía." (Goethe 1974: II, 1064).

Der Fischer	El pescador
Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,	Sonaba el agua, se alzaba el agua,
ein Fischer sass daran,	sentado al borde un pescador,
sah nach dem Angel ruhevoll,	miró el anzuelo con calma,
kühl bis an's Herz hinan.	frío hasta en el corazón.
Und wie er sitz und wie er lauscht	Y mientras sentado escucha
teilt sich die Flut empor;	se hiende la onda alzada,
aus dem bewegten Wasser raucht	del agua al surgir susurra
ein feuchtes Weib hervor.	una mujer mojada.
Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm:	Cantábale y así le hablaba:
"Was lockst du meine Brut	¿por qué atraes a mis crías
mit Menchenwitz und Menschenlist	con astucia y maña humanas
hinauf in Todesglut?	al calor de muerte arriba?
Ach wüsstest du, wie's Fischlein ist	Si al pececillo vieses
so wohlig auf dem Grund,	tan feliz en el fondo,
du stiegst herunter, wie du bist,	bajarías como tú eres
und würdest erst gesund.	y te curarías todo.
Labt sich die liebe Sonne nicht,	¿No se refresca el sol
der Mond sich nicht im Meer?	y la luna en el mar?
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht	¿Las olas que respiró
nicht doppelt schöner her?	no hacen más bella su faz?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht,	¿No te atrae el cielo profundo,
das feuchtverklärte Blau?	el húmedo azul esclarecido?
Lockt dich dein eigen Angesicht	¿No te atrae el rostro tuyo
nicht her in ew'gen Tau?	aquí en eterno rocío?
Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,	Sonaba el agua, se alzaba el agua,
netzt'ihm den nacken Fuss;	le enredó el pie desnudo,
sein Herz wuchs ihm so sehnsuchtsvoll,	su corazón crecióle en la añoranza,

wie bei der Liebsten Gruss.
Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
da war's um ihn gescheh'n:
halb zog sie ihn, halb sank er hin,
und ward nicht mehr geseh'n.
(Goethe, s.f: 96-97)

tal de la amada el saludo.
Le habló, le cantó,
entonces quedó perdido,
medio le atrajo, medio él se hundió
y nunca más se le ha visto.
(Goethe 1999:49-50)

Que la fuente de inspiración de la que bebe Pardo Bazán es la balada de Goethe creo que se confirma en una primera lectura, a la vez que, ya en los primeros versos, se percibe un algo que distancia las dos composiciones, que las aleja y que no tiene que ver con la historia relatada, sino con ese algo inefable que contiene la poesía, que entra más bien en el ámbito de las emociones y de las sensaciones que provocan en el lector. Tras la lectura de "Der Fischer" queda palpitando un halo de misterio, de melancolía, de sensaciones agridulces derivadas de esa fascinación que produce la contemplación del vaivén de las aguas, la atracción que su murmullo ejerce sobre el contemplativo pescador.

Sin entrar en la búsqueda de una interpretación simbólica de la historia, que –ya sabemos– no era la pretensión del autor, lo cierto es que, para relatarnos la desaparición de un pescador, acude el poeta a los elementos mágicos propios de la balada de esa época, de ahí la aparición de la sirena para subrayar la influencia de poderes sobrenaturales –la voz y el canto de la mujer– sobre el destino del hombre. Un destino que no depende por completo de su voluntad, y así se confirma en la última estrofa, cuando la voz narrativa señala que "entonces quedó perdido" y puntualiza: "medio le atrajo, medio él se hundió". No es, pues, dueño ya de su voluntad, y a esa pérdida han contribuido, además del elemento mágico, la atracción que la belleza del medio –el agua, el sol y el cielo reflejándose en él– ha ejercido sobre él. Quizá la "mujer mojada" que ha provocado la añoranza amorosa que asoma en la penúltima estrofa no sea más que la materialización de la fuerza de la belleza natural nacida de la fantasía del pescador.

Veamos ahora cuánta de esa magia ha impregnado el poema de Pardo Bazán, que relata también la historia de una misteriosa desaparición de un pescador. Comienza con la presentación del personaje, y ya desde esa presentación empiezan a marcarse las diferencias, puesto que, mientras Goethe dedica la primera de las ocho estrofas que componen la balada a describir a un pasivo personaje y un estado de ánimo igualmente pasivo ("frío

hasta en el corazón", v. 4), en un medio natural descrito como potente y ofuscador; Pardo Bazán invierte el mismo número de versos en presentar a un sujeto activo, llevando a cabo una actividad cotidiana, que además –informa– constituye su sustento.

Ya en el primer verso adjudica la poeta al personaje dos calificativos que suenan a manera de advertencia para entender los motivos de sus actos posteriores: "sencillo" y "pobre", es decir: ingenuo y por tanto propenso a dejarse deslumbrar. En el verso 2 aparece otro adjetivo "negros" unido al sustantivo "abismos" que adquieren también un tinte premonitorio. Es decir, desde el principio de la composición se muestra a un personaje que va a iniciar una actividad peligrosa, llevada a cabo con la naturalidad de un acto cotidiano. Con esta presentación de un personaje en su medio habitual, comienza una labor de desmitificación, de eliminación de cualquier elemento que pudiera sugerir un próximo acercamiento al mundo de lo sobrenatural, frente a la escenografía plasmada en la balada, que en la primera estrofa adquiere mayor protagonismo que el propio personaje.

En la segunda estrofa de "Der Fischer" surge el elemento maravilloso, la sirena, llevando a cabo una actividad semejante a la del agua: "susurra" (v. 7) y, a partir de ahí, se desplaza el centro de atención del poema hacia este personaje, cuyas palabras –cantadas, no lo olvidemos– ocupan el cuerpo central del poema (estrofas de la tres a la seis). Comienza su intervención con un reproche, para, a continuación, explayarse en la descripción de los placeres que proporciona el mundo acuático: una felicidad en la que "te curarías todo" (v. 16) y un frescor en el que su rostro se mezclaría con la luna, el sol, el cielo.

Dedica Pardo Bazán la segunda estrofa a subrayar el placer de la frescura del agua en medio de un ocaso ardiente, "cintas de fuego" (v. 6), coincidiendo, pues, con la balada en esa cualidad del agua que suaviza la primera impresión producida por la visión de los "negros abismos del mar salobre" (v. 2). Una matización que se confirma en el v. 2 de la tercera estrofa, cuando ese "mar salobre" se convierte en "azul y brillante cristal sereno". Sufre el medio así una transformación meliorativa e inicia a la vez el camino para que la aparición de esos elementos –"corales, nácar y perlas"– que transforman el fondo acuático en un lugar fantástico, maravilloso, suene plausible.

Mientras, el pescador, siempre en acción y protagonista en todo momento de la historia, primero se hunde en el agua, "de pronto" (v. 9), sin reflexión, como empujado por la atractiva frescura anunciada en el verso anterior, y, ya en el fondo, alarga la mano para coger el tesoro (¿real, imaginario?) que

el mar le ofrece. En la cuarta estrofa se ingresa de lleno en el mundo de lo maravilloso, en el que una roca y unas algas se convierten en una cabellera femenina. Él ve –¿o cree ver?– una serie de rasgos humanos connotados con una fuerte carga sensual –"formas suaves" (v. 15)– y erótica –"pupilas verdosas" (v. 16)–, que no se concretan en una determinada figura, pero que juegan el papel tópico de lo que están sugiriendo: le "magnetizan" (v. 16). A partir de ese momento, y sin necesidad de que el poema se extienda en explicaciones, sentimos que el pescador está en la misma situación que el de la balada, es decir, "perdido".

Las dos últimas estrofas goetheanas, gracias al uso de la repetición que nos conduce de nuevo a ese ambiente enajenante del principio: "sonaba el agua, se alzaba el agua" (v. 25), otorgan el protagonismo de la acción al agua, ya no a la sirena, pues es el agua la que "enredó el pie desnudo" (v. 26) y la que, definitivamente habla y canta. De manera que ha desaparecido la figura sobrenatural y lo que resta es la atracción de la fuerza de la naturaleza, tan potente que confunde al pescador y le produce esa "añoranza" de la mujer –convertida ya en "amada"– que le conduce al definitivo "quedó perdido" (v. 30).

Es ahora cuando el pescador goetheano entra por primera vez en acción, se sumerge en el agua, aunque la voz narrativa introduzca la duda de que sea un acto de su voluntad al subrayar "medio le atrajo, medio él se hundió" (v. 31). Se tiñe así de misterio este acto, un misterio que se incrementa con la intromisión, brusca e impersonal, de la contundente y definitiva información final.

Toda esta última estrofa sugiere un mundo sobrenatural en que reinan unas fuerzas ocultas, las cuales ejercen una irresistible atracción sobre el hombre. La sensación de misterio inexplicable viene incrementada por el ritmo sincopado de los versos bimembres y por la contundencia de las afirmaciones contenidas en los versos pares, que dejan en el lector el sabor agridulce de quien ha vivido una inefable emoción.

La introducción de la voz narrativa en primera persona, en la última estrofa del poema de Pardo Bazán, nos sitúa de nuevo ante esa intención desmitificadora aludida más arriba. Se concreta la faceta desmitificadora en esa duda planteada ya en el primer verso de esta estrofa, y se incrementa con la acumulación de elementos gramaticales y semánticos que subrayan la imposibilidad de que lo relatado responda a un hecho real. Comienza con una rotunda afirmación "Yo no sé" (v. 17) y continúa con el uso de la interrogativa indirecta reforzada por un adverbio de duda –"acaso"–, para

rematar con un sustantivo –"antojos"–, cuyas dos acepciones canónicas[9] ponen fin a cualquier posibilidad de mantener la historia dentro del ámbito de lo maravilloso.

Con ello se pone en duda todo lo relatado en las estrofas anteriores y se persigue un anclaje de la historia en una realidad tangible añadiendo otra duda: "ni sé" (v. 31), que plantea la posibilidad de que el suceso no haya terminado con la muerte del pescador, puesto que se insinúa la consecución de "algún fruto" (v. 19). A la búsqueda de eliminar el final de todo rastro de misterio, llega la última afirmación, la única en positivo: "sólo sé" que presenta el final de la aventura submarina del pescador, y que hace del mismo una figura cercana, al presentar la imagen de la madre. No es, pues, el paciente solitario, al que el murmullo del agua haya atraído hasta la ofuscación, sino un hombre, cuyo anclaje a la cotidianidad viene de la mano de esa referencia a una mujer enlutada.

La labor de desmitificación se ha concretado en torno a tres elementos. El punto de partida es coincidente, se trata de relatar la desaparición de un pescador, pero en tanto que la balada presenta a un personaje anodino que permanece pasivo mientras, frente a él, la naturaleza despliega su fuerza y su belleza; el pescador (¿marinedino?) se dispone a afrontar otro día de trabajo en un medio peligroso, cuya belleza y atractivo sólo se presentan formando parte del ambiente cotidiano. Sea esta la primera gran diferencia entre ambas composiciones.

La segunda sería el protagonismo que en la balada (y a lo largo de las cuatro estrofas centrales de las ocho que la componen) detenta una figura sobrenatural, con decidida forma femenina –"una mujer mojada"–, que se dirige al pescador con un discurso en el que del tono imprecatorio del comienzo, se pasa al de la seducción. En el poema pardobazaniano lo que se despliega ante los ojos del pescador, que se ha sumergido en el agua conscientemente, parece –acaso– una lectura metafórica de la riqueza submarina, o, quizá, una serie de alucinaciones, de espejismos producto de esa inmersión brusca ("de pronto"). La distancia entre uno y otro relato es evidente, del interés por envolver al lector en la atmósfera mágica de la balada a plantear una situación anómala, que se confirma con la trasmutación de la realidad sugerida en los versos 12 y 13.

[9] Según el diccionario de la RAE: 1.- Deseo vivo y pasajero de alguna cosa. 2.- Juicio o aprehensión que se hace de alguna cosa sin bastante examen.-

Por último, el tercer elemento desmitificador lo compone la elipsis con que Pardo Bazán cierra el poema, no sin antes añadir una duda razonable sobre el suceso, frente a la escenografía de la misteriosa desaparición del personaje junto a la abrupta y concisa información final de la balada.

Con esta desmitificación se aleja Pardo Bazán del aura misteriosa que desprende la balada goetheana, al situar la acción, conscientemente, fuera del mundo de lo maravilloso. Para alcanzar esta meta, acude a un procedimiento que el otro poeta alemán admirado por ella, Heinrich Heine, había utilizado con frecuencia con la intención de lograr "su desvinculación definitiva de la herencia clásico-romántica" (Heine 1995: 24).

No olvidemos que una de las facetas que más agradan a Pardo Bazán de Heine es precisamente "la deliciosa ironía aristofanesca" (Pardo Bazán 1886: 485), es decir, esa capacidad para situarse "a medio camino entre la ironía apenas perceptible y la sátira más insolente" (Heine 1995: 15) y que el alemán logra mediante la aparición de un último verso disonante que desmonta toda la emoción lírica precedente, lo que se ha denominado la *romantische Brechung*. Y a la búsqueda de ese procedimiento desmitificador, que ubica la historia a ras de tierra tras haberle permitido atisbar el mundo de lo maravilloso, responde esa fluctuación del poema pardobazaniano entre el mundo de la realidad que se concreta en la primera y última estrofa, y el de la hermosa naturaleza que propicia el camino hacia lo imaginario en las tres estrofas centrales.

Ha despojado Pardo Bazán a la balada goetheana de ese "eco de aspiraciones, de ensueños incomprensibles" (Pardo Bazán 1876: 6) que, según ella afirma, caracteriza a este tipo de composición y ha pasado a narrar en verso un suceso luctuoso, para el que ha buscado una explicación racional, al insinuar la posibilidad de que todo lo sucedido bajo el agua no sea más que un producto de la imaginación –"antojos"–. De ahí la presencia del yo narrativo y de su insistencia en el uso del verbo saber –"no sé; ni sé; sólo sé" que remite a la racionalización del suceso, aunque deje latiendo un cierto aroma de misterio, al no poder ratificar su sospecha de que todo haya sido un mero producto de la imaginación.

En este poema se observa la capacidad de Pardo Bazán como lectora creativa, es decir, cómo en su categoría de lectora comprensiva absorbe, reflexiona, y, desde su categoría de creadora, concibe una obra; el resultado de sus lecturas, tanto de Goethe como de Heine. Del primero ha tomado la historia, del segundo el procedimiento y la intención. Se ha dejado llevar por

lo que ella y su época piden[10], es decir un consciente alejamiento del mundo de la fantasía, de la magia, de lo sobrenatural que constituye la base de la balada romántica.

Cuando, tras presentar el yo poético a un personaje en su cotidianidad, en un medio natural hermoso pero, a la vez, peligroso e inhóspito, parece que se deja arrastrar por el encanto de lo misterioso, lo maravilloso y sobrenatural; reacciona e introduce la duda como elemento de búsqueda de explicación racional, con lo que consigue la desmitificación definitiva, y provoca en el lector un distanciamiento, que en nada se asemeja al emotivo y melancólico halo que rodea a la balada goetheana. No ha acudido a ese verso final tópico de la "refracción" heineana, ni tampoco alcanza la composición la causticidad que dicho procedimiento confiere a los poemas a él sometidos, pero sí ha conseguido situar una historia, presuntamente maravillosa, en su justo término, al rescatarla del fondo de la imaginación y situarla a ras de raciocinio.

[10] "Aunque la poesía, capital manifestación del sentimiento, posee como hija del espíritu unas alas invisibles que la elevan, no anda exenta de amoldarse al medio en que brotó." Así comienza su estudio sobre "El Norte y la balada", escrito sólo unos pocos años antes, en 1876, de la publicación –y posible redacción– de "El pescador".

BIBLIOGRAFÍA

- Bonet, L. (1998): "La sangre del pelícano: Goethe y las letras de la Restauración", en Y. Lissorgues y G. Sobejano (eds.): *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*, Toulouse, Presses du Mirail, pp. 89-107

- Gil de Biedma, J. (1990): *Volver*, D. Cañas (ed.), Madrid, Cátedra.

- Goethe, J. W. (1974): *Obras Completas*, R. Cansinos Sáenz (estudio preliminar), Madrid, Aguilar.

- Goethe, J. W. (s.f.) *Goethes Werke*, Band 1-4, Berlin-Leipzig, Verlag von Th. Knaur Nacht.

- Goethe, J. W. (1999): *La vida es buena (Cien poemas)*, S. Unseld (Selec.), J. L. Reina (tr.), Madrid, Visor.

- Heine, H. (1995): *Gedichte Auswahl. Antología poética*, (introd.), Madrid, Ed. de la Torre, pp. 9-62.

- Pardo Bazán, E. (15/01/1876): "El Norte y la balada", en *El Heraldo Gallego*, nº 1, pp. 6-7.

- Pardo Bazán, E. (1886): "Fortuna española de Heine", en *Revista de España*, CX, pp. 481-496.

- Pardo Bazán, E. (1916): "La vida contemporánea", en *La Ilustración Artística*, núm. 1809, pág. 554.

- Pardo Bazán, E. (1973): "Apuntes autobiográficos", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, T. III, pp. 698-732.

- Pardo Bazán, E. (1996): *Poesía inéditas u olvidadas*, Exeter, University of Exeter.