

CARLOS CASARES E EMILIA PARDO BAZÁN: OS ENIGMAS DA VIDA EN O SOL DE VERÁN (2002) E LA MADRE NATURALEZA (1886)

Olivia Rodríguez González

(UNIVERSIDADE DA CORUÑA)

Pasado o Primeiro Rexurdimento, cando a opinión e a intervención de Emilia Pardo Bazán tivo unha influencia indiscutible no desenvolvemento da literatura galega, os novos literatos e animadores políticos nacionalistas do Segundo Rexurdimento –as Irmandades da Fala– volven os ollos á escritora daquela non suficientemente valorada na Galicia oficial. Morre dona Emilia en 1921, e o órgano de expresión das Irmandades, a revista *A Nosa Terra*, lanza o laio e a protesta contra a indiferenza con que o pobo coruñés recibe a nova, nunha nota que a Redacción titula “A Pardo Bazán merecía máis” (*A Nosa terra*, 1921).

Que pegada deixou a obra da condesa novelista na narrativa galega? Teñen algo que ver a súa contística e as súas novelas no desenvolvemento do relato culto en galego? Cando os homes de Nós andan a debullar as fontes revitalizadoras da literatura enxebre para crear a narrativa moderna do século XX en Galicia, atopan o gran tesouro da revelación estética da Galicia finisecular na obra de Pardo Bazán primeiro, e de Valle Inclán despois, os grandes escritores galegos en castelán, cos que manteñen unha relación de amor / odio de interesantes matices para unha historia das ideas estéticas na literatura galega. Recórdao Vicente Risco cando chega a hora de celebrar o centenario do nacemento de Emilia Pardo Bazán en 1951 e queda sorprendido polo novo silencio da cultura oficial española: “Pasmoso en Madrid, pasmoso en La Coruña, pasmoso en Orense”. Salienta da autora a súa atención polo panorama contemporáneo da cultura europea, cando ninguén se interesaba por nada alén das propias fronteiras; e asemade, a súa curiosidade pola “entraña de lo español, especialmente de lo gallego”, anticipando preocupacións da xeración modernista. Lembra Risco unha conferencia de Valle Inclán na que este recoñecía o moito que debía a “Los Pazos de Ulloa”, e proclama que coa autora coruñesa entrou Galicia na gran literatura. Non non deixa de eloxiar o seu inmenso labor de crítica e historia literaria, así como o xeito de facer historia, un anticipo do que sería o enfoque de Burckhardt e Huizinga. Un dos elementos estéticos que máis

valora Risco é o “afán de detalle y de expresividad” que nace do naturalismo pardobaziano e pasa ao simbolismo posterior. Pero o que máis o atrae dela é a inclinación cara ao misterio (“debido acaso a la voz de su sangre gallega”), que a leva a interesarse polas “literaturas raras”, a tratar temas satánicos nas súas narracións, ou “otros en que, como certeza o como duda, se manifiestan las fuerzas oscuras que actúan en nuestra vida” (V. Risco, 1951).

Non é de estrañar que Vicente Risco, que nos anos 50 practicaba en castelán unha literatura narrativa fantástica (ou hiperrealista, pois coidaba que o realismo cultivado na novela de posguerra non reflectía máis que unha parte, a superficial, da realidade), sinala como aspectos máis merecedores de estima as indagacións da escritora galega nos enigmas da vida.

Está por facer aínda en profundidade o estudo da verdadeira influencia da obra de Emilia Pardo Bazán na literatura galega, unha literatura que coñeceu ao pé de obra, e que apareceu máis na faceta popular, e menos na culta, porque para esta agoiraba un final inminente. Neste artigo propoño unha achega sobre a relación entre a escritora e a literatura galega máis recente, á luz da literatura comparada, que coido é útil para iluminar aspectos que doutro xeito –desde a crítica, desde a historia de cada literatura nacional– pasarían desapercibidos. O meu estudo comparativo ten como obxecto as novelas *La Madre Naturaleza*, que dona Emilia publica como segunda parte de *Los Pazos de Ulloa* en 1886; e a novela póstuma de Carlos Casares, *Ol sol do verán* (2002). O escritor ourensán rematou de revisar o manuscrito da obra, tras múltiples redaccións, apenas un día antes da súa morte, o 9 de marzo de 2002. Deixaba unha novela que coroaba o cumio ao que pretendía chegar, sen grandes voces nin balbordos, na súa narrativa: contar con difícil naturalidade as miudezas da vida cotiá onde mellor se palpa a intimidade do ser humano, e mostrar con esa delicada tona de sinxeleza os grandes misterios da vida.

A idea de realizar esta comparación entre dúas novelas aparentemente tan afastadas xurdiu da lectura mesma da derradeira obra de Carlos Casares, que me trouxo á mente outro verán onde uns nenos adolescentes vivían a experiencia de amor nun paraíso do que eran finalmente expulsados pola transgresión dun tabú ancestral. Tratábase de *La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán. En ambos autores atopei múltiples sinais converxentes na relectura de cadanseu texto, ligazóns que me fixeron pensar se as semellanzas podían deberse a un intento consciente por parte de Carlos Casares de recontar a historia deses nenos adolescentes desde os ollos da rapariga. Quede en mera hipótese esta idea, que ten, como argumento a prol, o feito

de que Casares, lector impenitente, curioso de tódalas voces, e coñecedor experto da historia da cultura en Galicia, publicara un traballo sobre os galeguismos en *Los Pazos de Ulloa*, que Rodrigo Varela continuou en 1997 cunha análise sobre o mesmo fenómeno en *La Madre Naturaleza* (C. Casares, 1989: 129-139. R. Varela, 1997: 103-129). Os segredos de creación dun escritor nunca se desvelan aos demais, por moi fluída e transparente que fose a comunicación co público do novelista Carlos Casares. O caso non ten maior importancia tratándose da revelación de dúas obras artísticas, *La Madre Naturaleza* e *O sol de verán*, nadas da fecundación do mesmo “polen de ideas”, expresión de W. Faulkner que fixo frutífera a teoría comparatista de Darío Villanueva (D. Villanueva, 1991:9). Curiosamente a autora facía unha reflexión similar no limiar que a editorial barcelonesa lle pide á Emilia Pardo Bazán para que encabece *Los Pazos de Ulloa*. Falando dos influxos recíprocos entre as literaturas de Italia, Francia e a Península Ibérica, conclúe: “La lista de préstamos de nación a nación es interminable y no habrá de cerrarse nunca: *ni préstamos pueden llamarse: son fecundaciones*” (E. Pardo Bazán, 1999, II: 38. O salientado é meu).

1.- FECUNDACIONES NA NOVELA GALEGA

Prescidindo do que os antigos comparatistas chamaban “relacións de feito”, entre *O sol de verán* de Carlos Casares e *La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán, procederemos a analizar a diseminación de ideas similares e a súa plasmación literaria en ambas novelas.

No devandito prólogo “Apuntes autobiográficos”, Pardo Bazán confesaba os seus problemas como escritora nun territorio bilingüe e a súa arela como novelista do seu tempo e lugar. Ela aspiraba a escribir a novela do campo galego, consciente da súa misión como escritora que debía realizar a expresión artística da terra de seu, como o estaban a facer Pereda coa montaña santanderina, Galdós coas rúas de Madrid, Palacio Valdés e Clarín co campo e a cidade asturianos, ou Narcís Oller co campo e a cidade cataláns. Pero vía un problema: a elección do castelán como lingua literaria conducíaa á imposibilidade de dar verosimilitude aos diálogos dos personaxes campesiños sen a reprodución da súa auténtica lingua de comunicación. Neste sentido, a autora galega padeceu o conflito lingüístico na propia experiencia artística. Por outra banda, ela mesma reconece que, ao non competir cos colegas que cultivaban o galego literario, estaba en mellores condicións para ler e gozar da literatura en galego, especialmente a poesía. Era a vantaxe de pertencer a sistemas literarios diferentes.

“A mí me ha tocado en suerte el país gallego (...). En *La Madre Naturaleza* doy rienda suelta a mi afición al campo, al terroño y al paisaje. El campo me gusta tanto, que mi aspiración sería escribir una novela donde sólo figurasen labriegos, pero tropiezo con la dificultad del diálogo, (...) yo siento que las cosas gráficas, oportunas y maliciosas que dicen nuestros labriegos, son inseparables del añejo latín romanzado en que las pronuncian, y que un libro arlequín, mitad gallego y mitad castellano, sería feísimo engendro, tan feo como lindas las poesías, gallegas todas, en que resalta la frase campesina.

No he escrito en gallego, hasta la fecha, una sola línea, y creo que por la misma razón, no teniendo pretensiones por cuenta propia, saboreo mejor todo lo que en gallego se escribe” (E. Pardo Bazán, 1999: 52).

Carlos Casares, precisamente ao tratar a presenza de galeguismos en *Los Pazos de Ulloa*, recordaba que ese problema de verosimilitude no reflexo de diálogos na novela do s. XIX tamén afectaba aos escritores que empezaban a facer novela en galego. En efecto, se collemos o exemplo de Marcial Valladares en *Maxina ou a filla espúrea* (publicada en 1880), ou de Xesús Rodríguez López, en *A cruz de salgueiro*, de 1899, comprobamos que estes novelistas optaron polo bilingüismo para reflectir a diglosia do momento: castelán na cidade e galego no campo. Pardo Bazán decidiuse, en cambio, polo uso exclusivo do castelán e, chegado o momento, polo emprego dunha lingua rural-popular,

“(...) inventando un dialecto que marcara, aunque sólo fuera simbólicamente, la diferencia de registros lingüísticos que separaban el habla culta de la popular. (...) De ahí que los galleguismos empleados aparezcan tanto en los labios de los personajes rurales como en el propio discurso narrativo de la autora, consciente de que una parte de la realidad que pretende describir se nombre con una lengua distinta de la que ella emplea en su novela.” (C. Casares, 1989: 131).

2.- O ESPAZO DAS NOVELAS

O máis aproximado a esa ansiada novela do campo galego é sen dúbida *La Madre Naturaleza*, que ten o mesmo escenario de *Los Pazos de Ulloa*, tan duramente posto en contraste coa civilización da urbe galega de finais do S. XIX, representada por Santiago de Compostela. Na segunda parte desta saga, o escenario adquire a grandeza que corresponde a ese amor manifestado por dona Emilia cara ao campo galego, que ela canta recordando a propia experiencia das súas estadías nas terras ourensás e na mariña do Meirás coruñés. A Natureza grandiosa alcanza, por dereito propio, a cor artística virxiliana ou xenesiaca que a crítica puxo de relevo en varias ocasións (K. S. Larsen, 1987). A escritora só ten que esmerarse nas descrições detalladas

onde a riqueza da fauna, a flora e o clima de Galicia entra a cachón a través dun léxico riquísimo. O escenario dos amores entre Perucho e Manolita adquire senso simbólico e enmárcase dentro dunha longa tradición literaria. Pero tamén está a man da escritora naturalista que quere dar a coñecer as entrañas da cultura tradicional galega, e así ascende aos castros onde dormen os antepasados, seica máis civilizados que os actuais novos primitivos galegos –a xente dos Pazos, fidalguía esmorecente cuberta xa polo brión rústico–; e dá conta dos labores do campo –anovada visión do eterno ciclo da vida que cantou Hesíodo (E. Pardo Bazán, 1999: 320)–. A autora naturalista experimenta con ese amplo espazo de natureza salvaxe, onde coloca como novos Emilios dous personaxes criados en liberdade.

Pardo Bazán agocha os lugares reais onde transcorre a acción das novelas, nas que algúns topónimos, como Vilamorta, río Avieiro, Pico Medelo, xorden nalgunhas outras narracións (*El cisne de Vilamorta*, *Bucólica*, *El fondo del alma*, *Medias rojas*...). N. Clémessy apúntanos a localización real dos lugares onde se ergue literariamente a mole dos Pazos: na zona do alto Ulla, nos límites entre Pontevedra e Ourense, polos vales que atravesaba o río Arenteiro. Resaltado polo arco da vella, o Pico Medelo, que aparece na paisaxe descrita desde a entrada da cova-refuxio da canteira de pizarra, leva o topónimo ourensán que, xunto coa mención de Ourense onde o rapaz Perucho vai a estudar en inverno, conecta estas terras coas da novela de Carlos Casares (N. Clémessy, 1981, I: 404). Este non ten ningunha intención de ocultar a súa base real: parroquia ourensá de Beiro, de abades de lenda, moi preto da cidade de Ourense e da parroquia de Bóveda, co río e as vías do tren, o Pico de Zas, O Carpalzal e a Carballeira da Fonte, o Campo do Merlo, o Niño da Cobra. O xogo de contraste cidade-aldea tamén está en *O sol de verán*, en termos que, se ben non se parecen aos que *Los Pazos de Ulloa* expresa, si indubidablemente aos que se literaturizan en *La Madre Naturaleza*, a favor do triúnfo da natureza. Na novela de Casares, o balbordo monótono como un rezo provén da cidade de Ourense, fronte aos rítmicos golpes dos canteiros poñendo compás á vida do campo:

“De lonxe chegaban as voces da xente que traballaba nas terras de arredor e o tintín, rítmico e pausado, dos picos dos canteiros que labraban a pedra na canteira de Zas. De máis lonxe aínda, entrando pola conca do río, viña o balbordo rumoroso da cidade, alá abaixo, como un rezo aburrido” (C. Casares, 2002:133).

Hai unha notable diferenza de tamaño entre os lugares de ficción, como non podía ser menos, pois a redución do espazo na novela ao longo da súa

evolución desde o s. XX corre parella á intensificación da súa carga simbólica como vivencia psicolóxica dos personaxes. O espazo da finca de Beiro é máis pequeno, pero o mundo que representa ten, como en *La Madre Naturaleza*, una enorme dimensión simbólica. Non é casual que a entrada e a saída de ámbolos dous espazos estea marcada por un cruceiro: facilmente recordado na primeira parte, *Los Pazos de Ulloa*, onde teñen lugar escenas importantes, mencionado de novo como escena do crime en *La Madre Naturaleza* (E. Pardo Bazán, 1999: 422) e case desapercibido –como tantas cousas transcendentais– na novela de Casares, onde o cruceiro na curva é visto desde o interior da casa cando chega a xente de fóra, ou pásase cabo del cando se sae (C. Casares, 2002: 44, 199).

As descrições detalladas e entusiastas do narrador en *La Madre Naturaleza* atopan a súa correspondencia nas que a personaxe de Helena fai da natureza de Beiro cando os personaxes buscan nos recunchos naturais a liberdade da que non gozan na casa. Pero esta ten un mirador, a solaina desde onde se ve pasar o tren e se domina o paso do río, e desde a cal tamén se describe a paisaxe. Algo semellante pasaba nos Pazos, cando don Julián na primeira entrega da novela, abría a ventá a primeira mañá á súa chegada e descubría o espectáculo da vida natural (E. Pardo Bazán, 1999, 78-79).

3.- SOBRE OS PERSONAXES

Os personaxes de *Los Pazos de Ulloa* quedan desactivados para deixar en brazos da natureza bruta os rapaces de *La Madre Naturaleza*. Serán eles os protagonistas da nova historia: Perucho, un mozo nobre e de potente e case divina fermosura; e Manolita, a rapariga que encanta non polo físico, senón polo candoroso da súa personalidade. En *O sol de verán* hai unha parella na que podemos atopar abondas semellanzas: Carlos, un mozo lanzal e fermoso que a rapaza Helena, máis inxenua e tranquila que rechamante pola súa beleza, describe coma un deus. Vexamos como o personaxe de Perucho é caracterizado polo narrador e a continuación, por medio dunha das habelenciosas modalizacións, a través dos ollos do rival Gabriel:

“Para el escultor y anatómico, belleza era, y de las más perfectas y cumplidas (...). Para Gabriel (...) no solamente resultó incomprensible la lindeza de Perucho, sino que (...) le pareció hasta antipática e irritante aquella cabeza de joven deidad olímpica” (E. Pardo Bazán, 1999: 433-434.).

Carlos, pola súa banda, pode desafiar a perfección clásica do propio David de Miguel Anxo (C. Casares, 2002: 126) e a súa beleza é enxalzada

polo personaxe feminino ao longo do relato (Ibidem: 7, 83-84, 128, 177, 198), e mesmo recollida en esencia na cor azul escura dos ollos: “naquel brillo azul de augamariña, fermoso como a cor lonxana dun mar en sombra” (Ibidem: 37). Posiblemente hai no personaxe Carlos algo de alter ego do autor real Carlos Casares, polo menos de trasunto do soño de si mesmo. Pero tamén hai algo de Casares en Arturo, o escritor de faccións morenas e amor tranquilo, que aparece como o personaxe antitético de Carlos. É moi arriscado aventurar como se soñan os autores na pel dos personaxes. Igual ocorre con Pardo Bazán: moitos dos estudos destas dúas novelas sobre os Pazos de Ulloa dedicaronse a debullar nas supostas mensaxes da autora implícita pola boca dos personaxes: Xulián e Gabriel, especialmente (véxase como exemplo D. Villanueva e J.M. González Herrán, en E. Pardo Bazán, 1999: XV). Sen embargo, coido que a autora coruñesa xoga ao despiste na mesma ou en maior medida que o novelista de Ourense.

O resto dos personaxes agrúpanse dependendo de se están en consonancia ou non co mundo representado por ese escenario natural: por unha banda, as xentes dos arredores, os campesiños, o alxebrista, e mesmo a servidume do Pazo, que se enseñoa da institución feudal na súa época de degradación. En Beiro este grupo corresponde ao dos criados, sempre a favor dos nenos, colaborando na creación dun mundo de seu. Por iso cobra tanta relevancia a casa cos seus interiores: o comedor das tertulias cos contos do criado Anselmo, onde se repite a mestura de clases sociais que atopabamos na casa-pazo da novela de Pardo Bazán, pero esta vez co dominio da clase máis poderosa, a pequena burguesía. A acción ten lugar durante vinte anos en pleno Franquismo, contexto político que actúa de mero pano de fondo, sen chegar a presentarse coa importancia que ten en *La Madre Naturaleza*; e moito menos, en *Los Pazos de Ulloa*. O grupo de personaxes que non están en consonancia con esa natureza son, claro é, os intrusos: o Gabriel de Pardo Bazán e o Arturo de Carlos Casares. Tamén está integrado polos observadores ocasionais, como o médico naturalista Juncal, que agora ve desde lonxe o que ocorre nos Pazos. Ou polos que se opoñen na novela de Casares ao único modelo de conduta que protexe o mundo particular dos nenos: aparte dunha serie de mozas ocasionais de Carlos, chegadas dun mundo alleo e estraño ao de Beiro; o pai de Helena, a nai de Carlos, pero sobre todo a tía Mercedes, case caricatura da bruxa represora dos contos marabillosos.

Mentres na novela de Pardo Bazán os nenos son vistos desde o ollo omnisciente do narrador, ou a través dos demais personaxes (engadiremos o detalle importante de que tamén hai algo da modalización compartida



Estévez Ortega, “Xente conocida: La Pardo Bazán”, Vida Gallega, núm. 175, 1921.

(BIBLIOTECA DA REAL ACADEMIA GALEGA)

entre os dous mociños, tal como, segundo D. Vilavedra, ocorre en *O sol do verán*), no libro de Casares a perspectiva da infancia, mesmo prolongada na adolescencia e mocidade, impregna toda a historia. Xa só o cambio na enunciación narrativa, agora en boca da rapaza Helena, fai que oíamos unha historia de amor que na novela de Pardo Bazán os protagonistas non puideron contar. A isto engádese que os nenos teñen unha personalidade debuxada por completo xa na nenez: non son proxectos de persoas, como se consideraban comunmente na época da autora coruñesa. E teñen cultura, non como os da novela do s.XIX, na que só Perucho accede aos estudos en Ourense durante un curto período (malia o defendido por D.F. Urgey, 1987: 119). E esa cultura empeza pola literatura infantil, e polos mitos que o neno lector ensina á nena, facendo que ela os reproduza en xogos. Este mundo da infancia, que si ten unha presenza importante, non só na segunda, senón sobre todo na primeira parte de *Los Pazos de Ulloa*, invade con forza a obra de Casares. Nas novelas dos Pazos, esta atención aos nenos obedece sen dúbida ao feito de que Emilia Pardo Bazán sexa unha muller –a súa mirada e temperamento achega unha nova serie de matices que estaba ausente nas narracions de escritores homes–. Cando cen anos despois escribe Casares a súa novela, a conquista da mirada feminina chega a ser unha preocupación tamén dos homes novelistas. E, como fixo no libro anterior, *Deus sentado nun sillón azul*, conta con absoluta verosimilitude unha historia coas palabras e a ollada dun personaxe muller. En *O sol do verán*, ademais, capta a mirada da nenez de tal xeito porque, aínda que a muller que narra teña xa vintecinco anos, o seu estado de vivencia psicolóxica da infancia fai que moitas veces –senón sempre– conte como unha nena. Por iso o crítico Anxo Tarrío, que ofreceu unha magnífica reseña sobre a novela do amigo desaparecido, sorprendíase do ton hiperbólico que adquiría o relato dos enfados e labazadas da tía Mercedes (A. Tarrío, 2003 a: 41), e que xorde nalgún outro momento da novela, como cando Carlos neno se fire e o sangue o enchoupa todo. A clave destas aparentes “saídas de ton” narrativas é a infantilización da voz que conta. É esta novela un canto á infancia, de aí que os personaxes positivos, os “cheyennes”, de acordo coa categorización de Carlos, non abandonan nunca certos comportamentos infantís, fronte á horrible actitude que ante a vida adoptan os “brancos” ou “traidores” (a división dos personaxes que se observa tamén na novela de Pardo Bazán).

As parellas de nenos que chegan a adolescentes, e mozos no caso da obra de Casares, viven a súa experiencia amorosa nun paraíso de seu. Así se desprende da forza xenesiaca da paisaxe, da inocencia e pureza amorosa

e do forte ambiente sexual, que mesmo nunha autora da condición e época de doña Emilia, é representado con todo o seu poderío. Fóra das pegadas bíblicas xa estudadas en *La Madre Naturaleza*, temos o canto romántico do paraíso perdido que múltiples anticipacións agoiran tanto en Pardo Bazán (o meigallo da Sabia: E. Pardo Bazán, 1999: 487) como en Casares (entre outras, “un lamento ferido de animal que venta a morte”: C. Casares, 2002: 61). A desfeita do mundo dos personaxes é o acabamento do paraíso infantil que os alleos profanan. Os papeis de intrusos que descompoñen o equilibrio natural recaen, como adiantabamos atrás, en don Gabriel, o tío de Manolita; e en Arturo, o marido que o azar impoñe a Helena. En *La Madre Naturaleza*, o intruso Gabriel é unha réplica do intruso Xulián de *Los Pazos de Ulloa*. Este chegaba aos Pazos intentando con toda a súa inocencia inexperta modificar o estado de cosas co poder civilizador do cristianismo. Convence a don Pedro de ter descendencia lexítima e acompañao a elixir unha candidata entre as súas primas. A elección toma os tintes dunha poxa nunha feira de vacas, como a autora non disimula. Finalmente a elixida é Nucha, a preferida de Xulián, que está prendado dela desde neno (como apunta C. Feal Deíbe, 1971). É a súa persuasión, e non os deslices da irmá maior, ou o azar, a que determina o matrimonio co señor do Pazo. É dicir, Xulián leva cabo del a súa namorada: Pardo Bazán ofrece unha nova versión dese costume de tanta tradición na literatura culta e popular (véxase o caso de Lázaro de Tormes), facendo que o cura conviva coa muller que quere, buscándolle un marido consentido. Esa versión é a que lle fai crer Primitivo a don Pedro, e a que provoca o malentendido final que conduce á expulsión de Xulián dos Pazos, escenario dun inferno ata ese momento compartido con Nucha. O lector sabe que o crime non é tal, porque Xulián, creación complexa e magnífica de Pardo Bazán, é moito máis que un cura namorado. A súa espiritualidade sublima ese amor ata o paroxismo, sen deixarlle ver a verdadeira natureza dos seus sentimentos. O que non se nega na novela é o egoísmo do personaxe que arrastra a Nucha a unha situación de absoluto sometimento. Por iso Xulián en *La Madre Naturaleza* está purgando o pecado: leva unha vida case de ermitaño, a súa espiritualidade é extrema, e segue namorado, agora dunha morta, á que consagra o que lle queda de vida. E, cousa que vai ter na historia importantes consecuencias, descoida por completo a educación da rapaza que xurou coidar como un pai. Por iso considero que a súa intervención para resolver o conflito ao final de *La Madre Naturaleza* se revela como un acto de auténtico cinismo.

Don Gabriel representa de novo a invasión dos Pazos por un intruso. As

cousas, trala morte de Primitivo, o desterro de Xulián e a consumición de Nucha, volven ao seu rego, determinadas polo fluír cósmico que a natureza dos Pazos representa no seu repetir indiferente a todo. Tamén el quere cambiar, civilizar ese estado de cousas. E quere, con afán rexeracionista, facelo a toda costa, porque vai en busca da súa sobriña para rescatala da vida salvaxe, e casar con ela. De novo, o intruso desencadea a traxedia, porque nin consegue o que se propuxo, nin logra máis que o encerro da sobriña nun convento e o desterro do herdeiro dos Pazos.

Querer traducir estes dous procesos tráxicos a termos de dialéctica entre civilización e natureza salvaxe pode facerse sen necesidade de recorrer a teorías naturalistas, mecanicistas ou cristiás, que nos levarían a ter unha visión demasiado simple do tema da novela. Non coido que sexa novela de tese: nin a favor do cristianismo nin en contra das teorías deterministas. A autora ofrece un panorama moito máis complexo, e repito que non creo que se poña nin de lado de don Xulián, nin de don Gabriel, nin que fale por boca de ningún. Se o fixese, resultaría incoherente a caricatura que fai deles como namorados: un en espírito, outro en imaxinación, e ambos como parodia-homenaxe do Maxistral de Clarín. Pardo Bazán ofrece preguntas sen resolver, porque son preguntas enigmáticas que poñen o dedo no centro doroso da vida.

4.- *TÉCNICAS NARRATIVAS*

Como autora do s. XIX vese obrigada a utilizar as elipses narrativas cando se achega aos tabús, e polo tanto, a usar de máis as chiscadelas de ollo ao lector. Por iso as primeiras páxinas da novela están cargadas de indicios de sexualidade. E por iso, en lugar de narrar a consumación física do amor entre Perucho e Manolita, presenta o desesperado Gabriel nun monólogo interior no que se cita o “Cantar dos Cantares”. Este recurso narrativo, debedor sen dúbida, no que respecta á situación e psicoloxía do personaxe, da espera protagonizada polo Maxistral cando queda no camiño de entrada a Vetusta para ver regresar a La Regenta dos seus xogos amorosos en sociedade na finca de recreo, é indicador da habilidade novelística da autora.

Carlos Casares, novelista cen anos despois, non necesita usar as elipses eufemísticas en *O sol de verán* para narrar a consumación do amor entre Helena e Carlos mediante o acto sexual. Pero si o fai nunha novela construída desde un final tráxico, a morte de Carlos, para o que se procura unha resposta. O achegamento a esa resposta faise cun suspense progresivo ata a explicación do enigma practicamente na derradeira páxina do libro. E por iso

utiliza a dosificación das pistas, creando un xogo en certa medida similar ao dos indicios da autora coruñesa. É unha semellanza moi significativa á luz da análise comparada: nas dúas novelas, o lector cre saber, pero nunca chega á certeza total. Os autores realizan un auténtico xogo malabar co seu xeito de narrar a historia. De aí as interpretacións tan distintas á hora de xulgar o papel de cada personaxe na novela de Pardo Bazán. No caso de Carlos Casares, que desfai ao final perante o lector ese saber-non saber que paira na historia contada, o máis rechamante é que deixa en tebras o entendemento de Helena, que non se decata, polo menos no intre de rematar a novela, de que foi o que pasou. Con gran habilidade, Casares consegue que o lector averigüe antes que o narrador-personaxe, o sentido da historia.

En suma, un dos logros artísticos das dúas é o tratamento da modalización. Carlos Casares, continuando un camiño xa dominado ben en *Deus sentado nun sillón azul*, presenta unha historia narrada por unha muller, e o lector segue desde os seus ollos a resolución dun enigma: por que se suicida Carlos? A través deste enfoque, hai un dominio absoluto da mirada feminina. A isto podemos engadir sutilezas de modalización percibidas, como adiantabamos máis atrás, por Dolores Vilavedra, que destaca na traxectoria narrativa de Casares precisamente as “diversas estratexias modalizadoras que suponen un esforzo denodado por encontrar la fórmula codificadora más apropiada para contar una determinada historia” (D.Vilavedra: 40). Nesta liña admírase de cómo converte en dúo narrativo perfecto os personaxes de Carlos e da narradora Helena,

“quien nos transmite su particular visión de Carlos pero también, de rebote, la imagen que de sí misma contempla proyectada en los ojos de él. Ambos personajes resultan imprescindibles porque cada uno de ellos emite unos sutilísimos acordes que nos permiten instalarnos en la tesitura adecuada para entender al otro” (D. Vilavedra: 41).

No caso de *La Madre Naturaleza*, é desde logo a modalización a que se converte en técnica narrativa protagonista: véxanse como exemplos o accidente da dilixencia desde os ollos de Juncal, a visita nocturna de don Xulián á tumba da amada transmitida por Gabriel, ou o relato entrecortado da disputa final entre Perucho e don Pedro, contada a través do gaitero. *O sol do verán*, pola súa banda, debe a súa factura de auténtica orfebrería, ao tratamento do tempo do discurso. En Pardo Bazán hai tamén algún alarde de xenialidade técnica neste aspecto, como por exemplo, o xogo de aceleración temporal finalmente mergullada en repouso, cando don Xulián é botado fóra

dos Pazos (E. Pardo Bazán, 1999: 318-320). Casares presenta un tempo móbil, pois o momento desde o cal narra Helena é arredor de dez días despois do suicidio de Carlos, e a historia que conta iníciase vinte anos antes, cando ela coñece a un Carlos de sete anos. Hai varios tramos nesa historia: o pasado máis próximo, desde o disparo de Carlos ata o presente, os tramos da nenez, adolescencia e mocidade, con referencias á voda con Arturo e o acabamento dos veráns en Beiro, etc., etc. Os cambios continuos dunha a liña a outra, con analepses ou *flash-backs* entretecidos, e mesmo compartidos co personaxe Carlos (esta é a clave sen dúbida da técnica da modalización que apuntaba D. Vilavedra), conforman unha trama complexísima e sutil, froito dun duro traballo que tivo como manifestación esas continuas revisións na editorial da que nos fala a propia D. Vilavedra. O lector, sen embargo, acolle con fluidez moi doada o resultado final. Pode dicirse que o obxectivo de lingua literaria de aparente sinxeleza queda acadado nesta novela.

A fragmentación temporal acompáñase ás veces de reiteracións de historias contadas por varias bocas e recontadas pola narradora. O feito de narrar convértese nun dos leit-motiv de *O sol de verán*, que está moi ben recollido na recreación dos parladoiros familiares no salón ou na solaina da casa de Beiro, a miúdo protagonizados polos criados Anselmo e Delfina, que contan cousas que de algún xeito resultan xa oídas polos que liamos as columnas de Carlos Casares nos periódicos. O tempo fragmentado e sacado como nun parto doroso da mente da narradora, está en conexión tamén coa vivencia psicolóxica desde que esta o experimenta:

“pouco a pouco empecei a ter a sensación de que todos os veráns anteriores se ían apagando lentamente na miña memoria, igual que un barco que se vai afastando pouquiño a pouco e queda reducido no horizonte a un punto branco do tamaño dun paxaro. (...) decateime de pronto de que aquel Carlos que fora compañeiro dos meus xogos infantís, o meu amigo de adolescencia, o cómplice da miña mocidade, empezaba a ser nada máis que un montón de palabras (...)” (C.Casares, 2002: 31).

Por iso contar o que sucedeu funciona como terapia contra o acabamento do paraíso pola interrupción da morte. O arrincamento do relato no medio da dor, comezándoo no verán de 1949, é un esforzo por rescatar das tebras da traxedia a vida de Helena e de Carlos:

“o caso foi que de súpeto souben que o meu pasado non estaba habitado por fantasmas nin por figuras de cera arrombadas na soidade poeirenta dun faiado(...) e a nosa vida non se compuña dun conxunto de bonecos sen alma, senón que era un anaco palpitante de vida, como un rabaño de corzos soltos polo bosque.” (Ibidem: 24).

Comeza así o proceso de contar: como unha reafirmación da vida fronte a morte que reflicte unha imaxe bíblica: “como un rabaño de corzos soltos polo bosque”. Imaxe tamén onírica, revélase como un sutil fío que liga esta novela á de Pardo Bazán a través do uso intertextual do “Cantar dos Cantares”. Helena relata o que pasou durante os veráns de sol, dun azul de reminiscencias machadianas ao que dedica un fermoso canto que volve recordar a sensualidade do poema bíblico:

“Esa boca estivera dicindo palabras para min había unhas horas (...). Aqueles labios ían deixando saír palabras cada vez máis suaves, como paxaros piando ó caer da tarde, e aquela suavidade de atardecer tranquilo, de hora de Angelus, penetraba pouco a pouco dentro de min, igual que se eu escoitase pola gorxa, e non polos oídos, cun sabor de laranxa ou limón ou de mazá. Era o sabor de moitos anos (...) Era tamén o sabor do sol das mañás (...)” (Ibidem: 84).

A clave da súa narración é a necesidade que ten Helena de desfacer os enigmas que a rodean, “para poder entender a miña vida” (Ibidem: 23), aínda tendo moi claro –e velaí a imposible comunicación completa co seu marido– que “Non era o mesmo contalo que vivilo como un conto”.

5.- O SENTIDO TRÁXICO DAS NOVELAS.

A crítica sobre Emilia Pardo Bazán examinou xa as pegadas de textos como o “Cantar dos Cantares”, o episodio de Dido e Eneas, a historia de Paulo e Virxinia, e os precedentes en E. Zola, Eça de Queiroz e Clarín sobre curas egoístamente namorados. Podemos engadir, e non como algo anecdótico, a presenza da traxedia en *La Madre Naturaleza*. A través do fatum trágico nos amores prohibidos de Perucho e Manolita, culpables por descoñecemento, e culpables pola herdanza dos amores prohibidos dos pais. O fatum da natureza indiferente cúmprese en contra das disposicións da cultura. Con respecto a Casares, un dos primeiros comentarios críticos á novela centrouse no desenvolvemento da historia na liña da traxedia clásica (X.M. Eiré, 2002). Hai tamén un destino ineludible que se cumpre coa morte do protagonista, como pago dunha culpa tamén herdada. As alusións ao suicidio sen causa aparente de Adolfo, tío de Helena, son anticipacións dese final; o mesmo que o son certos sinais naturais, algúns de corte lorquiano: “O resplandor da lúa debuxaba a canle do río cunha luz de metal, igual que a folla curvada dunha gran gadaña brillante” (Ibidem: 81).

Trátase tamén dunha traxedia con peripecia e anagnórese aristotélicas, pois a trama desenvólvese en sentido distinto ao esperado, e hai nos personaxes un recoñecemento do erro, malia realizarse de maneira abondo

orixinal no caso da novela do ourensán. Hai nela un xogo metaliterario que recae na figura de Arturo, a quen Helena coñece o día en que pronuncia unha conferencia sobre a traxedia, con definicións que serán lembradas despois: “privilexio reservado soamente ás almas escollidas, seres normais ós cales, a través dunha metáfora, quixera transformar en deuses de aparencia humana” (Ibidem: 189-190). En fin, obsérvase unha clara estrutura da traxedia clásica en ambos casos. A isto engádese tamén o toque shakespeareano, en clave de parodia da comedia, que atopamos en *La Madre Naturaleza*, cando se pinta a Gabriel vagando de noite polo campo, á espera de ver o regreso de Manolita e Perucho:

“La iluminación de la noche nupcial, los farolillos venecianos de las bodas, los suministraban las luciérnagas, insectos en quienes arde visiblemente el fuego amoroso...” (E. Pardo Bazán, 1999: 550).

Comesto polos ciumes e a sospeita, Gabriel atopa entre os lucecús e as tebras a figura fantasmal de don Xulián no cemiterio, convertido nun Roberto Diaño de opereta. Instantes despois, ocúltase para deixar pasar a parella de mozos namorados, e queda “fulminado en suma pola última visión de aquela noite de verano” (552).

6.- O GRAN ENIGMA

Emilia Pardo Bazán e Carlos Casares tomaron como tema un dos grandes misterios do comportamento sexual humano, o horror ao incesto, que está presente nas orixes da novela en galego, pois aparece na devandita *A cruz de salgueiro* de Xesús Rodríguez López, de 1899, onde a protagonista tolea cando se decata de que o namorado é seu irmán. A finais do século XX a novela realista e naturalista trata o tema con relativa frecuencia. Daquela os antropólogos andaban a investigar as relacións de parentesco e os hábitos sexuais das comunidades primitivas, para poñelas en comparación cos costumes das sociedades avanzadas, onde as prescricións de tipo relixioso condenaban o incesto en determinados graos de parentesco, mentres que noutros, non. Aínda empezaban a estudalo polo miúdo S. Freud e o seu discípulo Otto Rank como motivo literario e mítico (1912). O primeiro, en *Totem e tabú* (1913), comproba as similitudes entre esas sociedades primitivas e o comportamento dos neuróticos con respecto aos tabús sexuais, sen chegar a descifrar o enigma que está detrás das prohibicións arredor do incesto. O que si vislumbraba era unha relación entre a endogamia ou exogamia nos grupos humanos e o paso da vida salvaxe á vida da cultura. Foi, en efecto, o

estructuralista C. Lévi-Strauss o que cnduín en que a prohibición do incesto, fenómeno cultural aínda que universal –como a linguaxe–, constitúe o xeito de superar unha organización biolóxica para acadar unha organización social: a prohibición atópase no limiar da cultura, e en certo sentido, é a cultura mesma (C. Lévi-Strauss, 1969).

Emilia Pardo Bazán e Carlos Casares coinciden en tratar o incesto como un dos grandes enigmas da vida, máis aló do enfrontamento entre cultura e natureza. Neste sentido hai unha perfecta sintonía entre *La Madre Naturaleza* e *O sol do verán*, por riba dos tempos e as sociedades nas que se escribiron. Tiña máis dificultades para facerse entender polos seus lectores doña Emilia: só contaba a prol do seu proxecto novelístico coa existencia dunha verdadeira moda deste escabroso tema na novela do seu século. Polo demais, tivo que manexar o humor e a parodia para achegar a súa historia aos lectores, e pechala cun final moi convencional: a reclusión relixiosa para a muller, sen nin sequera incorrer no suicidio do varón. Forzada a non dar datos demasiado directos, e a utilizar as elipses como viaamos, inunda a novela de alusións eróticas de acusada sensualidade.

Carlos Casares prescinde do humor, porque decide empezar polo final, o inesperado suicidio por un amor imposible. E ten a xenial habilidade de facer chegar aos lectores a mencionada anagnórese ou recoñecemento da culpa, sen que o saiba aínda Helena, a narradora, incapaz de caer na conta porque o absurdo da traxedia non a deixa ver. Demostra Casares que o tema continúa a ser vixente, porque segue a ser inexplicable en moitos aspectos. O novelista presenta a súa novela chea de enigmas para resolver. Faino por puro xogo, como un desafío de lóxica e intuición aos lectores: unha serie de misterios agóchanse baixo unha historia que afecta a uns personaxes e nun tempo aparentemente anodinos. Os enigmas son os que quere desfacer a narradora, e vainos dando pistas que ela non é quen finalmente de encaixar. O lector debe descubrir que cousa sabe cada personaxe: como averigua Carlos que Helena é a súa media irmá: se a través das advertencias da nai de Helena, cando chega á pubertade; ou nas conversas que mantén habitualmente co pai. Mesmo A. Tarrío sostén que o sabe polo que oe dicir a unhas criadas, poñendo en relación este singular motivo coa primeira novela galega, a devandita *Maxina* de Marcial Valladares (A, Tarrío, 2003 a: 43). A iso engádese outro dato que aparecía en *La Madre Naturaleza*: os adolescentes séntense irmáns e iso failles percibir a súa relación anómala. Outro enigma terrible é que pasou en realidade con Adolfo. Foi outro caso de amor incestuoso coa nai? Aí queda pairando, tras pecharse a historia.

Pola súa banda, Pardo Bazán deixaba sen resolver enigmas que coido tiñan que ver cunha posta en cuestión da versión que facía a súa sociedade do tabú do incesto: por que, se non, o único amor sincero e non egoísta que hai nas dúas partes de *Los Pazos de Ulloa*, é o de Perucho e Manolita, medio irmáns sen sabelo? Os demais son amores con tachas, ás veces monstruosas. E moitos deles, incestuosos pero permitidos pola sociedade: entre primos (don Pedro e Nucha), entre irmáns (Nucha e Gabriel, que para colmo manteñen unha relación maternofilial), entre tío e sobriña (Gabriel con Manolita, na que ve personificada, tamén para colmo, a súa irmá-nai). En fin, que o incesto está xeralizado nas novelas dos Pazos, tanto entre animais como entre seres humanos. Parece dicir dona Emilia: mellor amor, o que brota sinceramente. A favor desta lectura contamos coa ambigüidade con respecto ao incesto: é realmente don Pedro de Moscoso o pai de Perico? A autora implícita deixa sementada a dúbida nun momento da narración (R. Gullón, 1988: 15).

Empecei esta exposición falando do propósito de dona Emilia de facer a novela do campo galego, pero había outro máis importante que cumprir en *La Madre Naturaleza*: facer a novela dos enigmas da vida nun escenario privilexiado. E volvo á miña hipótese do principio: estaría na mente de Carlos Casares que a nena dos amores prohibidos puidese contar a súa historia enigmática en *O sol do verán*?

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

Pardo Bazán, Emilia (1887): *La Madre Naturaleza* (2ª parte de *Los Pazos de Ulloa*), Barcelona, Daniel Cortezo y Cª. Cito por: (1999), *La Madre Naturaleza*, en *Obras completas, II (Novelas)*, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

Casares, Carlos (2002): *O sol do verán*, Vigo, Fundación Caixa Galicia / Galaxia.

Secundaria. Sobre *La Madre Naturaleza*:

A Nosa Terra (1921): "A Pardo Bazán merecía máis", *A Nosa Terra*, 140, 15-V, p. 8.

Casares, Carlos (1988): "Galleguismos en *Los Pazos de Ulloa*", en *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, pp. 129-139.

Clémessy, Nelly (1981/ 1982): *Emilia Pardo Bazán como novelista (De la teoría a la práctica)*, 2 vols., Madrid, Fundación Universitaria Española.

——— (1988), "De *Los Pazos de Ulloa* a *La Madre Naturaleza*: Don Julián y el tema del amor prohibido", en *Estudios sobre "Los Pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra: 51-59.

Feal Deibe, Carlos (1971): "Naturalismo y antinaturalismo en *Los Pazos de Ulloa*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, pp. 314-327.

Freud, Sigmund, (1934): "El horror al incesto", en *Totem y tabú*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 7-31.

Gullón, Ricardo (1988): "Un país de lobos" en *Estudios sobre los "Pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra, pp. 11-16.

Kirby, Harry L., JR. (1964): "Pardo Bazán, Darwinism and *La Madre Naturaleza*", *Hispania*, 47,4, XII, pp. 733-737.

——— (1978): "Pardo Bazan's use of the *Cantar de los cantares* in *La Madre Naturaleza*", *Hispania*, 61, 4, XII, pp. 905-911.

Larsen, Kevin S. (1987): "Virgilian Resonances in *La Madre Naturaleza*", *Hispania*, 70, 1, III, pp. 16-21.

Lévi-Strauss, Claude (1969): *Las estructuras de parentesco*, Barcelona. Poidós (edición orixinal, 1949).

López, Mariano (1981): "A propósito de *La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán", *Bulletin Hispanique*, 83, 1-2, I-VI, pp. 79-108.

Mayoral, Marina (1988): "El tema del amor en las novelas de los Pazos", en

Estudios sobre “Los Pazos de Ulloa”, Madrid, Cátedra, pp. 37-50.

Risco, Vicente (1951): “Anticipaciones de la Pardo Bazán”, *Posío*, 6-12, Ourense, VI-XII.

Rodríguez, Alfredo / Velásquez, Socorro (1990): “Incest in the novels of Emilia Pardo Bazán”, *Iris*, pp. 89-96.

Urey, Diane F. (1987): “Incest and interpretation in *Los Pazos de Ulloa* and *La Madre Naturaleza*”, *Anales Galdosianos*, 22, pp. 117-131.

Varela Cabezas, Rodrigo (1997): “Galeguismos en *La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán”, *Cadernos de Lingua. Real Academia Galega*, 16, pp. 103-129.

Villanueva, Darío (1991): *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

Secundaria. Sobre *O sol de verán*

Eiré, X. M. (2002): “Cando o mundo se chamaba Beiro. A traxedia segundo Carlos Casares”, *A Nosa Terra*, 1.037, pp. 6-12 de VI, pp. 26.

Noia Campos, Camino (2003): “Carlos Casares na narrativa galega actual”, en M^a Xosé González Chamorro... et al., *Carlos Casares*, Nigrán, Instituto de Estudios Miñoranos, pp. 23-29.

Tarrío, Anxo, “A obra narrativa de Carlos Casares” (2003 a), *Revista galega do ensino*, 38 pp. 15.

——— (2003 b), “Carlos Casares o el oficio del novelista”, *Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 35 pp. 35-64.

Vilavedra, Dolores (2002) “La verdad de ser y de sentir, *O sol do verán*, última novela, *Quimera*, 217, Barcelona, VI pp. 40-42.