

La imposible impersonalidad de doña Emilia

Marina Mayoral

ACADÉMICA DE HONRA DA REAL ACADEMIA GALEGA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

marina@marinamayoral.es

(recibido noviembre /2021, aceptado diciembre/2021)

RESUMEN: La impersonalidad narrativa, tal como la entendía el movimiento naturalista a partir de Flaubert, consistía en eliminar de la narración las intervenciones del autor: la manifestación directa de sus sentimientos, los comentarios, los razonamientos, las digresiones de todo tipo para conseguir una narración lo más objetiva posible.

La impersonalidad narrativa es una utopía, pero esa técnica naturalista fue útil en su época porque evitó las pesadas interrupciones de los escritores románticos o de escritores realistas como Fernán Caballero.

Pardo Bazán conocía esa regla y la defendía, pero con frecuencia la transgredía. Este estudio analiza relatos de la autora en los que, de diversas formas, doña Emilia interviene en la narración y deja ver claramente cuál es su opinión sobre lo narrado.

Las transgresiones de doña Emilia se deben en parte a su carácter: le gusta opinar sobre todo y demostrar sus conocimientos. Así se interpretaron en su tiempo. También traslucen sus creencias religiosas o políticas, pero con frecuencia enriquecen el relato, acercando la autora a sus lectores, que la reconocen en esos comentarios.

PALABRAS CLAVE: Pardo Bazán, impersonalidad narrativa, Naturalismo.

ABSTRACT: Narrative impersonality, as understood by the naturalist movement after Flaubert, consisted in eliminating the author's interventions from the narrative: the direct manifestation of his feelings, comments, reasoning, digressions of all kinds, in order to achieve a narrative as objective as possible.

Narrative impersonality is a utopia, but this naturalistic technique was useful in its time because it avoided the heavy interruptions of romantic writers or realist writers, such as Fernán Caballero.

Pardo Bazán knew that rule and defended it, but she frequently transgressed it. The work analyzes the author's stories in which, in different ways, Doña Emilia intervenes in the narration and she clearly shows her opinion about what is narrated.

Doña Emilia's transgressions are due in part to her character: she likes to express her opinion on everything and demonstrate her broad culture. This is how they were interpreted in her time. Her religious or political beliefs also shine through. These comments often enrich her story, bringing the author closer to her readers, who recognize her in those comments.

KEYWORDS: narrative impersonality, Naturalism, Pardo Bazán.

Nuestra forma de ser y de estar en el mundo se refleja en lo que escribimos, no solo en lo que queremos contar sino en aspectos que con gran frecuencia son inconscientes. Estoy convencida de que todo escritor dice, por escrito, más de lo que voluntariamente quiere decir.

Uno de los más certeros dardos de crítica que recibió doña Emilia vino de Pereda y fue doloroso porque encerraba una buena dosis de verdad: “tiene la comezón de meterse en todo, de entender de todo y de fallar de todo, como si el público no pudiera pasarse sin ella un solo día en las columnas de los periódicos y en la pompa de los grandes espectáculos” (Pereda [1891], en Pardo Bazán 1973: 1006).

Sí, opinaba de todo porque tenía extraordinarias capacidades: tenía una memoria prodigiosa, devoraba libros y memorizaba capítulos enteros, se enteraba de lo que opinaban sobre los más diversos temas las mejores cabezas de Europa. Tenía una situación social privilegiada, que le permitía viajar y codearse con figuras destacadas de la cultura y la política, tenía además una curiosidad insaciable y una capacidad para asimilar novedades como ningún otro escritor de su época. Y no estaba dispuesta, por carácter y por convicción, a poner en práctica los consejos que por boca de un personaje daba Cecilia Böhl de Faber a las mujeres, para evitar el rechazo social y la enemistad de colegas e incluso de amigos: “no hay nada en el mundo, hija mía, que se deba disimular más que una superioridad, pues es lo que menos perdonan los hombres [...]. Lo que aprendas, líbrete Dios de lucirlo, pues harías de un bálsamo un veneno” (Caballero 1982: 179 y 180).

Doña Emilia no disimulaba lo que sabía: por eso intervenía en todo, porque sabía de todo y todo le interesaba: y con la misma naturalidad opinaba sobre literatura nacional y extranjera, sobre política, moda, gastronomía, la pena de muerte, crímenes machistas o sobre casos policiales no resueltos, ofreciendo ideas para resolverlos. Y por eso es lógico que le cueste respetar la impersonalidad narrativa, que era uno de los grandes avances narrativos del Naturalismo francés.

La objetividad narrativa es una utopía. La voz narrativa, por muy objetiva e imparcial que quiera ser, tiene que cumplir con su misión fundamental, que es ofrecer una visión del mundo. Esa visión es siempre la de un autor y se revela a veces en detalles mínimos: una frase, una palabra, una forma de ordenar los términos de una enumeración; el orden en que se cuentan acciones simultáneas... siempre hay algo que trasluce la voz de autor, su postura ante aquello que está narrando.

Pero la utopía de la impersonalidad fue muy beneficiosa para la novela porque eliminó lo que Clarín llamaba los parloteos con el lector, aquellas interpelaciones de la novela romántica o del incipiente realismo de Fernán Caballero o incluso de Alarcón, ya en pleno realismo.

Tras Flaubert y el Naturalismo, las intervenciones del autor en el relato se consideraron un defecto, una imperfección narrativa, pero no siempre lo son. La rotura de la impersonalidad, los comentarios de autor pueden tener un valor literario, porque cuando están bien hechos, el lector los disfruta. Son como un guiño, un signo de complicidad entre autor y lector.

Pardo Bazán tenía muy claro lo que era la impersonalidad narrativa y así lo expuso en *La Cuestión palpitante*:

Si exceptuamos a Daudet, todos los naturalistas y realistas modernos imitan a Flaubert en la *impersonalidad*, reprimiéndose en manifestar sus sentimientos, no interviniendo en la narración y evitando interrumpirla con digresiones o racionios (Pardo Bazán 1989: 271).

Pero una cosa es la teoría y otra la práctica. Y una cosa son las digresiones y racionios y otra las apariciones de autor de doña Emilia.

Sus comentarios solían interpretarse como una exhibición de sus conocimientos de Arte o de Ciencia, como las que vemos en Los Pazos cuando describe la fiesta y la comida en la parroquia de Naya: “si se encontrase allí algún maestro de la escuela pictórica flamenca, de los que han derramado la poesía del arte sobre la prosa de la vida doméstica y material... ¡con cuánto placer vería el espectáculo de la gran cocina” (Pardo Bazán 2021: 194).

No cabe duda de que a un lector culto el comentario lo sitúa rápidamente en el escenario y, sobre todo, en la atmosfera que la autora quiere transmitir.

A veces sus comentarios son una crítica indirecta de ciertas políticas. Doña Emilia nos presenta el desprecio de don Pedro Moscoso hacia los monumentos compostelanos como producto de su ignorancia y su falta de sensibilidad hacia la historia del país, y remacha esa visión con un comentario de autor: “nótese cómo un hidalgo campesino de muy rancio criterio se hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoleedores” (Pardo Bazán 2021: 235).

Este tipo de comentarios de autor son tan frecuentes en los narradores de la época, incluso en los más afines al naturalismo, que puede decirse que la objetividad narrativa se limitaba a evitar en la narración los largos discursos morales o didácticos que utilizaban los románticos y los costumbristas.

Doña Emilia conculcó la impersonalidad de diversas formas. A veces la perspectiva de la voz narradora es claramente parcial y otras veces la transgresión se limita a una palabra, a una frase que muestra lo que la autora piensa sobre lo que está narrando.

En el cuento “La advertencia”, la voz narrativa empieza describiendo una escena en la que una madre campesina al oír el llanto de su bebé corre a amantarlo: “acurrucada en el suelo, delante de la puerta, a la sombra de la parra, cargada de racimos maduros, dio de mamar con esa placidez *física tan grande y tan dulce que acompaña a la vital función*” (Pardo Bazán 1922: 38; la cursiva es mía).

El comentario es de los que se consideran de acercamiento al lector. En este caso, yo diría que a los que consideran que amamantar es la función fundamental de la mujer, o sea, al lector masculino y a las mujeres de clase media. Las de clase alta preferían buscar un ama de cría.

La idílica escena se estropea con la llegada del médico rural que viene a dar a la joven madre la noticia de que “los señores”, “los amos”, buscan precisamente un ama de cría “de buena gente, y sana, y bonita, y que tenga leche de primera, para amamantarles el hijo que les acaba de nacer”. La elegida es ella, Maripepiña.

El médico le enumera las ventajas, buena casa, buen sueldo, ocho pesos. La moza se queda impresionada y solo dice: “¿Qué dirá mi hombre?” (Pardo Bazán 1922: 39).

El médico se encarga de informar al marido, que se reúne con su mujer y que sentencia: “Nos cumple a los pobres obedecer y aguantar” (Pardo Bazán 1922: 41). Y enseguida, empieza a hacer planes con los ocho pesos que recibirán cada mes. Solo “por un instante” lamentan la situación en que queda el bebé abandonado, pero pronto el marido pasa a otra cuestión y “agarrando por el pescuezo a Maripepiña, la besó sin arte, restregándole la cara”, y suelta la advertencia que da título al relato: “en Madrid hay una mano de pillería. Como yo sepa lo menos de tu conducta, la aguijada de los bueyes he de quebrarte en los lomos” (Pardo Bazán 1922: 42).

Y este es el final del relato:

La aldeana sonreía interiormente, bajando *hipócrita* los ojos. Ella sería buena por el aquel de ser buena; pero su hombre no tenía un pie en Norla y otro en Madrid, y los mirlos no iban a contarle lo que ella hiciese.... Y con modito maino, se limpió los carillos del restregón, y, sacudiendo la mano en el aire, articuló mimosa:

—¡Asús, lo que se te fue a ocurrir, santo! ¡Nuestra Señora del Plomo me valga...! (Pardo Bazán 1922: 42)

El *hipócrita* sobra porque ya la voz narrativa omnisciente ha dicho que Maripepiña “sonreía interiormente”, o sea, a escondidas, y, después, el discurso indirecto libre, recurso típico del naturalismo, nos permite “ver pensar” al personaje (“Ella sería buena, etc., etc.”), pero doña Emilia, por si un lector torpe no lo ha entendido, aparece en el relato para calificar de hipócrita a la protagonista.

En el cuento “La mayorazga de Bouzas” (Pardo Bazán 1886) la protagonista es descrita como una mujer hombruna tanto en sus rasgos físicos, gran fuerza, bozo llamativo, manos duras, como en sus costumbres: beber vino en la taberna o competir con los mozos, doblándoles el pulso o tumbándolos por tierra. Según la voz narradora “algún honrado burgués madrileño” la calificaría de “marimacho”, pero señala también que “su único código moral es el catecismo, que es “católica a machamartillo”, de misa diaria y limosnera. Y destaca que comparte la mesa y la frugal comida de los labriegos con “democrática familiaridad” y llaneza, que procede de su instinto patriarcal y del convencimiento de “pertenecer a otra raza superior”.

Se enamora locamente y se casa con Camilo Balboa, un joven licenciado en Derecho, que es su contrafigura: fino, delgado, pálido, rubio y “necesitado al parecer de mimo y protección”. La mayorazga se desvive por complacerlo. Lo único que empaña su felicidad es la falta de un hijo. Por casualidad, al intentar avisar a una partida carlista que se reúne en el pazo de Resende, descubre que su marido la engaña con una costurerita guapa, de cuerpo esbelto y gentil y cara fina, “de Virgen”. Acompañada de su hermano de leche, que actuará como verdugo, la mayorazga espera a que el infiel abandone la casa de la costurera, y pese a ser tan católica y de misa diaria, no perdona, sino que hace que su sicario le corte las orejas, donde relucían los aretes de oro que su marido le había regalado.

Marina Mayoral (2006) ha comentado con detalle el distinto tratamiento que da doña Emilia al tema de los delitos en sus relatos de ficción y en los periódicos o en su sección “La vida contemporánea” de *La Ilustración Artística*. En la prensa es muy dura, llegando a preferir la pena de muerte a la impunidad de los culpables¹. Por el contrario, en los cuentos con gran frecuencia el malhechor queda impune, o es tratado con benevolencia y evidente simpatía por la autora.

Eso ese ve muy claro en “La mayorazga de Bouzas”. Todo el relato es un panegírico de las rudas virtudes de ese ejemplar femenino de la “Galicia primitiva”. Y cuando tiene que contar lo que, se mire como se mire, es un delito, doña Emilia se olvida de la objetividad narrativa y lo presenta como una especie de duelo, de lucha entre mujeres, lo que en cierto modo supone un descargo para la culpabilidad de la protagonista.

La costurera ha sido raptada por el hermano de leche de la mayorazga y arrastrada a un lugar solitario donde deja de defenderse para “implorar misericordia”. Entonces la mayorazga la mira:

[...] al caer sobre ella la mirada ofendida de la esposa, los nervios de la muchacha se crisparon y sus pupilas destellaron una chispa de odio triunfante, como si dijese: «Puedes matarme, pero hace media hora tu marido descansaba en mis brazos». Con aquella chispa sombría se confundió un reflejo de oro, un fulgor que el sol naciente arrancó de la oreja menudita y nacarada: eran los pendientes, obsequio de Camilo Balboa. La mayorazga preguntó con voz ronca y grave:

–¿Fue mi marido quien te regaló esos aretes?

–Sí –respondieron los ojos de víbora.

–Pues yo te corto las orejas –sentenció la mayorazga, extendiendo la mano.

Y Amaro, que no era manco ni sordo, sacó su navajita corta, la abrió con los dientes, la esgrimió... Oyose un aullido largo, pavoroso, de agonía; luego otro, y sordos gemidos.

–¿La tiro al Sil? Preguntó el hermano de leche, levantando en brazos a la víctima, desmayada y cubierta de sangre.

–No. Déjala ahí ya. Vamos pronto a donde quedaron las caballerías.

El cuento acaba con la siguiente información de la voz narradora:

De la costurera bonita se sabe que no apareció nunca en público sin llevar el pañuelo muy pegado a la cara. De la mayorazga, que al otro año tuvo muñeco. De Camilo Balboa, que no le jugó más picardías a su mujer, o, si se las jugó, supo disimularlas hábilmente. Y de la partida aquella que se preparaba en Resende, que sus hazañas no pasaron a la historia.

Se puede pensar que ese escueto forma final de la historia es una forma de denuncia: menos la víctima, todos contentos e impunes. Pero la escena del rapto y de la mutilación

¹ “Claro es que, por el sentimiento, por estética, me desagrada la pena de muerte dondequiera, y que por la razón, me indigna donde se puede organizar la represión en otra forma, no tan dura e irreparable; mas aquí, dada la falta de instrucción, la terrible cifra de analfabetos, la propensión al anarquismo sentimental, el poco respeto a la propiedad y a las vidas ajenas y otras mil concausas, entiendo que la impunidad es un mal mayor que la severidad en el castigo” (Pardo Bazán 1902).

no es un modelo de objetividad narrativa. Cuando se enfrentan los ojos de la mayorazga y de la costurera, se habla de “la mirada ofendida de la esposa”, mientras que los ojos de la costurera chispean de “odio triunfante”, y son calificados de “ojos de víbora”. Las palabras de la mayorazga, cuando decide cortarle las orejas, se califican de “sentencia”, y son dichas en “tono grave” como si de un juicio se tratase. Solo una vez, realizado el delito, cuando Amaro pregunta si tira el cuerpo al río, la voz narrativa se refiere a la costurerita como “la víctima”.

El distinto tratamiento que da a las dos mujeres enfrentadas y los “ojos de víbora” son injerencias de la autora en la narración, suficientes para demostrar que a doña Emilia esa justicia bárbara no le parece mal. Las víboras son animales peligrosos y la mayorazga ni siquiera la ha matado, solo le ha quitado el peligro arrebatándole la belleza.

Las injerencias de doña Emilia en el relato son voluntarias. Nunca he entendido la crítica de Clarín cuando dijo: “no veo el alma de esta señora, que tanto tendrá que ver” (Alas 1887: 232). A doña Emilia se le ve el alma en todo lo que escribe; no disimula ni se oculta... excepto cuando, por alguna razón, le interesa hacerlo. En ese caso, se oculta poniendo sus ideas en boca de un personaje. Ese procedimiento es habitual en Pardo Bazán y creo que obedece a dos razones: es una forma de no inmiscuirse directamente en la narración, evitando los comentarios de autor proscritos por el Naturalismo, y es también una forma de protegerse de críticas y acusaciones.

Un buen ejemplo lo tenemos en *Insolación*. El comandante Gabriel Pardo en su conversación con Asís, la protagonista, denuncia lo que siempre denunció doña Emilia: la injusta discriminación que sufren las mujeres en cuestiones de moral sexual; una sociedad que alaba en los hombres la experiencia y la condena en las mujeres, que disculpa al seductor y convierte a la seducida en una “perdida de profesión”. Ideas que escandalizaron a Clarín, que las calificó de “explicaciones para el libertinaje” (Alas 1890: 81), y que son las ideas que doña Emilia defendió en multitud de ocasiones y obras: no hay un pecado más para las mujeres, pero en lo que se refiere al sexo, la sociedad y la Iglesia son muy benévolas con el pecador hombre y condenan severamente a la mujer.

Tras la encendida defensa que hace Gabriel Pardo de esas ideas, la autora las descalifica dos veces; primero, mediante la voz narrativa que las considera “detestables sofismas” y añade un rotundo comentario de autor: a Asís, la protagonista “iban pareciéndole muy bonitos y sensatos los detestables sofismas del comandante, que así pervierte la pasión el entendimiento” (Pardo Bazán 1889: 202).

Poco después, en el desarrollo de la acción de la novela, los hechos desmienten las ideas de Gabriel, que al encontrar un tarjetero de hombre en el sofá de Asís, aplica a la mujer los mismos criterios sociales que antes ha criticado: “me ha engañado la viuda... Yo que la creía una señora impecable [...]. Cuando pienso que a veces se me pasaba por la cabeza decirle algo formal” (Pardo Bazán 1889: 208).

Las precauciones fueron inútiles. Nadie tuvo en cuenta la transgresión de la impersonalidad y le llovieron las críticas a su novela y a su persona.

Pero doña Emilia siguió utilizando ese procedimiento de ocultarse tras un personaje. El cuento “Hacia los ideales”² empieza así: “he aquí el relato de Torralba”. Y tras dos puntos, el personaje comienza un relato en primera persona del atraco sufrido durante un viaje. Los atracadores son dos jóvenes bien trajeados y guapos que lo conminan revólver en mano a entregarles todos los objetos de valor. El tal Torralba los mira con simpatía desde el primer momento porque le parece que son de buena familia y muy jóvenes. En efecto, lo son. Se aburrían en el internado al que sus padres los han enviado y han decidido dedicarse a bandidos o piratas, como le explican al viajero, a quien le roban la cartera, el reloj y una sortija con un gran diamante.

Aparecen dos guardias civiles que, según dicen, han recibido el encargo de detenerlos “sin hacerles daño ninguno. Son chicos de buena familia, que, por lo visto, se han vuelto locos”. La cosa no acaba en tragedia por un pelo. Porque uno de los chicos “sin pararse en tricornos disparó. La bala atravesó el sombrero de uno de los guardias”.

Torralba considera a los jóvenes “unos románticos” y pide a los guardias, “como favor especial” que no digan que a él le habían robado. Por ello recibe una mirada de agradecimiento de los bandidos, y así acaba el cuento, que rebosa simpatía por parte del narrador Torralba hacia los jovencitos. Doña Emilia puso por título al cuento: “Hacia los ideales”. Clarín, si no se hubiese muerto ya, sin duda, habría dicho: ¿a qué llama ideales esta señora? Y doña Emilia hubiera podido alegar lo mismo que el abogado defensor de Flaubert cuando lo acusaron de inmoralidad: que eran palabras del personaje, no del autor. El procedimiento empleado por la autora es, desde luego, mucho más tosco que el discurso indirecto libre que utilizó Flaubert para transcribir los pensamientos de madame Bovary tras su adulterio, pero la intención creo que fue la misma.

A sus sesenta y cinco años, habiendo escrito centenares de magníficos cuentos y numerosas obras maestras del género, puede que la técnica narrativa no le importe demasiado a doña Emilia, de ahí esa tosquedad del procedimiento, pero sí le importó hasta su muerte la decadencia de España, que denunció reiteradamente. El título creo que transparenta la intención de la autora que quiere mostrar que esa parte de la juventud española, que por su situación privilegiada debería ser la que rigiese el país, ha olvidado los verdaderos ideales y se pierde en inútiles y peligrosas fantasías. Pero en lugar de hacer una denuncia directa lo hace a través de Torralba que, igual que los dos chicos, e igual que doña Emilia, está “aburrido de la vida monótona, de la insipidez”.

En el cuento “A secreto agravio...” (1896) Pardo Bazán cuenta un asesinato con absoluta imparcialidad. La voz narrativa se limita a describir las acciones del personaje sin intercalar ningún comentario, ni dar muestra alguna de que el hecho le parezca condenable: un marido que descubre o cree descubrir el adulterio de su esposa con un dependiente de su tienda. Planea con toda frialdad un doble asesinato: provoca un incendio en su local y cierra todas las salidas para que los dos mueran achicharrados. El asesinato queda impune, el marido, arruinado, pero no arrepentido. Su comentario final es una burla a la justicia y a la moral. Cuando lo animan a que rehaga su negocio dice “tristemente “: “No

² Publicado en *Blanco y Negro*, 1324, 1916.

tengo ilusión... ¡Una esposa y un dependiente como los que perdí no he de encontrarlos nunca!..." (Pardo Bazán 1896).

El título del cuento es "A secreto agravio..." Se diría que a doña Emilia como a Calderón, que recordemos que era sacerdote, no le parecen mal estas venganzas de honor. Pero la verdadera postura de doña Emilia sobre los asesinatos de mujeres a manos de novios o maridos la expuso en su obra de no ficción: ensayos, artículos de prensa e incluso entrevistas³. Ella está convencida de que numerosos crímenes a lo largo de la historia han quedado impunes y en ese cuento se limita a contar uno de esos casos con una impecable técnica de narración imparcial.

Un caso distinto encontramos en el cuento "En silencio" (Pardo Bazán 1914), donde un marido engañado mata y empareda a la esposa infiel. La voz narrativa, desde el comienzo muestra a las claras cuáles son sus simpatías. La chica, que es la hija del tabernero del pueblo, es "muy remilgada y fantasiosa", le gusta rozarse "con el señorío" y lucir sus buenas prendas. El marido está considerado en su tierra portuguesa un "perfeito rapaz". Es un modesto albañil, trabajador, guapo, muy enamorado de su mujer. La voz narrativa nos informa de que la tabernera, pese a aspirar a una mejor posición se casó con él "cediendo a la atracción que ejerció sobre sus sentidos el arrogante mozo", pero a los cuatro o cinco años empieza a aburrirse y a echar de menos otros placeres, que acaba encontrando en una relación amorosa con el señorito Raimundo "que olía a cosas exquisitas, a fragancias caras". Su coquetería exacerba la pasión del marido, pero también su desconfianza y sus celos. La voz narrativa nos informa de que "sin duda tenía algunas gotas de sangre africana que se revelaban en sus gruesos labios y en el rizado crespo de su pelo", y también, al parecer, en su reacción al comprobar la infidelidad de su esposa: se queda inmóvil y "sacudido por un horrible temblor de rabia, con un borde de espuma franjeando sus gruesos labios". Lo que encaja menos con la pasión africana es la frialdad de su venganza: hace creer a su mujer que les espera un magnífico trabajo en América que los hará ricos, consigue su permiso para vender la taberna y la casa, compra los pasajes, y la noche antes de la partida la mata y la empareda en lo que parecía una despensa y será la tumba de la esposa. La voz narrativa relata así la escena del crimen:

La víspera del día de la marcha, enviado ya por el coche su pequeño equipaje, despachada la criada desde dos días atrás, se acostaron los esposos. A media noche, hubo como el ruido y trajín de una lucha, y poco después encendió la luz el marido, por cuya frente rezumaba un glacial sudor.

Después de matar a la mujer, mete su cuerpo en la supuesta despensa y tapia el hueco, "con tal esmero" –dice la voz narrativa– que nadie sospecharía que no es una pared lisa. Después recoge las ropas de su mujer, las junta con las suyas, deja la llave en la puerta

³ Véase como ejemplo este comentario: "todo español cree tener sobre la mujer derecho de vida o muerte. Lo mismo da que se trate de su novia, de su amante, de su esposa. Los celos disculpan los más atroces atentados, las venganzas más cruentas; y los que se escandalizan de las barbaridades de la guerra (que al fin tienen un carácter colectivo y de interés general) disculpan estas atrocidades individuales, como si fuese lícito tomarse nunca la justicia por la mano" (Pardo Bazán 1915).

donde la recogerá el nuevo propietario y se echa a andar camino de Marineda. Así acaba el relato:

Las piernas le vacilaban un poco; pero según se alejaba de la taberna, donde había emparedado su venganza, corría más. Y bien le vino darse prisa, porque el gran trasatlántico calentaba ya sus calderas, y fue de los últimos en llegar entre los emigrantes.

Ni una crítica, ni un comentario sobre la premeditación y frialdad con que ha actuado el marido. Ni siquiera emplea la palabra crimen, homicidio o asesinato. Solo la palabra “venganza” para referirse a la muerte de la esposa. Toda la parte final del relato es un buen ejemplo de impersonalidad narrativa, aunque no lo sea el resto del cuento.

Uno de los más interesantes ejemplos de transgresión de la impersonalidad se encuentra en *Los Pazos de Ulloa*, en una escena donde doña Emilia utiliza la técnica del discurso indirecto libre, procedimiento tomado del naturalismo, para transgredir la otra gran norma del movimiento: la impersonalidad narrativa.

Cuando don Julián llega por primera vez a Los Pazos a lomos de un caballo, se encuentra en el camino a tres cazadores: don Pedro Moscoso, a su administrador Primitivo y al Abad de Ulloa. La voz narrativa, situada en la perspectiva del curita que llega al lugar, describe a los dos primeros y al llegar al tercero dice lo siguiente:

Por lo que hace al tercer cazador, *sorprendióse el jinete* al notar que era un sacerdote. ¿En qué se le conocía? No ciertamente en la tonsura, borrada por una selva de pelo gris y cerdoso, ni tampoco en la rasuración, pues los duros cañones de su azulada barba contarían un mes de antigüedad; menos aún en el alzacuello, que no traía, ni en la ropa, que era semejante a la de sus compañeros de caza, con el aditamento de unas botas de montar de charol de vaca, muy descascaradas y cortadas por las arrugas. Y, no obstante, transcendía a clérigo, revelándose el sello formidable de la ordenación, que ni aun las llamas del infierno consiguen cancelar, en no sé qué expresión de la fisonomía, en el aire y posturas del cuerpo, en el mirar, en el andar, en todo. *No cabía duda: era un sacerdote* (Pardo Bazán 2021: 44; las cursivas son mías).

La voz narrativa omnisciente nos informa de que don Julián se sorprende al ver al abad y pensar que es un sacerdote. La sorpresa proviene de que no encaja lo que ven sus ojos con la idea que él tiene de cuál debe ser el aspecto y la indumentaria de un cura. A continuación viene una relación de lo que ve y de su falta de correspondencia con lo que debería ver: no hay tonsura, no está bien rasurado, no lleva alzacuello, y su ropa no es la propia de un sacerdote sino que va vestido igual que los otros dos cazadores; sin embargo siente que “transcendía a clérigo” y algo en su expresión, en el mirar, en el andar, “en todo” revelaba “el sello formidable de la ordenación”, y ahí la voz narrativa introduce una hipérbole, “que ni aun las llamas del infierno consiguen cancelar”. La conclusión a la que llega don Julián, expresada en forma de discurso indirecto libre es: “*no cabía duda: era un sacerdote*”.

En este caso, doña Emilia no solo ha transgredido la impersonalidad narrativa, sino que también ha roto una ley fundamental en la construcción de personajes que es la

congruencia. No es posible que don Julián, tan pulcro, tan cuidadoso de su vestimenta, tan delicado en su forma de hablar y sus modales reconozca a un sacerdote en aquel cazador sucio, desaseado, hosco y montaraz. Lo lógico, lo congruente con la personalidad de don Julián es que se sorprendiese y se escandalizase al enterarse de que aquel cazador era un cura.

Pardo Bazán se ha saltado todas las reglas y ha hecho pensar a don Julián, contra toda lógica, lo que ella piensa: que el sello del sacramento imprime carácter, es imborrable y se nota siempre. Y lo ha hecho utilizando una técnica propia del naturalismo: el discurso indirecto libre, que es el instrumento de que se valen los novelistas naturalistas para expresar los pensamientos de sus personajes, procedimiento que Clarín calificó acertadamente de “subterráneo hablar de una conciencia”.

Este episodio me trae a la memoria lo que Torrente Ballester escribió sobre Pardo Bazán:

A doña Emilia Pardo Bazán le faltó mucho para ser una gran novelista, incluso una verdadera novelista. Asombra, sobre todo, que una persona que sabe perfectamente lo que es, o lo que debe ser una novela; que no ignora las leyes que rigen los móviles de los personajes y que incluso atina cuando preceptúa sobre la proporción de los elementos novelescos, al escribir sus novelas prescinde de lo verdaderamente acertado de sus teorías y se deja llevar por su temperamento y sus prejuicios⁴.

A mi admirado Torrente Ballester, esas transgresiones lo llevaron a descalificar a doña Emilia como novelista. Yo discrepo de su crítica. Sus transgresiones no son errores sino manifestaciones de un carácter y de una postura vital. Nos transmitió una visión del mundo propia, original, e inconfundible, que es la herencia de los grandes novelistas. Y en ese mundo novelesco dejó la impronta de su carácter, como en todo lo que hizo en su vida: sus transgresiones técnicas son una manifestación de su arrolladora personalidad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alas, Leopoldo (1887): *Los Pazos de Ulloa. Novelistas españoles contemporáneos. Los Pazos de Ulloa. Novela original, precedida de unos apuntes autobiográficos por Emilia Pardo Bazán*. Tomo I. Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía, editores”, en *Nueva Campaña (1885-1886)*, Madrid, Librería de Fernando Fe, pp. 215-237.

Alas, Leopoldo (1890): *Folleto literarios, VII: Museum (Mi revista)*, Madrid, Librería de Fernando Fe.

Caballero, Fernán (1982): *Clemencia*, ed. Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Cátedra.

Mayoral, Marina (2006): “Pardo Bazán: de la noticia a la ficción”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas (eds.), *Emilia Pardo Bazán: Los*

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1956, p. 79.

cuentos, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán/ RAG/ Fundación Caixa Galicia, pp. 225-250.

Pardo Bazán, Emilia (1886): "La mayorazga de Bouzas", *Revista de España*, 485, pp. 321-331. Recogido en *Historias y cuentos de Galicia. Obras completas, XX*, Madrid, 1900.

Pardo Bazán, Emilia (1889): *Insolación*, Barcelona, Imprenta de los sucesores de N. Ramírez.

Pardo Bazán, Emilia (1896): "A secreto agravio", *Los Lunes de El Imparcial* (16 de noviembre), p. 1. Recogido en *Cuentos de amor: Obras completas, XXV*, Madrid, 1898.

Pardo Bazán, Emilia (1902): "La vida contemporánea. Decíamos ayer...", *La Ilustración Artística* (1 de diciembre), 1092, p. 778.

Pardo Bazán, Emilia (1914): "En silencio", *La Ilustración Española y Americana*, 15. Recogido en Pardo Bazán 1922a: 134-140.

Pardo Bazán, Emilia (1915): "La vida contemporánea", *La Ilustración Artística* (2 de mayo), 1740, p. 302.

Pardo Bazán, Emilia (1916): "Hacia los ideales", *Blanco y Negro*, 1324. Recogido, dentro de *Cuentos de aventuras y sucesos novelescos*, en Pardo Bazán 1973: 151-153.

Pardo Bazán, Emilia (1922a): *Obras completas XLIII: Cuentos de la tierra (obra póstuma)*, Madrid, Atlántida.

Pardo Bazán, Emilia (1922b): "La advertencia", en Pardo Bazán 1922a: 38-42.

Pardo Bazán, Emilia (1973): *Obras completas, III*, ed. Harry L. Kirby, Jr., Madrid, Aguilar.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La cuestión palpitante*, ed. José Manuel González Herrán, Barcelona, Anthropos.

Pardo Bazán, Emilia (2021): *Los pazos de Ulloa* (2021), ed. Marina Mayoral, Barcelona, Edhasa ['Clásicos Castalia'].

Pereda, José M^a [1891]: "Las comezones de la Sra. Pardo Bazán", *El Imparcial* (21 de febrero). Reproducido en Pardo Bazán 1973: 1006-1011

Torrente Ballester, Gonzalo (1956): *Panorama de la Literatura Española Contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama.