

* EMILIA PARDO BAZÁN, 'BELCEBÚ' Y OTRAS NOVELAS CORTAS, EDICIÓN DE RICARDO VIRTANEN, SEVILLA, RENACIMIENTO, LA NOVELA CORTA, BIBLIOTECA DE RESCATE, 2015, 191 PP.

Aunque la solapa de esta edición vincula a la autora de *Belcebú* con el naturalismo español, del que se dice es “su figura más destacada”, difícilmente podrá hallar el lector o lectora justificación posible para ese aserto en las novelas aquí seleccionadas por Ricardo Virtanen para componer un volumen que Pardo Bazán nunca editó con esa sola nómina de títulos. Sí eligió *Belcebú* (*Novelas cortas*) para titular el Tomo XL de sus *Obras Completas* (Madrid, V. Prieto y Compañía, Editores, 1912). De las que ella recogiera en aquel volumen, junto a *Belcebú*, *Cada uno...*, *La gota de sangre*, *Allende la verdad* y *Finafrol*, selecciona el editor en el sello Renacimiento tres, como apunta en p. 13: aparte de la epónima, las que ocupaban el segundo (*Cada uno...*) y cuarto lugar (*Allende la verdad*) del selecto ramillete de 1912 de la autora de *La Dama joven*.

Procede, por ende, de modo distinto el editor moderno de *Belcebú* de como lo hiciera su creadora, respetando, eso sí, el hecho de que los tres títulos de *nouvelles* aquí decantados fueron inicialmente publicados en la popular colección de *El Cuento Semanal*, bajo los auspicios de Eduardo Zamacois, y es esa circunstancia la que pudiera conferirles una suerte de unidad aislable en la Biblioteca de Rescate que promueve, con ese nombre, el sello sevillano.

En ese sentido, la cuidada presentación del libro se sustenta en gran medida en las ilustraciones que aderezaron aquella salida primera de los textos en la muy difundida y popular colección de principios del siglo XX. Gran acierto de esta edición es reproducir las ilustraciones de Estevan, Posada y Pedrero con que se acompañaban, respectiva y felizmente, las novelas cortas en la que fue su primera salida pública. Debiera señalarse, no obstante, con más claridad que esta edición sigue a aquella primera, y descartarse que se haya tenido en cuenta la segunda, la que apareció en libro y que la autora corrigió, y no de modo irrelevante, para el volumen que dio por definitivo en 1912.

Es lícito preguntarse acerca de la pertinencia de la elección de la *princeps* en los rescates modernos como este de Renacimiento, o el de Castro, en edición de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (Tomo VI de las *Obras Completas, Novelas ejemplares. Novelas cortas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002), donde no se altera, por cierto, el orden cronológico de la secuencia de *El Cuento Semanal: Cada uno...* (nº 7, 15 de febrero de 1907), *Allende la verdad* (nº 95, 23 de octubre de 1908) y *Belcebú* (nº 103, 18 de diciembre de 1908). La disposición de las tres novelas, sin seguir su estricto orden de aparición, obligaría a Virtanen, consciente de ello en p. 12, a relegar como título antonomástico el más poderoso y sonoro, el que eligió doña Emilia para su volumen, pero en algún momento debería señalar esta circunstancia ya que el factor de la distinta ordenación plantea una anomalía con respecto al lector primigenio de estas novelas, que hubo de esperar casi dos años entre las dos primeras y tan solo menos de dos meses entre las dos segundas. Señalo este extremo porque resulta obvia la intención de adherirse a la edición en publicación periódica y volandera, desaprovechando la ocasión del rescate de la última edición, revisada y corregida por su autora, como hemos dicho, y no disponible aún para los lectores modernos si no es en el tomo de 1912.

El editor acompaña la transcripción de las tres novelitas de un demorado prólogo justificativo en el que vierte algunas consideraciones útiles para el buen entendimiento de las obras escogidas. Con todo, ciertos asertos de carácter más general pueden ser prescindibles o incluso arriesgados: amén de la reiterada adscripción naturalista, el hecho de que sea el cuento “su género literario más característico” (p. 9), o que títulos como *La sirena negra* y *Dulce Dueño* no destaquen “sobremano entre las [novelas] suyas” (p. 11).

Difícil parece emparentar a escritores como Bourget o Barrès al naturalismo francés (p. 13) o vincular a un origen galo a la crítica británica Julia Biggane, experta conocedora de las novelas cortas de Pardo Bazán. Se da prioridad a la explicación argumental de las tres aquí reunidas, y resulta extraño que se traslade la diégesis, aquí como en la contracubierta, de modo apresurado, y hasta discutible en sus pormenores. También en p. 14, “el protagonismo absoluto al final del texto” que se atribuye a Malia es

matizable, lo mismo que la consideración del narrador omnisciente, en la misma página. Igualmente, no está bien sintetizada la trama de *Allende la verdad*, en p. 18, cuyo relato se atribuye erróneamente a “una narradora”, caso este que solo se da en el primero de los textos, *Belcebú*, aunque no se señale. La contracubierta extracta de manera poco acertada aquella novela empleando una designación para los protagonistas, “Un matrimonio bien avenido”, que no concuerda del todo con su situación de partida ni de desarrollo.

Algunas erratas entorpecen levemente nuestra lectura y podemos detectarlas en p. 10 (las *Novelas Ejemplares* datan de 1896), p. 13 (donde convendría regularizar las grafías de nombres rusos como Goncharov, Turguéniev y Dostoievski, ya asentadas en las transliteraciones habituales; siempre que se le cita se escribe *González Herranz); en p. 14, mejor que “el vividor don Juan Enrique Arcos”, pudiera postularse “el vividor donjuán Enrique Arcos”, en p. 16 (Colombina, denominación del editor, en lugar de Colomba, que será en 1912 Columba para su autora); en p. 17, se recoge la lectura de Ezama Gil pero no parece tener sentido exacto: difícilmente *Cada uno...* puede ser “trasunto de la posterior *Dulce Dueño*”, aun cuando sí exhiba una escena especialmente concomitante con otra de la novela de 1911. Es desmadejada la expresión en p. 17: “Enrique, un vicioso en el juego y en las mujeres, y un pervertido” y “desea la novia de su amigo Donato, ser el dueño de Leonisa”. Afloran otras erratas que hemos espigado en pp. 18, 19, 36, 39, 44, 48, 53, 54, 57, 60, 63, 65, 67, 72, 77, 87, 95, 101, 105, 109, 110, 116, 127, 131, 132, 133, 150, 189.

La preciosa cubierta de esta edición en Renacimiento, a dos tintas, y que muestra el perfil caricatural de Pardo Bazán de cuerpo entero y con gemelos que firma Tovar, hace ver de manera notoria el nombre del autor de la labor editorial con ánimo de que los lectores podamos esperar una edición especialmente preparada para la ocasión, y no, por supuesto, una reimpresión. De ahí que echemos en falta una “Nota a la edición” o una breve explicación de los modos de proceder y, singularmente, de la decisión de optar por una de las dos salidas de las obras que, en vida, merecieron a la autora. La segunda, en 1912, fue la revisión definitiva y supuso la fijación libresca en sus *Obras Completas*. Hubiese sido útil, tras la Bibliografía, señalar estos detalles nada menores, antes de dar paso a la transcripción de las novelitas a partir de *El Cuento Semanal*. Dicha salvedad hubiese explicado al lector exigente las razones de optar por una lección de los textos en detrimento de la otra y que la elección obedecería, tal vez, al designio de la colección de Renacimiento en que se insertan. No es baladí que no se trate de un verdadero rescate, ya que las *Obras Completas* de la autora editadas por Villanueva y González Herrán lo hicieron ya, en el mismo sentido, en 2002. El rescate, en puridad, lo hubiese sido de la versión definitiva, de 1912, diferente de la de 1907-1908 en diversos lugares y medidas que sin duda ratifican, si falta hiciese, que doña Emilia corregía y limaba, revisaba y pulía. El *aggiornamento* de las tres novelas afecta a su diseño, a la división de párrafos, a la onomástica, al estilo, a los usos con mayúscula de los tratamientos, en fin, y debiera inducir a reflexionar acerca, cuando menos, del carácter inestable y movetizo de la primera versión.

Belcebú abre la tríada, aunque apareciese la última en el tiempo en que Zamacois estaba al frente de *El Cuento Semanal*, y lo hace de manera brillante puesto que se trata, efectivamente, de una de las piezas mejores de la escritora coruñesa. Es tal la fluencia de la prosa, la fina urdimbre de los diálogos, la emoción que destilan unas páginas escritas con inspiración que sobrepasa todo asomo de naturalismo, que el lector puede dejar de notar algunos puntos del texto que entran en contradicción con esos méritos y que la edición más esmerada debiera evitar o, en su caso, tratar de subsanar. Aun cuando no haya lugar para la anotación a pie de página, y no contemos, por tanto, con la asistencia que siempre brinda el aparato crítico (del que también carece la política editorial de la Fundación José Antonio de Castro), debe velar el editor porque se ofrezcan lecciones limpias y depuradas.

Atendamos al aspecto editorial con mayor concreción. En el primer tranco de la *nouvelle*, que aún no tiene la división en capítulos que tendrá en 1912 por decisión de la autora (quien, por cierto, no hará coincidir siempre trancos y segmentos capitulares), un párrafo subraya el empaque del señorío de los Mariño y Lobera. Y lo hace a través de la écphrasis de la narradora, muy próxima a la autora, por no decir confundida con ella, como sin duda da a entender la primera viñeta de Estevan. En esa descripción, apelando al juego de la antítesis, se enaltece el elemento ornamental en el que se fijará el arqueólogo a continuación: el blasón de los Mariño y Lobera. Pues bien, para anticiparlo antes, el texto dice, con la visión y la voz de la autora implícita, en la edición que manejamos, y también en la de Castro (2002: 345): “Quizás el mismo

deterioro del palacio, lo negruzco de su cantería, su aire de abandono, prestaban grandiosidad al amplio *escusado*, con dos sirenas por tenantes" (subrayado mío). Difícil es incardinar semánticamente ese vocablo en la secuencia transcrita, y la consulta de la segunda edición preparada por la autora de *La serpe* despeja nuestras dudas al respecto, toda vez que la versión de *El Cuento Semanal*, que siguen tanto Virtanen como Villanueva y González Herrán, a todas luces ingiere aquí una errata de monta: "Quizás el mismo deterioro del palacio, lo negruzco de su cantería, su aire de abandono, prestaban grandiosidad al amplio *escusón*, con dos sirenas por tenantes" (de nuevo subrayado mío y, así, más abajo, *cf.* 1912: 8). Los editores no han reparado aquí ("escusado" equivale a retrete) en lo que debíamos leer ("escusón" es, en Heráldica, un escudo pequeño), esto es, en lo que Pardo Bazán escribió y quiso que leyéramos. Su prosa miniada, coetánea de *La sirena negra*, reclama atención algo más minuciosa.

Otras veces se hace decir, con flagrante obstrucción gramatical, impropia de la limpidez expresiva de nuestra escritora, lo que manifiestamente riñe con una degustación placentera de la lectura: "el fraile relacionó dos hechos sin conexión aparente, pero que *los dos* le dolían" (2015: 39; idéntica forma en Castro, 2002: 354). En 1912, doña Emilia se cuida de publicar: "el fraile relacionó dos hechos sin conexión aparente, pero que *á la vez* le dolían", donde se comprueba que solo por error pudo la autora escribir lo que, si lo escribió, no repetiría en sus *Obras Completas*.

En p. 49, uno de los hablantes, don Tomás Resende, asume el discurso directo en abierta réplica crítica dirigida a fray Diego de las Llagas por su tibieza, espetándole: "Ya no hay Tribunal de la Fe; ya no hay verdaderamente Inquisición en Estela, ni tampoco en España. A nadie se castiga. Valientes sandios estamos y buen papelón el que hacemos. *Paréceme su paternidad a aquel maridazo*, que lo negaba porque no lo había visto sino una vez. Y ahora *no negará su paternidad que no hay pecado de ignorancia*" (2015: 49; ya en 2002: 361). La frase que destaco carece de lógica sintáctica y, a diferencia de los ejemplos anteriores, volveremos a encontrarla tal cual en la segunda edición de la autora, en 1912. Pero es el caso que debe ser enmendada porque lo que sin duda tiene que decir don Tomás, en el tono recriminatorio que endereza a fray Diego, es: "Ya no hay Tribunal de la Fe; ya no hay verdaderamente Inquisición en Estela, ni tampoco en España. A nadie se castiga. Valientes sandios estamos y buen papelón el que hacemos. *Parécese su paternidad a aquel maridazo*, que lo negaba porque no lo había visto sino una vez. Y ahora *no alegará su paternidad que haya pecado de ignorancia*". Lo que Pardo Bazán, siempre cuidadosa con los frutos de su ingenio, no enmendó, cuando debiera, sigue perpetuándose en 2002 e incluso en 2015.

Examinemos otra muestra aducible. Tanto en 2015, p. 58, como en 2002: 368, leemos: "Con arte y presteza, Rolando *adoptó* a la testa del muñeco los bucles;". En 1912, doña Emilia hizo que se escribiera: "Con arte y presteza, Rolando *adaptó* a la testa del muñeco los bucles". El ruido en la comunicación no ha sido subsanado. La voluntad de la autora y su *usus corrigendi* fueron otros. No podemos dejar de anotar esta coincidencia en el error textual puntual entre Renacimiento y Castro o, mejor dicho, entre Castro y Renacimiento. Puede verse en otro caso en el que una simple coma mal ubicada es de nuevo falla de ambas ediciones: "pero esta vez no iba solo: llevaba de escolta, caballeros en matalones, no una hueste de alguaciles y corchetes, que hubiesen escandalizado y revuelto de antemano a la ciudad" (2015: 65; 2002: 374), circunstancia de puntuación que no enmienda Pardo Bazán en 1912 pero que sí debieran enmendar, en nombre de la debida pulcritud filológica, las ediciones modernas: "pero esta vez no iba solo: llevaba de escolta caballeros en matalones, no una hueste de alguaciles y corchetes, que hubiesen escandalizado y revuelto de antemano a la ciudad" (negrita mía). Otro botón de muestra en el que reproduce una errata en 2015 que ya estaba en 2002, y que, sin embargo, doña Emilia ya no comete en 1912: "Comprendió el brujo la derrota de los inquisidores, y aun quiso abrumarles más bajo el peso de la grandeza satánica,

¹ Otra demostración de lo que voy advirtiendo puede verse en la refacción a que somete un largo párrafo, ya de por sí dotado de una cadencia rítmica asimilable a los períodos modernistas. El texto de partida, que adolece en su segunda parte de una reiteración verbal infrecuente en la autora, incorpora, sin embargo, otra reduplicación verbal, la que afecta a la primera oración, que es estilísticamente voluntaria. No lo parece la segunda. Compruebe el lector si Pardo Bazán debiera haber aplicado aquí algún cambio meliorativo: "Y Colomba, haciendo un gesto de inmenso desdén, *sacudió* su ropaje de seda, *sacudió* el polvo del borde de su falda y se alejó por donde había desaparecido Rolando, *destacándose* su figura, grácil hasta lo inmaterial, sobre el fondo verduoso y luminoso del poniente, *donde se destacaban* como negros obeliscos los viejos cipreses del cementerio de la aldea..." (subrayado mío; 2015: 65; 2002: 373). Porque efectivamente la autora de *La muerte del poeta* llevó a cabo ese cambio para fijar el fragmento como sigue: "Y haciendo un gesto de inmensa repugnancia, *sacudió* su ropaje de seda, *sacudió* el polvo del borde de su falda y se alejó por donde había desaparecido Rolando, *destacándose* su figura, grácil hasta lo inmaterial, sobre el fondo verduoso y luminoso del poniente, *donde se erguían*, como negros obeliscos, los viejos cipreses del cementerio de la aldea." (Pardo Bazán, 1912: 53). Ha suplido la segunda repetición verbal, la que menos debía conservar, con éxito, pero ha mantenido la primera reduplicación, con su connotación poética, puliendo otros detalles, perfeccionando sin duda su emisión.

y prolongar y complicar su triunfo, como ellos *había* prolongado y complicado la tortura” (2015: 77; 2002: 382), que de hecho había pasado a ser ya en el Tomo XL de las *Obras Completas* de la autora: “Comprendió el brujo la derrota de los inquisidores, y aun quiso abrumarles más bajo el peso de la grandeza satánica, y prolongar y complicar su triunfo, como ellos *habían* prolongado y complicado la tortura”.

Más abajo, notamos el cambio que confiere en 1912 a su texto la autora de *Finafrol*, que añade un sintagma y sustituye un vocablo por otro sinónimo. No se trata, pues, en este caso, de una disfunción editora moderna. Es la comadre labriega la que habla, con sus solecismos: “No he de ser yo quien le asacuda, que sería vergüenza... Asacúdale, señor; dele bien, que le salte la sangre, y se le irá del cuerpo toda la malinidad del padecer” (2002: 369; 2015: 60). Y es la lección de 1912, la de la autora, la que corrige: “No he de ser yo quien le asacuda, que sería vergüenza... Asacúdale, señor, *sin duelo*, dele bien, que le salte la sangre, y se le irá del cuerpo toda la malinidad del *mal*”. Adición y sustitución de Pardo Bazán que no afecta a la letra de las ediciones modernas, que optan por la edición en prensa y no tienen que tenerlas en cuenta. En cualquier caso, no se trata de la única modificación autorial infligida, prueba de la necesidad que experimenta una escritora de constante mejora y pulimento.

Leyendo con cuidado, encontramos en *Cada uno...*, una errata llamativa en p. 101, que no cometen los editores de Castro, y que empuja la lectura de modo notable: “En cambio, llamando granuja, *ser oidor* mío incondicional, espumarajo de mancebía...”, que debiera decir “... *servidor* mío incondicional...”; del mismo modo que no es *Filguero* (*lbd.*) el alias del granuja, sino *Jilguero*, como bien transcriben Castro, 2002, y Pardo Bazán, 1912. En otros lugares de los textos aquí reunidos cabe plantearse dubitativamente qué lección adoptar porque las dos salidas vigiladas por la autora reproducen una misma opción. Así en *Allende la verdad*: “y Tina se soltó a andar y a manejar *una lengua de trapos* muy ágil y muy donosa” (2015: 171). ¿No debiera ser, para designar con castiza locución el modo de hablar infantil aún incipiente y de dicción estropajosa *lengua de trapo* lo más usual? ¿Se permitió aquí una licencia la autora o quiso permeare el discurso del narrador con un solecismo debido al “origen chulo” de la niña y ello le hizo decantarse por una modulación peculiar de la expresión ya acuñada? Confieso que, personalmente, hubiese transcrito *lengua de trapo*. Que Pardo Bazán mantuviese la lección del sustantivo en plural no quiere decir necesariamente que fuese esa su voluntad, ya que algunas erratas persisten, como hemos visto, en 1912. Lo que es patente es su demorado esfuerzo en corregir y limar también, como en el caso de *Belcebú*, las dos novelas que la acompañan en la edición de Virtanen y que en 1912 aparecen, como aquella, segmentadas en capítulos, ya no en trancos separados por asteriscos.

Voces de otras lenguas, como *crochet*, *Ecce Homo*, *glasé*, *antimacasaes*, *escupido*, *aturutos*, tal vez debieran colocarse en cursiva. Esperaríamos que los editores modernos repudiesen la ortografía de las palabras: ni Renacimiento, 2015: 45, ni Castro, 2002: 358, escriben bien la palabra *gragea*. Ciertas cursivas de la autora debieran mantenerse siempre que aparezca la palabra que se quiere destacar, así la voz *ángel* en *Cada uno...*, que en su tercera aparición en la misma página la pierde en 2015: 95 y en 2002: 269, debiendo conservarla. En p. 48, el modo de separar los trancos de la novelita, que es siempre el de centrar tres asteriscos en Renacimiento, como en Castro, se convierte en una línea casi completa de puntos discontinuos. En 1912, es un cambio de capítulo, el paso al VIII, pero en 1908, y por tanto en 2015 y 2002 debiera ser una pausa de asteriscos, por ajustarse al diseño inicial, el de *El Cuento Semanal*. Debiera, por otro lado, suprimirse, como recomienda la RAE, la tilde en verbos como *Cumplióse, incluso es recomendable en el adverbio “sólo”, así como en los pronombres demostrativos.

De modo inesperado, irrumpen a veces en la presente edición signos extraños. Se trata de guiones intempestivos que trocean impropriamente palabras (p. ej., “re-pugnas”, en p. 63; “in-movilizarle”, en p. 75; “Al-varado, en p. 143) y que coinciden, en la mayor parte de las ocasiones, por lo que hemos observado, con cambios de línea en la disposición textual de Castro. No podemos dejar de notarlo: advertimos la vicariedad con que esta edición de Renacimiento se relaciona con la de Castro.

Las imágenes no siempre se hacen acordar con el texto, que late a distinto compás. Así, en p. 35, esperaríamos la viñeta que nos sorprende en p. 32, por ejemplo. Tampoco la que nos deleita la vista en p. 52 aparece incrustada debidamente en el texto, que adelanta su contenido páginas atrás. Algunos signos de puntuación faltan: los puntos suspensivos que dejan en el aire las palabras de uno de los dos interlocutores en p. 36: “Él no tiene un vicio [...]”, al menos así aparecen en 1912 porque ayudan a la reticencia.

Tras todo lo expuesto, por razones harto justificadas, creo preferible la edición de 1912, en detrimento de la de 1907-1908 aquí seguida como en Castro, 2002, y no solo porque fue la última palabra de Pardo Bazán en la fijación para siempre de *Cada uno...*, *Allende la verdad* y *Belcebú*, con sus diversificadas operaciones de autocorrección (de adición, sustitución y supresión), además de su colocación de capítulos, no coincidentes con los trancos de *El Cuento Semanal*, etc., sino, y sobre todo, porque esta edición de Ricardo Virtanen no viene a aportar nada nuevo al panorama de obras ya instituidas modernamente. Y hubiese habido oportunidad de hacerlo. De no haber tenido, como suponemos que tuvo, claro está, el requerimiento de la Biblioteca de Rescate de Renacimiento, La Novela Corta, como moción primordial.

Nos hallamos, en todo caso, y nos es grato saludarlas de nuevo, ante tres magníficas *nouvelles* de firma pardobazanianana que son destilados ejemplos de destreza narrativa capaces de suscitar tantas lecturas e interpretaciones hondas como el lector o lectora se atreva a infundir a su moderna savia textual, a su letra bien contorneada. La extraordinaria casuística psicológica pergeñada de mano maestra en las tres obritas, con sus ribetes de perfidia y sus escondidos arcanos, que muchos lectores del siglo XX y ya del XXI han venido asociando al cine, a la singular gama de personajes encarnados, por vía de ejemplo, por Bette Davis, o en filmes como, por caso, *El inocente*, de Visconti, o *Rebeca*, de Hitchcock, fue antes modulada en la narrativa decimonónica. No en vano, en su reciente discurso de ingreso en la RAE, leído el 24 de enero pasado, el cineasta y novelista Manuel Gutiérrez Aragón ha querido recordar que *Los Pazos de Ulloa* es ya un guion cinematográfico. Estas tres novelitas, vueltas a leer de nuevo, lo son sin tapujos, *Et pour cause!* Y no es su único ni, acaso, su principal mérito.

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela

