

# La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán

POR

MARIANO BAQUERO GOYANES

Catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras

*Es el arte complemento de la naturaleza y un otro segundo ser que por extremo la hermosea y aun pretende excederla en sus obras. Préciase de aver añadido un otro mundo artificial al primero, suple de ordinario los descuydos de la naturaleza, perfeccionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera.*  
Gracián, *El Criticón*, I, Crisi Octava.



Algunas acusaciones lanzadas en estos días, contra cierto sector de la novela contemporánea, especialmente la norteamericana—tachada de materialista, pesimista, cruda, oscura, etc.—recuerdan de manera tan viva las dirigidas, en el siglo pasado, contra las novelas naturalistas, que autorizarían a creer en la resurrección y presencia de un neonaturalismo narrativo. De existir éste y de poder merecer tal denominación, sus características, su significado y sus técnicas me parecen lo suficientemente distintas del naturalismo del XIX, como para alejar toda sospecha de rebrote o de estrecha dependencia.

El nuevo naturalismo novelesco, montado sobre postulados diferentes de los del siglo XIX, y servido por diferentes procedimientos narrativos, coincide sin embargo con aquel en rasgos que con ser—quizás—epidérmicos y superficiales, favorecen la aproximación y el parentesco (1).

De ahí que, aun no siendo lícito aplicar a tales novelas naturalistas de hoy el enfoque con que puedan ser estudiadas las del pasado siglo, tal vez el interés de éstas—las de Zola, seguidores e imitadores—no se haya apa-

(1) Por eso GUILLERMO DE TORRE ha podido decir certeramente: «Y sucede que tal naturalismo—como todos recordarán—donde ha logrado reviviscencia propia es [...] en la novela norteamericana, incorporando procedimientos nuevos» (*Problemática de la Literatura*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1951, pág. 245) Vid. también el interesante artículo del mismo autor, *Realidad y Neorrealismo novelesco*, en *Insula*, n.º 98, Madrid, 15 diciembre, 1953, en el que vuelve a ocuparse del neorrealismo o neonaturalismo de la novela actual, norteamericana especialmente.

gado por completo. Por el contrario, el alejamiento histórico, incluso la no vigencia de esos relatos considerados en sus tesis y sus técnicas, invitan hoy a una aproximación crítica más serena que la que en su tiempo pudo hacerse, cuando la cuestión del naturalismo —calificada en España de *palpitante*— fué objeto de continuas polémicas que rebasaban lo puramente literario para incidir en lo social, lo político y aún lo filosófico y religioso.

Por no creer hoy nadie, o casi nadie, que aquellos fervientes naturalistas del XIX—bastante ingenuos, vistos desde nuestra perspectiva—lograran sus espectaculares propósitos—objetividad narrativa, carácter científico y documental de sus relatos, alcance social de los mismos, etc. (2)—, podría parecer superfluo un análisis más, destinado a descubrir la retórica y los trucos de un método que se tuvo por impersonal y fotográfico. Pero, aunque sea de todos conocido el hecho de que el naturalismo narrativo del XIX supone una retórica y un artificio, puede resultar de un cierto interés el desmontar algunos de los recursos de esa retórica, de esa mecánica naturalista, estudiados en una novelista, Emilia Pardo Bazán, que en España figuró, por decisión propia, de críticos y lectores, como la figura más representativa de tal tendencia o escuela literaria.

Yo hubiera deseado mantener en todas las páginas que siguen un tono que no fuera ni de diatriba ni de elogio, una actitud neutralmente crítica frente al naturalismo de la Pardo Bazán. Como esto—por la dificultad de conseguirlo—quizás no haya pasado de pura pretensión mía, me apresuraré a advertir que, a despecho de ciertas observaciones excesivamente críticas o duras acerca de los recursos descriptivos de la Pardo Bazán, mi personal opinión de ésta, de su obra literaria, es buena en general. Dotada la escritora gallega de cultura, sensibilidad, gran imaginación e indudable talento narrativo—sus abundantísimos cuentos servirían para demostrarlo, aunque no hubiera escrito las novelas extensas—, tuvo como defecto principal en la España del siglo XIX el ser mujer, y, sobre todo, el prurito pedante de querer estar al día en toda novedad artística, literaria, y de vuelta de ella, una vez caducada en el extranjero, es decir, en Francia, para la Pardo Bazán. Así ha de interpretarse su cambiante actitud frente al naturalismo. De ser su apasionada defensora—aunque con reservas, de carácter moral fundamentalmente—pasó ya que no al franco ataque, sí a una actitud crítica, teñida de cierta hostilidad, y al

(2) Dice EMILIO GONZÁLEZ LÓPEZ en su estudio *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia: del realismo... aspira a anular al individuo dejándole reducido a un simple observador, a una máquina registradora de observación, a un microscopio que capta en todos sus detalles la verdad exterior sin cambiarla en lo más mínimo. El literato realista emplea el mismo método que usa el científico en sus investigaciones, la observación a la que debían sus triunfos las ciencias experimentales; y hasta el propio escritor se considera un verdadero científico*» (ed. del Hispanic Institute in the United States, New York, 1944, págs. 12-13).

cultivo de nuevas modalidades novelescas en una etapa de signo distinto, cuya mejor expresión viene dada por la novela «modernista» *La Quimera* (1905).

En su época rotunda, decididamente naturalista destacan tres obras, *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887). Puede que de las tres sea *La Tribuna* la más próxima al naturalismo francés, a la manera de Zola. D.<sup>a</sup> Emilia Pardo Bazán debió escribirla casi para completar con la práctica su defensa teórica del naturalismo en *La cuestión palpitante* (1883). En el prólogo que puso a la primera edición de *La Tribuna* la calificó—según la usanza naturalista—de *estudio de costumbres locales*, situándola, pues, en la línea documental, científica, que Zola había propugnado. En el mismo prólogo, aparte de insistir la autora en cómo vió de cerca al pueblo cuando trazó esos *estudios*, se refiere también al *método de análisis implacable* que el arte moderno impone, recayendo así en la terminología y las pretensiones de los naturalistas franceses (3).

Aunque, a lo largo del presente estudio he de referirme en diversas ocasiones a algunos aspectos de *La Tribuna*, quiero subrayar aquí, como claro indicio de su ostentoso naturalismo, la técnica seguida por la Pardo Bazán en la titulación de los capítulos, reveladora de su condición de *estudios* o *documentos*. Recuérdense, por ejemplo, los tres primeros: I, *Barquillos*; II, *Padre y madre*; III, *Pueblo de su nacimiento*, o el XXXVI, *Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria*, etc. La Pardo Bazán tiende a ensamblar esos capítulos de una manera objetiva, documental, ofreciéndolos como pequeños conjuntos orgánicos, que en apariencia apenas presentan conexión unos con otros.

Aun así, con ser *La Tribuna* por su tono, su lenguaje—el de los diálogos pretende ser imitación del del bajo pueblo—, por su intención social, la novela más naturalista o zolesca de la Pardo Bazán, quizás ofrezca más posibilidades de estudio el breve ciclo narrativo integrado por *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*. Ligados al paisaje gallego, a seres y ambientes bien conocidos por la autora, estos dos relatos—sobre todo el primero—constituyen hoy, tal vez, lo más vivo y permanente de su obra novelesca.

Por eso, en las páginas siguientes se concede cierta atención especial a esas dos obras, si bien el estudio no se apoya exclusivamente en ellas, sino también en otras novelas de la Pardo Bazán, no en todas, sólo en las que me han parecido más significativas. Únicamente así, de una manera

---

(3) Sobre la introducción del naturalismo en España y la acogida crítica del mismo vid. el estudio de GIFFORD DAVIS, *The critical reception of Naturalism in Spain before «La Cuestión Palpitante»*, en *Hispanic Review*, XXII, 1954, n.º 2, págs. 95 y ss.

global—pero no exhaustiva—y con todos los riesgos de prolijidad y enfadosa enumeración que esto trae consigo, he creído que cabría percibir algunos de los recursos descriptivos que las siguientes páginas pretenden presentar.

## I

## TEMAS NATURALISTAS

He hablado antes de «breve ciclo narrativo», cuando lo cierto es que, aun siendo *La Madre Naturaleza* continuación de *Los Pazos de Ulloa*, una y otra novela pueden ser consideradas como obras independientes y, desde luego, leíbles sin apenas necesidad de conexión. Esto es importante, si pensamos que cada obra tiene su propósito, su intención o su tesis aislada, ya que la que del conjunto puede extraerse me parece algo artificial. Creo que la Pardo Bazán manejó novelescamente dos motivos distintos en cada una de esas novelas. Es más explícito el de la segunda, encuadrable en una tesis claramente determinista: la presión del medio, del ambiente, sobre las pasiones de las criaturas humanas. Así considerada *La Madre Naturaleza* enlaza temáticamente con *Insolación*. Por el contrario, en *Los Pazos de Ulloa*, el propósito es menos claro. (De ahí, la superior calidad artística y emocional de esta novela, comparada con su continuación, la cual peca de excesivamente rígida y teatral en la preparación y aderezo de una tesis, buscada desde un principio).

Para el P. Blanco García el tema de *Los Pazos* era el de «la descomposición de los antiguos organismos sociales». La novela vendría a ser, entonces, el relato de la degeneración de una progenie, la de la casa gallega de los Moscosos (1). Algo así, como si la tesis zolesca de los *Rougon-Macquart* se apretara en un solo volumen. Pero realmente no es el rela-

---

(1) Vid. ob. cit. de E. GONZÁLEZ LÓPEZ: «La crisis del pazo no es más que el signo exterior del declinar de la aristocracia gallega. D.<sup>a</sup> Emilia, persiguiendo la verdad real que salta a la vista, constata esta decadencia; pero, pese a todas sus tentativas de ser imparcial y fría como una naturalista, se nota su dolor de casta al ver como han ido degenerando aquellos tipos fuertes y caballerescos, orgullo de la raza, que de su señorío sólo les queda la hombría; al ver a unos como Pedro Moscoso, abarraganado con su criada, con costumbres más campesinas que señoriales, ganado por la vida fácil y muelle del campo, siendo igual a sus colonos en ambiciones y deseos» (págs. 122-3).

to de la decadencia de una progenie—como puede serlo la serie de Zola e, incluso, con otro sentido, *Los Buddenbrook* de Thomas Mann—, ya que en *Los Pazos* no hay una gradación prosperidad-descenso-catástrofe final, sino que, desde las primeras páginas, nos es presentada la mansión de los Moscosos como una ruina, y a sus habitantes en plena decadencia, acentuada luego en *La Madre Naturaleza*, donde vuelve a aparecer envejecido y degenerado D. Pedro, el marqués de Ulloa.

Puede que, sin embargo, resulte más útil enfocar temáticamente la novela desde otro ángulo, reductible también a las preocupaciones naturalistas. Me refiero a la consideración de *Los Pazos de Ulloa* como un estudio de ambiente, en el que el protagonista fundamental fuera un paisaje bárbaro y violento, el de una tierra gallega presentada como marco de las más elementales y primitivas pasiones. Hombres y naturaleza se explican mutuamente, de manera semejante a lo que ocurre en algunos de los más crueles y característicos *Cuentos de la tierra* de la Pardo Bazán, entroncables temáticamente con *Los Pazos de Ulloa* (2). Esa relación de paisaje y de ser humano, de tierra y de hombre, fusionados trágicamente, se hará más intensa aún, con un sentido determinista, en *La Madre Naturaleza* que, así concebida, representa la exacerbación naturalista de la posible tesis entrañada en *Los Pazos*. Si en este relato muchas de sus violencias y pasiones parecen encontrar su explicación en la fisonomía del paisaje circundante; en *La Madre Naturaleza* el paisaje ya no es sólo un resonador pasional, un marco aclarador de las acciones humanas, sino, sobre todo, un ser omnipotente y terrible que vive e influye con su vida en las de las criaturas humanas a él sometidas, de él hijas.

Resulta curioso, a este respecto, comprobar cómo siendo el escenario el mismo para las dos novelas, parece distinto en una y otra (3); ya que mientras en la primera su papel de personaje se ve siempre contenido, frenado por el de marco, en la segunda tiene lugar un desbordamiento vital capaz de romper los moldes del marco, para hacer de la Naturaleza un personaje fundamental. Esto trae como consecuencia una mayor humanización del paisaje—cálido, obsesivo— y, por tanto, un mayor artificio. En *Los Pazos* el ambiente da más sensación de verdad. Con ser tan

(2) Compárese, por ejemplo, el tema de las intrigas y crímenes electorales en *Los Pazos*, con su tratamiento en *Ardid de guerra* (de la serie *El fondo del alma*) y en *El voto de Rosiña* (de *En tranvía*).

(3) Sobre esto vid., más adelante, el cap. XXVI.—E. GONZÁLEZ LÓPEZ dice en la ob. cit.: «El paisaje es uno de los elementos constitutivos de la novela campesina, y una de las notas distintivas que la separa de la urbana, que es fundamentalmente *comedia humana*. Por esta razón en las dos novelas de este tipo, *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887), figura el paisaje en lugar muy principal, más en la primera que en la segunda» (págs. 102-3). Esto es cierto, considerado el paisaje de *Los Pazos* como un muy concreto escenario gallego. Pero en su dimensión abstracta, generalizante—paisaje elevado a naturaleza—, es indudable que su papel es mucho más importante en la segunda novela.

decisivo su papel en el desarrollo de la acción, la tierra gallega no pierde nunca su calidad de marco—imprescindible, puesto que sin él los hechos perderían su sentido—, admitiendo, pues, descripción y detalle, es decir, manipulación naturalista. En cambio, en *La Madre Naturaleza* la preocupación determinista hace que el paisaje quede cargado de resonancias simbólicas, sometido a vigilada humanización, la que el título de la novela, su tesis, imponían ya desde la primera página.

Donde hay estudio de un concreto ambiente en *Los Pazos de Ulloa*—compárese este título con el de la segunda novela—, hay en *La Madre Naturaleza* una cierta tendencia hacia la abstracción generalizante, aun cuando ésta aparezca montada sobre el mismo limitado escenario gallego del relato anterior.

*Insolación* (1889) es una variante del mismo tema. Queda el sol abrasador, percutiendo en el ardor erótico de un hombre y una mujer, localizados ahora sobre la estampa madrileña de la romería de San Isidro. Es decir, que en tanto que el tema, el drama de *Los Pazos* parece estar indisolublemente unido a un muy concreto paisaje, la tesis determinista de *La Madre Naturaleza* admite esa traslación geográfica que supone transportar un incidente erótico desde la húmeda tierra gallega a la seca estepa madrileña, manteniendo la presencia del sol como acicate pasional de uno y otro conflicto (4).

El presentar la carnalidad o sensualidad de un ambiente, un contorno geográfico, influyendo sobre la aproximación amorosa de un hombre y una mujer no suponía nada nuevo. Ya Valera en su *Pepita Jiménez* (1874), si bien no muy rotundamente, se había servido de un luminoso y crepitante paisaje andaluz como marco de un episodio erótico. La Pardo Bazán en *La Madre Naturaleza* e *Insolación* va más lejos, al aceptar novelescamente los postulados deterministas de Hipólito Taine. Bastarían esas dos obras, esas dos variantes de un mismo tema, para comprobar que, contra lo que se creía y contra lo que la misma autora dijo, sus novelas eran naturalistas no sólo por la corteza, por la forma—realismo a la antigua usanza española,— sino también por el contenido, las preocupaciones, las tesis. Esta consideración serviría para alejar totalmente la manera novelística de la Pardo Bazán de la de un Pereda, cuyo naturalismo radica en la expresión, en los procedimientos, en tanto que el contenido, la temática de sus novelas enlaza con la literatura narrativa tradicional e idealista de Coloma, Trueba, o *Fernán Caballero*.

Pero no es del contenido, de las posibles tesis naturalistas descubribles en la obra de la Pardo Bazán de lo que van a tratar las siguientes páginas, sino tan sólo de la forma narrativa.

(4) E. GONZÁLEZ LÓPEZ en su ob. cit. señala el color naturalista de la posible tesis contenida en *Insolación*, pero sin ligar temáticamente esta novela con *La Madre Naturaleza* (pág. 174).

Para ver cuál es ésta puede que sea un buen punto de partida el que ofrecen las dos novelas más insistentemente citadas hasta ahora, *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*. Por más que ambas sean muy conocidas conviene, sin embargo, recordar previamente el esquema de sus argumentos.

En el primer relato presenta la autora, en un ambiente de desmesurada violencia y barbarie, el desafortunado matrimonio de D. Pedro, marqués de Ulloa, con su prima Herminia, de la que tiene una niña. Matrimonio desafortunado, porque el marqués es un ser rudo y embrutecido que tiene en su casa, en los Pazos, conviviendo con él, como criada, a Sabel, antigua manceba suya de la que tuvo un hijo. El padre de la moza, Primitivo—verdadero dueño de la mansión y de las propiedades de los Moscosos—, permite y favorece la ruina de su amo. La descripción de unas elecciones en las que el marqués sufre una amarga derrota y, a consecuencia de las cuales, en venganza, Primitivo muere asesinado, está hábilmente mezclada a la dramática acción central, que concluye con la muerte de la abnegada Herminia. En tal acción desempeña un papel importante el sacerdote D. Julián, con cuya descripción se abre la novela, cuando cabalga en busca de los Pazos. Aparte de servirse la Pardo Bazán de este personaje como de espectador del drama, casi siempre en escena, le confía asimismo el papel de amigo y admirador entusiasta de Herminia, por la que siente un afecto tan grande que, incluso, da lugar a la injusta y maligna murmuración. Julián es, además, el elemento de continuado contraste, junto con Herminia, que la autora maneja para hacer resaltar la violencia, la barbarie del ambiente y de los restantes personajes.

En *La Madre Naturaleza* el conflicto dramático viene dado por el amor apasionado de Manuela—hija de D. Pedro y Herminia— y Perucho—habido por el marqués con Sabel—, los cuales ignoran por completo que son hermanastros. Lo descubre todo el tío de la muchacha, Gabriel, que tiene en el relato un papel equivalente al de Julián en *Los Pazos*. Al ser descubierto el involuntario amor incestuoso, estalla la tragedia. Perucho se marcha y Manuela expresa su decisión de entrar en un convento. Gabriel, que proyectaba casarse con su sobrina, culpa y acusa de todo a la naturaleza, a la que califica de madrastra, más que de madre.

## II

LO GENERAL Y LO PARTICULAR: UN RECURSO  
NATURALISTA

Siempre me ha parecido un buen primer capítulo de novela, el de *Los Pazos de Ulloa*. Con el blando y apocado capellán como personaje presentado en primer lugar, la Pardo Bazán nos introduce, al introducir a su personaje en el tremendo mundo de *Los Pazos*, en una atmósfera novelesca que por su densidad y violencia haría pensar casi en unas *Cumbres borrascosas* gallegas.

Julián, el sacerdote, va a desempeñar en el relato un papel que unas veces parece pasivo y otras no, según su situación sea la de mero espectador amedrentado o sea la de sujeto que trata de intervenir en los acontecimientos. Con él se abre y se cierra la novela. Son sus ojos los que nos dan a conocer—transidos de terror—el paisaje en que los Pazos están enclavados, y los que, en el último capítulo, contemplan a Manuela y Perucho juntos, en un final deliberadamente abrupto, que prelude el drama de *La Madre Naturaleza*.

Las características físicas y psicológicas de Julián están presentadas en dependencia funcional inversa de las que poseen los Pazos y sus pobladores. Por deliberado contraste, donde hay en aquel blandura, temperamento casi femenino, hay en el otro mundo a él enfrentado, rudeza, crueldad, barbarie.

Un contraste tan sostenido, tan buscado, no podía resultar totalmente *natural*, por más que esto fuese lo que la autora pretendiera. Julián se desdibuja de puro amontonar y repetir la Pardo Bazán rasgos descriptivos tópicos, conseguidos, algunos, de acuerdo con una especie de ley perceptible en los procedimientos descriptivos de la escuela naturalista. Me refiero al recurso de servirse de *lo general particularizado* para describir

a un personaje y lograr así—mediante esa referencia generalizante—una gran sensación de verosimilitud, de realidad.

La cuestión planteada en toda su amplitud desembocaría en el importante problema de si la literatura es expresión de lo general en lo particular o no. Se ha escrito ya bastante sobre este problema (1), por lo cual me limitaré aquí a aludir a su concreta repercusión en la técnica de las novelas naturalistas, especialmente las de la Pardo Bazán.

Sabido es que Gorki estimaba que para conseguir, en una novela, el retrato auténtico de un sacerdote, un obrero, un comerciante, era preciso haber observado antes a muchos sacerdotes, muchos obreros, muchos comerciantes, extraer de todos unos rasgos típicos, generales, y construir con ellos un personaje concreto cargado, entonces, de verdad, de realismo. El procedimiento se presta a discusión, si tenemos en cuenta que su aplicación práctica conduce, muchas veces, al logro, no de seres auténticos, sino de esquemas deshumanizados, abstracciones sin sangre ni vida (2).

La evitación del énfasis romántico, del apasionado subjetivismo, del protagonista novelesco único—sustituído en los relatos naturalistas por el protagonista-conjunto; ciudad, clase social, familia, etc.—trajo, entre otras consecuencias, esta que ahora comento: busca de la verdad, de la descripción fotográfica mediante la vulgarización de rasgos, su generalización. Para que todos los lectores pudiesen ver en un determinado personaje al sacerdote, al obrero, al comerciante, se buscaban los rasgos más comunes de éstos y se aplicaban al personaje en cuestión.

(1) Vid. sobre todo, RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Teoría Literaria*, trad. de José M.<sup>a</sup> Gimeno Capella, Ed. Gredos, Madrid, 1953, especialmente cap. III, *Función de la literatura*, págs. 48 y 49, y las correspondientes referencias bibliográficas.

(2) Vid. WLADIMIR WEIDLÉ, *Ensayos sobre el destino actual de las Letras y las Artes*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1943, cap. I, *El héroe mecánico*.—Contra el sistema de lo general en lo particular ve Ortega, en cierto modo, en sus páginas de crítica dedicadas a *El obispo leproso* de Miró, al censurar en el escritor levantino el gusto por la construcción topiquizada de sus personajes. En esas páginas orteguianas se lee: «¿Qué debe hacer el novelista con estos tipos que la experiencia vulgar ha decantado en las mentes medias? Para mí, no hay duda: debe evitarlos, precisamente porque todo el mundo los posee en su haber mental». «Si el novelista quiere presentarnos un hombre que es militar, es preciso que cree sus rasgos individuales, pero, a la vez, tiene que crear un tipo, una idea genérica del ser militar distinta y más aguda que la vulgar. Contra lo que al principio puede parecer, no es tanto la creación de lo individual—cosa muy problemática—como la creación de tipos genéricos más profundos lo que constituye el verdadero talento del novelista. Es preciso que nos descubra un modo de ser *señorita provinciana* más exacto, más recóndito, más evidente que el que nosotros ya conocíamos. Sólo así nos parecerá encontrar una criatura individual y no un fantecho abstracto. Porque, como en la realidad, vendremos a averiguar la nueva especie (el tipo), no por definición abstracta, como en la zoología, sino con ocasión de ver moverse a un personaje singular. En suma; el novelista, si se quiere, tiene que copiar la realidad; pero en esta hay estratos superficiales y estratos hondos a que aún no había llegado nuestra mirada. Es buen novelista quien posee perspicacia bastante para sorprender estos estratos profundos y gracia suficiente para copiarlos. La novela es casi ciencia: quien no sepa de la vida más que lo vulgar, lo tópico, fracasará irremisiblemente. Una monja de novela tiene, claro está, que ser monja; pero de una monjedad inaudita hasta entonces y mucho más verídica» (ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas*, Ed. Revista de Occidente, tomo IV, Madrid, 1947, págs. 543-4).

Con la fórmula de *lo general en lo particular* el narrador naturalista creía poder salvar el riesgo de inverosimilitud que la invención de un personaje parece traer consigo, mediante la superposición de elementos reales. Sobra decir que éstos pecan muchas veces de convencionalidad, de gratuidad o de excesiva simplificación.

### III

#### LO GENERAL Y LO PARTICULAR: UN RECURSO LITERARIO DE TODOS LOS TIEMPOS

No cabe considerar que el recurso de *lo general en lo particular* sea una invención naturalista. Lo más probable es que sea tan antiguo como el arte mismo de novelar, que, precisamente en su nacimiento, en sus épocas más primitivas, se caracteriza por la presencia de personajes arquetípicos. No otra cosa representan las viejas fábulas, apólogos, cuentos, etc.

Así, en *El Conde Lucanor*, don Juan Manuel generaliza constantemente sobre cuestiones particulares, las que el Conde propone a su ayo Patronio y éste resuelve volviendo a lo particular, mediante el relato de algún caso concreto del que emanan consecuencias generales. Es, por tanto, una técnica narrativa basada en el constante ir y venir de lo particular a lo general y viceversa. Naturalmente, los personajes de que el narrador se sirve para adoctrinar o moralizar entran, en cierto modo, dentro de la fórmula de *lo general en lo particular*. Recuérdese en el *ejemplo II*, el caso de aquel mozo que viaja con su padre a la villa, llevando una caballería:

«Et bien creed que quanto los mozos son más sotiles de entendimiento, tanto son más aparejados para facer grandes yerros para sus facien-  
das; ca han entendimiento para comenzar la cosa mas no saben la ma-  
nera como se puede acabar, et por esto caen en grandes yerros, si non  
han quien les guarde dellos. Et así, aquel mozo por la sotileza que había  
del entendimiento et quel menguaba la manera de saber facer la obra

complidamente, embargaba a su padre en muchas cosas que había de hacer» (1).

El procedimiento de insertar lo general en lo particular nace aquí del propósito moralizador, que se resuelve en lo que casi podríamos llamar tres tiempos: consulta del conde a Patronio sobre un problema particular suyo; elevación por Patronio de ese problema particular a una dimensión generalizante—«cuanto los mozos son más sutiles de entendimiento, tanto son más aparejados para facer grandes yerros para sus haciendas»—; y vuelta a lo particular, al concretar la moraleja en el caso del mozo protagonista del *ejemplo*: «Et así, aquel mozo...».

Recuérdese, asimismo un pasaje del *ejemplo* XXI, donde Patronio dice:

«Et como los mozos son quejosos para saber et para facer todas las cosas, el rey que era mozo quejábbase para veer como cataba los agujeros el filósofo» (2).

O aquel otro del *ejemplo* XLV:

«Señor conde—dijo Patronio—un homne fuera muy rico et llegó a tan gran pobreza que non había cosa de que se mantener. Et porque non ha en el mundo tan gran desventura como seer muy mal andante el que suele seer bien andante, por ende aquel homne que fuera muy bien andante e era llegado a tan gran mengua, se sentía mucho dello» (3).

Se observa en todos estos ejemplos lo muy intensa que siempre resulta la referencia generalizante, en contraste con la nota particularizadora, muy débil y pálida. Apenas hay en esta literatura narrativa didáctica tipos muy concretos—fuera de excepcionales creaciones de D. Juan Manuel: el mancebo que casó con la mujer brava, D. Yllán y alguna más—, abundando, por el contrario, los personajes arquetípicos, definidores de toda la especie: el mozo, el filósofo, el avaro, el ambicioso, etc.

Resulta imposible trazar aquí, por extemporáneo, un breve resumen de los matices que el procedimiento de *lo general en lo particular* ha ido adquiriendo en la evolución de nuestra literatura. Aun así, tras los ejemplos citados de *El conde Lucanor*, quizás resulte conveniente aportar algunos más de otras épocas y obras, entre ellas, por su especial significación, el *Lazarillo de Tormes*.

Suele estimarse que esta novela—nacida en oposición a las sentimentales y caballerescas—abre el camino a una nueva manera de novelar, caracterizada por el realismo, la observación, el lenguaje directo, la presencia de seres vulgares arrancados del ambiente cotidiano. Efectivamente, en el *Lazarillo*—tras precedentes como los del *Libro de Buen Amor*

(1) *El Conde Lucanor*, Ed. de Sánchez Cantón, Calleja, Madrid, 1920, pág. 35.

(2) *Id.* pág. 110.

(3) *Id.* pág. 228.

y *La Celestina*—encontramos personajes muy concretos, con fisonomía muy personal, dentro de una esquemática y simplificada caracterización. Aun así, muchos de esos personajes están compuestos, en cierta manera, según la fórmula que vengo estudiando, manejada, claro es, con sentido distinto al de D. Juan Manuel.

Repátese la galería de personajes del *Lazarillo* y se verá que todos ellos son arquetípicos y hasta convencionales. El clérigo de Maqueda despide a Lázaro diciéndole: «No es posible sino que ayas sido moço de ciego» (4), revelando así la presencia de un molde genérico, de una especie, de un oficio sobrepuesto a la personalidad del protagonista, es más, definidor en cierto modo de esa personalidad: la de un mozo de ciego con todo lo que de indeleble picarismo imponía tal profesión. Y, a la vez, en las primeras líneas de ese capítulo del avaro clérigo de Maqueda, Lázaro comenta:

«Escapé del trueno y dí en el relámpago. Porque era el ciego para con éste vn Alexandre Magno, con ser la mesma auaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la lazeria del mundo estaua encerrada en este. No sé si de su cosecha era, o lo auia anexado con el ábito de clerezía» (5).

En esta observación satírica, de signo erasmista, se percibe la fórmula generalizante usada con vacilación, ya que Lázaro no sabe si la avaricia del clérigo de Maqueda le es connatural, prescindiendo de su hábito—es decir, rasgo particular, intrínseco a su carácter—o si, por el contrario, proviene de su condición de clérigo—es decir, rasgo generalizante, considerada la clerezía desde la sátira erasmista.

Lo cierto es que el clérigo de Maqueda está compuesto según una fórmula tradicional, convencional, que la literatura erasmista había puesto de moda, perceptible también en las figuras del buldero, el fraile de la Merced y el Arcipreste de San Salvador, personajes presentados muy fugaz, esquemáticamente, según la fórmula de *lo general en lo particular*, aunque falte la referencia generalizante.

Y, para cerrar ya esta breve digresión histórica, puede que convenga ver, aunque sea de paso, cómo maneja Cervantes el recurso que vengo comentando. Ofrezco algunos ejemplos—muy pocos—tomados de las *Novelas Ejemplares*. Recuértese el comienzo de *La Gitanilla*:

«Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana de hurtar y el hurtar son en ellos como

(4) *Lazarillo de Tormes*. Clásicos Castellanos, pág. 145.

(5) *Id.* págs. 110-111.

accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. Una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco...» (6).

No cabe más insistencia y extensión en la referencia generalizante como fórmula con la que pasar al tipo particular, la gitana que pasa por abuela de Preciosa. Que en esta última no se cumpla la que parece ser tendencia invencible de las gitanas, el robo, y que Preciosa sea un prodigio de honestidad y de gracia es la gran paradoja barroca y ejemplar de la novela (7), desmontable, además, si tenemos en cuenta que Preciosa no es una auténtica gitana, aunque como tal se comporte, por ejemplo en el hablar:

«—¿Quiérenme dar barato, señores?—dijo Preciosa, que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas; que no naturaleza» (8).

Porque es artificio cecea, sin robar, en cambio, porque esto es ya naturaleza. El plano generalizante del robo, como inevitable signo de la raza gitana, afecta a la falsa abuela de Preciosa y no a ésta, en tanto que ese otro rasgo gitano del ceceo sí sirve a Cervantes para particularizar—generalizando—el lenguaje de su protagonista.

Otras veces el salto de lo particular a lo general se obtiene por el procedimiento de presentar algún indicio revelador de una profesión o una manera de ser. Así, en el *Rinconete y Cortadillo*, la Escalanta y la Gananciosa denuncian su profesión por su atuendo, ante los ojos de los dos muchachos:

«dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza: señales claras por donde, en viéndolas Rinconete y Cortadillo, conocieron que eran de la casa llana, y no se engañaron en nada» (9).

Los personajes cervantinos aparecen en las *Novelas Ejemplares* actuando y comportándose según la condición, sexo u oficio al que pertenecen. En *La Española Inglesa* se lee de la madre de Arnesto:

«Quedó la camarera admirada de las razones de su hijo, y como conocía la aspereza de su arrojada condición, y la tenacidad con que se le pegauan los deseos en el alma, temió que sus amores auían de parar en algún infelize sucesso. Con todo esso, como madre a quien es natural des-

(6) *Novelas Ejemplares*. Clás. Cast., n.º 27, págs. 3-4.

(7) Dice JOAQUÍN CASALDUERO: «En *La Gitanilla*, el célebre párrafo del comienzo [...], es la concavidad, el nicho, que contiene la joya, la piedra preciosa de la virtud. Inmediatamente se nos dice que vamos a contemplar un prodigio» (*Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Buenos Aires, 1943, pág. 33).

(8) *Novelas Ejemplares*, ed. cit., pág. 19.

(9) *Id.*, pág. 187.

sear y procurar el bien de sus hijos, prometió al suyo de hablar a la reina» (10).

La camarera de la reina se comporta como madre, de la misma manera que la gitana que pasa por abuela de Preciosa se comporta como gitana.

En cuanto a Arnesto, aparece caracterizado en *La Española Inglesa* con unos rasgos generalizadores que hacen referencia sobre todo a su condición social:

«Hazíanle la grandeza de su estado, la alteza de su sangre, el mucho fauor que su madre con la reina tenía, hazíanle, digo, estas cosas, más de lo justo arrogante, altiuo y confiado» (11).

Resulta curioso comprobar cómo tales condiciones generalizadoras, emanadas de la estirpe y el rango social, y determinadoras de un carácter violento y altivo, se repiten, parcialmente, en otro personaje cervantino, el Rodolfo de *La fuerza de la sangre*, descrito en una ocasión así:

«Hasta veynte y dos [años] tendría vn cauallero de aquella ciudad, a quien la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torzida, la libertad demasiada, y las compañías libres le hazían hazer cosas y tener atreuimientos que desdezían de su calidad, y le dauan renombre de atreuido» (12).

El marco de la mucha riqueza y la ilustre sangre es el que, utilizado por Cervantes como referencia general, parece explicar los particulares casos de Arnesto y Rodolfo. Es ésta una explicación de carácter ético, según se percibe, en *La fuerza de la sangre*, en la actitud de los compañeros de Rodolfo, cuando deciden ayudarle a raptar a Leocadia:

«y en otro instante se resolvieron de boluer y robarla, para dar gusto a Rodolfo, que siempre los ricos que dan en liberales, hallan quien canoize sus desafueros y califique por buenos sus malos gustos» (13).

La riqueza de Rodolfo—transplantada a un plano general—explica nuevamente actitudes y vicios. No habría que perder nunca de vista esta resonancia ética, *ejemplar* de las *Novelas cervantinas*, tan decisiva para el entendimiento de cómo el autor maneja lo general y lo particular. Piénsese de qué manera encarece Cervantes el valor general de la honestidad a través de la particular conducta, casi prodigiosa, de *La ilustre fregona* y *La Gitanilla*. Por cierto que el ya citado comienzo de ésta—paso del plano general, costumbres de los gitanos, al particular, conducta de la gitana que pasa por abuela de Preciosa—es muy semejante

(10) *Novelas Ejemplares*, ed. de Schevill y Bonilla, II, Madrid, 1923, pág. 41.

(11) Id., pág. 40.

(12) Id., pág. 115.

(13) Id., pág. 116.

a otro, también conocidísimo, pasaje de *El celoso extremeño*, el de la presentación de Loaysa, realizada según la misma técnica:

«Ay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio; estos son los hijos de vezino de cada colacion y de los más ricos della, gente valdía, atildada y meliflua; de la qual, de su traje y manera de viuir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí auía mucho que dezir, pero por buenos respetos se dexa. Vno destos galanes, pues, que entre ellos es llamado *virate*—moço soltero, que a los recién casados llaman *mantones*—assestó a mirar la casa del recatado Carrizales» (14).

En esencia esta será la técnica de que luego, en el XIX, habrán de servirse los escritores costumbristas en muchos de sus artículos, compuestos según la misma fórmula: inicial digresión sobre una especie, clase social u oficio; paso de la especie al individuo, que no hace sino expresarla y definirla a título de ejemplo particularizador. Recuérdense, por ejemplo, *El cesante* o *El romanticismo y los románticos* de Mesonero Romanos. Esta técnica se prolonga en la novela y el cuento del siglo XIX. La misma Pardo Bazán se sirvió de ella para algunos de sus relatos breves: v. gr., *Travesura pontificia*—en donde, tras una introducción sobre el buen humor frecuente entre los Papas, se pasa luego al caso concreto—, o *El pajarraco*—cuyo protagonista, un donjuán de provincias, es presentado tras una breve digresión generalizadora sobre este tipo humano, etc.

(14) Id., págs. 170-172.

## IV

## LO GENERAL Y LO PARTICULAR EN LA PARDO BAZÁN

De todo lo expuesto cabe deducir que la fórmula de insertar lo general en lo particular, para describir a un ser novelesco, es un viejo recurso narrativo que no puede ser adscrito con exclusividad al naturalismo. Aun así, en las novelas de esa tendencia aparece utilizado con tal insistencia, que es corriente considerarlo como típicamente naturalista (1).

(1) De los muchos ejemplos que pudieran ofrecerse, transcribo algunos de MAUPASSANT: «Después se acercó a la señora Andermatt, saludándola muy ceremonioso, un anciano alto, cuyas canas echadas por detrás de las orejas, al modo académico, la caracterizaban como un sabio inconfundible. Ya enderezado, emparejó con ella, descubierto y mostrando su cabellera científica; con el sombrero hongo en la mano, imponía y se le creyera adiestrado en desfiles para exhibir al vulgo su roseta de oficial de la Legión de Honor, demasiado grande para un hombre tan modesto» (*Mont Oriol, Obras completas*, ed. Aguilar, Madrid, 1948, pág. 690).—Recuérdese asimismo la descripción de Jorge Duroy, *Bel Ami*: «Engreído por naturaleza y por petulante resabio de sus tiempos de suboficial, engalló el pecho, se retorció el bigote con marcial gesto que le era peculiar, y lanzó sobre los comensales rezagados una mirada rápida y circular, una de esas miradas de gavián que todo lo abarcan y penetran. «Andaba como cuando vestía el uniforme de húsar; abombado el pecho, las piernas ligeramente arqueadas como si se acabase de desmontar del caballo; avanzaba brutalmente, empujando con sus hombros los hombros ajenos, abriéndose paso entre la gente para no desviarse de su camino. Llevaba chistera ligeramente inclinada hacia la izquierda, y taconeaba fuerte. Parecía desafiar a alguien: a los transeúntes, a las casas, a la ciudad entera; por prurito de soldado marchóse en traje de paisano» (Id., págs. 787-8). (Compárese esta descripción con la que en este mismo capítulo transcribo del sacerdote Julián vestido de seglar. Lo genérico—milicia en el personaje de Maupassant, sacerdocio en el de la Pardo Bazán—domina hasta el punto de sobreponerse a lo individual, como sello inescandible).

Recuérdese en *Germinia Lacerteux* de los Goncourt la caracterización de la señorita de Vandrœuil: «A partir de aquel día, cediendo a las enfermedades que ya no tenía por qué combatir, se puso a llevar esa vida estrecha y retraída de los viejos, que ~~pasan en el mismo sitio~~ alfombra de su habitación, no saliendo, no leyendo casi nada a causa del cansancio de sus ojos y permaneciendo muy a menudo hundida en su sillón, dedicada a volver a ver y a revivir su pasado» (Col. Universal, Ed. Calpe Madrid, 1921, págs. 42-43). *De el retrato de Jupillon*: «Este mozalbete era toda la ironía baja, cobarde y perversa del populacho. Encarnaba el tipo de esos parisienses que llevan pintado en el semblante el escepticismo burlón de la gran ciudad burlona en que nacieron. La sonrisa—ese ingenio y malicia de la fisonomía parisense—no dejaba de figurar nunca en su rostro, burlesca e impertinente» (Id. pág. 93).

Jean Paul-Sartre, refiriéndose a las novelas francesas del pasado siglo dice:

«les sentiments et les actes son souvent présentés comme des exemples typiques des lois du coeur: *Daniel, comme tous les jeunes gents... Eve était bien femme en ceci que... Menier avait ce tic, fréquent chez les bureaucrates...* Et comme ces lois ne peuvent être déduites a priori, ni saisies par l'intuition ni fondées sur una experimentation scientifique et susceptible d'être reproduites universellement, elles renvoient le lecteur à la subjectivité qui a induit les recettes des circonstances d'une vie mouvementée» (2).

Sartre, preocupado por el problema de la objetividad narrativa, cree que en todas las novelas del siglo pasado, aun en las de Maupassant, nunca se logró tal objetividad. Siempre—dice Sartre—hay en esos relatos un narrador interno, un testigo omniconociente. De ahí que las referencias generalizantes le parezcan falsas y subjetivas, montadas más que sobre leyes auténticas, sobre apreciaciones gratuitas y observaciones personales.

Considerado así el recurso de *lo general en lo particular*, difiere mucho su sentido del que tenía en manos de D. Juan Manuel o Cervantes. Estos no buscaban el *tic* tipificador, obtenido por observación directa, sino que se quedaban con el rasgo general, aceptado apriorísticamente por todos. En una novelística de tipo ético—pues eso es, en definitiva, *El Conde Lucanor* o el arte contrarreformista de Cervantes—importaba más lo general que lo particular, el símbolo que el dato concreto. Por el contrario, el narrador naturalista, aun cuando busque la apoyatura generalizante, desea crear seres únicos, muy concretos, rebosantes de autenticidad humana. Esto explica el que tales referencias generalizantes tengan un sentido en cierto modo distinto al perceptible en otras épocas. Más que a lo ético, a actitudes morales, aluden a gestos y costumbres condicionadas no sólo por el sexo, la condición humana, sino fundamentalmente por el oficio, la profesión, la clase social. No es que falten los comentarios generalizantes de tipo moral, pero sí que estos resultan menos característicos que los alusivos a *tics* o gestos puramente físicos.

Maupassant utiliza los dos tipos de comentario en alguna novela. En *Pedro y Juan* se dice de la mujer de Roland:

«Aparecieron dos lágrimas en sus ojos, esas lágrimas silenciosas de las mujeres, gotas de pesar que salen del alma, corren por las mejillas y parecen tan tristes siendo tan claras» (3)

Las lágrimas de esta mujer son las de todas las mujeres. En cambio la aspereza de su marido es la propia de su concreta profesión:

(2) J. P. SARTRE, *Situations*, II, Gallimard, París, 1948, pág. 184.

(3) *Pedro y Juan*. Trad. de Carlos Frontaura, Ed. E. Fé, Madrid, (s. a.), págs. 60-61.

«Su marido, sin ser malo, la trataba casi con aspereza, como suelen hacerlo, sin cólera y sin odio, los déspotas de mostrador, para quienes mandar, equivale a vociferar y jurar» (4).

La confrontación de ambas descripciones nos hace ver que el procedimiento segundo, el típicamente naturalista, supone una muy peculiar clase de generalización, que—como Sartre dice—tiene muy poco de objetiva y suele estar fundada sobre observaciones personales y discutibles, casi siempre (5).

El narrador naturalista, en su deseo de ofrecer personajes cargados de verdad, recurre a la observación. Pero esta, aparte de ser personal y estar sujeta a errores y espejismos, se ve interferida, además, por prejuicios, por resonancias literarias, tradicionales, etc. En literatura existen arquetipos, caracterizaciones topiquizadas que, a veces, resulta muy difícil esquivar. Welles y Warren (6) han señalado cómo, en el XIX, es frecuente, en la novela inglesa y norteamericana, presentar a los seres morenos como apasionados, violentos, misteriosos—tipos orientales, judíos españoles—y a los rubios como lánguidos, débiles, dulces. Por un lado Heatcliffe, Becky Sharp, Zenobia, Mr. Rochester; por otro, la Amelia Sedley, de Thackeray, la Lady Rowena, de Poe, etc.

Prejuicios de este tipo—de origen folklórico, muchas veces—o de otros semejantes, unidos a la arbitrariedad del enfoque personal, desobjetivizan las pretendidas descripciones fotográficas del naturalismo.

Y por otra parte, la repetición de ciertos personajes convencionales, presentados siempre con los mismos o muy parecidos rasgos, supone, en toda novelística—como lo supuso en la naturalista—, un peligro de aproximación a algo así como una *Commedia dell'Arte* narrativa, en donde, aun con diferentes nombres, siempre aparecen los mismos personajes, que aquí no serían Colombina, Pantalone, Arlecchino, sino el militar, el comerciante, el campesino, etc.

(4) Id., págs. 45-46.

(5) Hay algún caso en que la fórmula de *lo general en lo particular* aparece usada con un efecto de contraste. Recuerdo en *Nuestro corazón* de MAUPASSANT la descripción de un refinado escultor: «Todos quedaron sorprendidos. Era un hombre grueso, de edad indeterminable, espaldas de aldeano, cabeza voluminosa, de facciones acentuadas cubiertas de cabellos y de barba grises, nariz poderosa, labios abultados, aire tímido y embarazado. Llevaba los brazos algo separados del cuerpo, demostrando cierta torpeza, que debía, sin duda, atribuirse a las enormes manos que salían de las mangas. Manos anchas, gruesas, provistas de dedos velludos y musculosos; manos de hércules o de carnicero, aparentaban ser torpes, pesadas, imposibles de ocultar» (*Obras Completas*, ed. cit., pág. 562). La tosquedad de las manos del escultor está expresando, en paradójico contraste—pues, en general, las manos de un artista se caracterizan por su aire refinado—, la delicada condición de su poseedor. La descripción puede ser encajada dentro del procedimiento de *lo general en lo particular*, ya que, en definitiva, Maupassant retrata a su escultor, buscando una particular nota diferencial que contraste con la conocida general. Para que el retrato se produzca, es menester que esa nota general esté presente en la imaginación del lector.

(6) WELLES y WARREN, ob. cit., pág. 383.

Algo de esto ocurre en las novelas de la Pardo Bazán, en las que si bien hay personajes certeramente trazados, con humanidad, otros se pierden, de puro querer ser fieles trasuntos de la realidad, en el tópicico del molde genérico.

Ya en *Un viaje de novios* (1881), primera novela importante de la escritora gallega, primer ensayo tímido de naturalismo narrativo, aparece usado con bastante frecuencia el recurso de *lo general en lo particular*.

La descripción de la despedida, en una estación, de unos recién casados frente a sus familiares y amistades, da lugar a comentarios como éste:

«Todo el racimo de amigas se apiñaba en torno de la nueva esposa, manifestando la pueril y ávida curiosidad que despierta en las multitudes el espectáculo de las situaciones extremas de la existencia» (7).

Entre tan despersonalizado coro se mueven los personajes de la acción, descritos con fórmulas semejantes. El P. Urtazu, un jesuita, confesor de Lucía, la recién desposada, es descrito así:

«Alzó el jesuita la cabeza y fijó en la niña sus ojos levemente bizcos, como son los de las personas hechas a concentrar y sujetar la mirada. Y con la vaga sonrisa distraída de las gentes meditabundas» (8).

El leve estrabismo y el distraído sonreír del P. Urtazu son, para la Pardo Bazán, detalles caracterizadores, extraídos de un tipo genérico indudablemente convencional y hasta literaturizado, en el XIX, el del sacerdote, sujeto novelesco de tantas obras (9). En las de la escritora gallega, aparte del P. Urtazu, cabría recordar al P. Moreno, el fraile franciscano de *Una cristiana*, cuyo retrato es una variante topiguera y literaturizada del mismo tipo novelesco, presentado aquí como un ser alegre, campechano y de gran robustez física. De este P. Moreno dice la escritora gallega que eran las suyas «unas orejas con mucha fisonomía, según suelen tenerlas los eclesiásticos» (10).

La superposición de lo genérico—el estado, el sacerdocio—a lo individual se observa también en el retrato de Julián en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*. En la descripción que de este personaje se encuentra en el cap. I de la primera novela se alude en seguida a su estado y a la impronta de éste en lo físico, en el atuendo:

«Aunque cubierto del amarillo polvo que levantaba el trote del jaco, bien se advertía que el traje del mozo era de paño negro liso, cortado con

(7) E. PARDO BAZÁN, *Obras completas, Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, tomo I, págs. 75-76.

(8) *Id.*, I, pág. 77.

(9) Sobre el tema del sacerdote como personaje novelesco en la literatura del siglo XIX, vld. el cap. *Cuentos religiosos de mi obra El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949, especialmente las págs. 337 y ss.

(10) E. PARDO BAZÁN, ed. cit., I, pág. 660.

la flojedad y poca gracia que distingue a las prendas de ropa de seglar vestidas por clérigos» (11), insistiendo líneas adelante en su «desairado levitín».

Y en *La Madre Naturaleza* encontramos otra descripción de Julián sustentada en un nuevo rasgo genérico, propio de su estado:

«De tiempo en tiempo carraspeaba para afianzar la voz, costumbre propia de todos los que han ejercido el confesonario» (12).

Esta breve serie de ejemplos, a los que cabría agregar alguno más, pueden servirnos para ver cómo la Pardo Bazán compone un tipo novelesco de acuerdo con un sistema descriptivo, calificable aquí de naturalista. La fórmula de *lo general en lo particular* presenta diversos matices, según se la examine en uno u otro de los ejemplos citados. En el primero, el del P. Urtazu, la referencia genérica tiene una cierta construcción ingenuamente silogística: el personaje es un sacerdote; es propio de los sacerdotes ser personas concentradas y meditabundas, luego, las características de éstas—el leve estrabismo producido por la fijación de la mirada, el distraído sonreír—convienen al P. Urtazu. Prescindiendo de la mayor o menor gratuidad de la observación, se percibe la elemental lógica deductiva de la Pardo Bazán, su fácil manera descriptiva.

En el último ejemplo citado, el del desairado levitín seglar de Julián y el de su carraspeo, la referencia generalizante aparece limitada, con relación al caso del P. Urtazu. Aquí no se habla ya de personas concentradas y meditabundas—entre las cuales la Pardo Bazán cree han de figurar los sacerdotes—, sino tan sólo de estos últimos, un estado con ciertas características—indisimulable personalidad que no puede esconder el traje seglar, especial manera de hablar dada por la práctica del confesonario—que la escritora aplica a su personaje, con la seguridad de no equivocarse y de que todos los lectores las reconocerán como tales.

En cambio, en la descripción del P. Moreno la autora introduce un elemento que cabe considerar fruto de su observación personal, más o menos caprichosa. La referencia generalizante es, ahora, muy débil, de no contar con el asentimiento intuitivo del lector, capaz, entonces, de trocársela en muy fuerte, muy intensa.

Los tres ejemplos recogidos expresan bastante bien cómo la Pardo Bazán, con distintos procedimientos, puede describir un mismo tipo: por sus actitudes—P. Urtazu—, por alguna curiosa peculiaridad de su físico—P. Moreno—, o por lo más aceptado y característico de su profe-

(11) Id., I, pág. 191.

(12) Id., I, pág. 471.

sión—el P. Julián—. Exceptuada la segunda manera, las otras dos se apoyan fundamentalmente en el tópico (13).

---

(13) Existen, claro es, otros procedimientos descriptivos dentro de la fórmula de *lo general y lo particular*. Aparte del efecto de contraste, señalado antes en Maupassant, podría recordarse algún caso de *lo particular generalizado* por un proceso de agrandamiento. De François Mauriac son estas líneas: «Imaginons un écrivain, père de famille, qui, après une journée de travail, et la tête encore pleine de ce qu'il vient de composer, s'assied pour le repas du soir à une table où les enfants rient, se disputent, racontent leurs histoires de pension. Il éprouve furtivement de l'agacement, de l'irritation... Il souffre de ne pouvoir parler de son propre travail... Une seconde, et se sent mis de côté, négligé... Mais, en même temps que sa fatigue disparaît, cette impression se dissipe et, à la fin du repas, il n'y songera même plus. Et bien, l'art du romancier est une loupe, une lentille assez puissante pour grossir cet énervement, pour faire un monstre, pour en nourrir la rage du père de famille dans *Le Noeud de Vipères*» (*Le romancier et ses personnages*, Correa, París, 1952, pág. 115). El novelista llega desde lo particular a lo general, por un proceso de agrandamiento, que desemboca otra vez en lo particular: la creación de ese concreto ser novelesco.

## V

VALOR NATURALISTA DEL TOPICO. COSTUMBRISMO  
Y OBSERVACION PERSONAL

El significado y valor del tópico en el naturalismo requeriría un estudio atento y minucioso. En cierto modo—y en líneas generales—cabría decir que la novela naturalista se nutre de temas-tópicos, abunda en ideas-tópicos y se expresa, también, a través de fórmulas topiquizadas (1). Prescindiendo del matiz peyorativo perceptible tras todo esto y optando por una interpretación positiva, podríamos ver en el naturalismo un revalorizador del tópico, incluso—paradójicamente—un destopiquizador de la existencia, al revelarnos que en ésta no se da lo normal ni lo excepcio-

(1) Véanse algunos ejemplos—unos pocos, entre los muchos que cabría citar—de expresiones topiquizadas en *Los Pazos de Ulloa*: «No eran tortas y pan pintado la limpieza material del archivo; sin embargo, la verdadera obra de romanos fué la clasificación. *Aquí te quiero*, parecían decir los papelotes, así que Julián intentaba separarlos» (Ed. cit., I, pág. 205); «Del famoso arreglo del archivo sacó Julián los pies fríos y la cabeza caliente» (pág. 208); «Todos estaban—es la frase de cajón—muy afectados» (pág. 243); «No era posible dejar de recordar [al oír la primera risa de la niña] el tan traído como llevado símil de la luz de la aurora disipando las tinieblas» (pág. 274); «¡Buena misa sería la que dijese, con la cabeza hecha una olla de grillos!» (pág. 276); «El se estaba quieto, inmóvil, con los ojos muy abiertos y fijos sin osar respirar, tan hermoso que daban ganas de comérsele» (pág. 291); «Todo anunciaba que el señor de los pazos se llevaría el gato al agua, a pesar del enorme aparato de fuerza desplegado por el Gobierno» (pág. 308); etc.

Prescindo, claro es, de los tópicos expresivos puestos en boca de los personajes novelescos, mucho más abundantes aún, como corresponde al prurito naturalista de reflejar, con la mayor exactitud, el lenguaje vulgar, incluso el más bajo o plebeyo, a veces.

Fuera de estos, los tópicos utilizados en la narración por la propia autora ofrecen un aspecto curioso: el de presentar a la Pardo Bazán—tan pedante expresivamente, en muchas ocasiones—manejando recursos del lenguaje corriente y familiar, para así dar más sensación de verdad. La escritora tiene conciencia, en muchos casos, de que maneja tópicos —«es la frase de cajón», «el tan traído como llevado símil de la luz de la aurora»—, pero no los evita por estimar, posiblemente, que su utilización acerca, una vez más, su mundo novelesco al de la realidad cotidiana.

nal, sino que todo es uno, hecho cotidianeidad y costumbre tanto lo trágico como lo trivial. Lo malo es que en el logro de tal empresa los naturalistas pusieron excesivo artificio y énfasis, quedando entonces patentes el ademán teatralizado, la retórica y el tópico.

Resulta curioso constatar cómo en una literatura que deseaba dar jerarquía protagonista a los seres de vida más vulgar y opaca, entraron junto con esos hombres de todos los días, insignificantes y grises, los más extraordinarios monstruos, del tipo de los que aparecen en *La Tierra*, de Zola, prodigio de anormalidad y excepcionalidad, de puro querer ser brutalmente vulgares (2).

Del tópico se sirve con frecuencia la Pardo Bazán como de justificación generalizante en la que respaldar algunos de los rasgos o actitudes de sus personajes, que obtienen así—en opinión de la autora—una especie de certificado de autenticidad.

Así, en *Un viaje de novios*, Miranda, el marido de Lucía, es un ser tan vulgar, tan ordinario, que sobre él prende la autora un buen manojo de esas etiquetas caracterizadoras, construídas con tópicos:

«desagradándole [el llanto de su esposa] como desagrada a las gentes de mediano nivel intelectual el sublime horror de la tragedia» (3); «prosiguió con esa grosería conyugal de que no se eximen ni los hombres de buen tono» (4); «Miranda había aprovechado los primeros años de su juventud, haciéndose licenciado en Derecho, como suele la mayoría de los españoles» (5).

Esta misma topiquera observación la repite la autora en otras narraciones. En *El Cisne de Vilamorta*: «Segundo, que lo era en el orden cronológico, acababa de graduarse: un jurisconsulto más en la nación española, donde tanto abunda esta fruta» (6). El narrador-protagonista de *Una cristiana* dice: «Mi tío no ejerció la profesión: la abogacía fué para él lo que suele ser para los españoles mezclados en política: una aptitud, un pasaporte» (7).

En una línea semejante cabría citar otro pasaje de esta última obra, *Una cristiana*: «También era vizcaína la patrona [de la pensión] porque lo son la mitad de las patronas en España» (8). Precisamente, a propósito

(2) Decía la P. Bazán, a propósito de *La Tierra*: «No serán los labriegos modelos de pulcritud, mas, si juzgo por los que conozco—y son de un país menos adelantad—, ni hablan ni proceden como quiere Zola. Sin duda les domina la codicia del terruño; sin duda practican, acaso forzosamente, una economía sórdida, pero es gente que, hasta por instinto de prudencia defensiva no sueltan atrocidades; la plebe urbana es más desvergonzada en esto». (*El naturalismo*, vol. XLI de las O. C. Ed. Renacimiento, pág. 113).

(3) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar, I, pág. 80.

(4) Id., I, pág. 165.

(5) Id., pág. 89.

(6) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*. Ed. Aguilar, 1947, tomo II, pág. 235.

(7) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar, I, pág. 642.

(8) Id., I, pág. 633.

de tales patronas y tales casas de huéspedes, acumula la Pardo Bazán tal cantidad de tópicos descriptivos que llega a decir, resumiendo: «en fin, todo lo que abunda en este género de guaridas de la villa y corte, mil veces retratadas por los novelistas y pintores de costumbres» (9).

Tal observación nos permite percibir, una vez más, la estrecha ligazón existente entre costumbrismo y naturalismo. Es por esto por lo que, muchas veces, los comentarios generalizantes de la Pardo Bazán adoptan un cierto tono satírico que recuerda el de los articulistas de costumbres. Así, en *Un viaje de novios*, el ya citado Miranda «desempeñaba en León uno de esos destinos que en España abundan, no por honoríficos peor retribuidos y que sin imponer grandes molestias ni vigiliass, abren las puertas de la buena sociedad, juntando cierta importancia oficial: género de prebendas laicas, donde se dan unidas las dos cosas que asegura el refrán no caber en un saco» (10). Y del padre de la novia se hace el siguiente topiquizado comentario: «Porque siendo el señor Joaquín español, ocioso me parece advertir que tenía sus opiniones políticas como el más pintado, y que el celo del bien público le comía, ni más ni menos que nos devora a todos» (11). Y en *Una cristiana* se dice de un personaje, Lupericio Pimentel, que figura como famoso político: «era apuesto, correcto, bien hablado, cordial y bromista, al modo que lo son los políticos de este período actual, que reemplazan la influencia de las ideas y los principios con la de las simpatías personales, que suman incesantemente» (12).

Un parecido tono costumbrista tienen otros comentarios generalizantes de la Pardo Bazán, alusivos a la España de su época. En *Un viaje de novios* la descripción de una ciudad francesa, Bayona, da pie a algunas alusiones de un fácil y provinciano costumbrismo satírico: «En las calles la gente circulaba de prisa, animada, como el que va a algo que le interesa; no con esa lentitud de los españoles, que se pasean por tomar el aire y matar el tiempo» (13).

Del estudiante protagonista de *Morriña* se dice: «No tenía el recurso del cigarro, porque pertenecía a esta generación reciente que no fuma, y que llegará, si Dios no lo remedia, a desmayarse con el olor del habano, ni más ni menos que las damas británicas» (14).

Un costumbrismo de tono rural, gallego, se encuentra en *La Madre Naturaleza*. La nueva descripción de Sabel, la que fué presentada como arrogante moza en *Los Pazos*, da ahora lugar a la siguiente serie de consideraciones:

(9) Id., I, pág. 628.

(10) Id., I, pág. 84.

(11) Id., I, pág. 83.

(12) Id., I, pág. 692.

(13) Id., I, pág. 114.

(14) Id., I, pág. 586.

«Quien la hubiese visto cosa de dieciocho años antes, cuando quería hacer prevaricar a los capellanes de la casa, no la conocería ahora. Las aldeanas, aunque no se dediquen a labrar la tierra, no conservan, pasados los treinta, atractivo alguno, y, en general, se ajan y marchitan desde los veinticinco. Sus extremidades se deforman; su piel se corta; la osatura se les marca; el pelo se les vuelve áspero, como la cola de buey; el seno se esparce y abulta feamente; los labios se secan; en los ojos se descubre, en vez de las chispas de juguetona travesura propia de la mocedad, la codicia y el servilismo juntos, sello de la máscara labriega. Si la aldeana permanece soltera, la lozanía de los primeros años dura algo más, pero si se casa, es segura la ruina inmediata de su hermosura. Campesinas mozas vemos que tienen la balsámica frescura de las hierbas puestas a serenar la víspera de San Juan, y al año de consorcio no es posible conocerlas ni creer que son las mismas, y su tez lleva ya arrugas, las arrugas aldeanas, que parecen grietas del terruño» (15).

El paso de esta descripción generalizadora a la concreta de Sabel se hace mediante una expresiva fórmula:

«Sabel no desmentía la regla. A los cuarenta y tantos años era lastimoso andrajo de lo que algún día fué la mejor moza de diez leguas en contorno. El azul de sus pupilas, antes tan claro y puro, amarilleaba; su tez de albérchigo en piel de manzana que en el madurero se va secando, y los pómulos sobresalientes y la frente baja y la forma achatada del cráneo se marcaban ahora con energía, completando una de esas cabezas de aldeana de las cuales dice cualquiera: «Más fácil sería convencer a una mula que a esta mujer cuando se empeñe en algo» (16).

Obsérvese cómo, tras la descripción individualizadora, vuelve la Pardo Bazán al plano general: «una de esas cabezas de aldeana».

Un caso parecido a este de Sabel, es el de la descripción de su marido, el Gallo de Naya, cuando espía la conversación entre D. Pedro y su hijo Perucho:

«Bajo el aspecto soñoliento y las trazas cariñosas y humildes del aldeano gallego, se esconde una trastienda, una penetración y una diplomacia incomparables, pudiéndose decir de él que siente crecer la hierba y corta un pelo en el aire, si no tan aprisa, quizás con mayor destreza que el gitano más ladino (17). A la perspicacia une la tenacidad y la paciencia, y si tuviese también la energía y el arranque, de cierto no habría raza como ésta en el mundo...» (18).

(15) Id., I, págs. 389-390.

(16) Id., I, pág. 390.

(17) Esta comparación de gallegos y gitanos se encuentra también en otras páginas de la Pardo Bazán: en el cuento *Que vengan aquí*, y en *Morriña*, en boca del señor de Candás.

(18) *Novelas y cuentos*, Ed. Aguilar, I, pág. 461.

Otras veces la ampliación generalizadora o la reducción general-particular se hacen más que sobre tópicos costumbristas, sobre observaciones personales de la autora. Así, en *Morriña* el gusto por las charlas evocadoras de un anciano magistrado es explicado de la siguiente manera:

«Quizás en esto influyese, además de la vejez, el carácter que imprime la Magistratura, profesión cuyas bases son nociones científicas estratificadas ya, un derecho puramente histórico, en que el espíritu de innovación es una herejía, y en que se resuelven problemas jurídicos de hoy con el criterio de la ley romana o del fuero visigodo» (19).

Y en *La Quimera*:

«Como la inmensa mayoría de los hombres, Cenizate en sus actos partía del dato de sus propios sentimientos, importándole los ajenos un comino; y siéndole infinitamente agradable la compañía de Lago, no se fijaba en si Lago estaba a la recíproca» (20).

En ocasiones, la observación aparece expuesta por la Pardo Bazán de manera semejante a cómo se expresaría una ley física. De *La Tribuna* es este pasaje, uno de los más logrados en lo que a particularización de lo general se refiere:

«Toda mujer prendada de un hombre llega a conocer por sus movimientos más leves, por los actos que distraída y casi mecánicamente ejecuta, el talante de que está. Amparo sabía que cuando Baltasar fumaba así [con rápidas aspiraciones] no se distinguía por lo jocoso y afable» (21).

De todos los ejemplos transcritos, éste es el más agudo psicológicamente. Un ademán particular—la manera de fumar de un hombre—es transportado a un plano general, aclarador, explicador, sin caer en el pleno tópico y la mecanizada construcción, característica de tantos otros ejemplos. Por desgracia, creo que la Pardo Bazán se sirvió más de moldes ya hechos, dados por la tradición y la rutina, que de personales hallazgos, para describir y caracterizar a sus personajes. No otra cosa representan—dentro de esta fórmula de *lo general en lo particular*, con todas sus variantes y matices—las bastante abundantes descripciones de la escritora gallega apoyadas en ciertas resonancias artísticas—literarias y, sobre todo, pictóricas—muy vagas e inconcretas, fuera de alguna excepción.

---

(19) Id., I, págs. 559-560.

(20) Id., I, pág. 891.

(21) Id., II, pág. 204.

## VI

### LA DESCRIPCION CON RESONANCIA ARTISTICA: EL CASO DE CERVANTES

Me es imposible comparar—ello exigiría un estudio aislado y extenso—el procedimiento descriptivo de la Pardo Bazán, a que ahora voy a referirme, con su uso en otros novelistas. Tendré que contentarme, como en los anteriores capítulos, con algunas rápidas referencias que prueben—si es que fuera necesaria la prueba—la no exclusividad del recurso, bastante utilizado por la escritora gallega, de servirse de una resonancia literaria o plástica para enmarcar o situar ciertas figuras novelescas, ciertos gestos y actitudes.

He de utilizar nuevamente la obra de Cervantes—aun con el riesgo de convertirla en socorrido comodín—y, sobre todo, algunas de las certeras observaciones que, sobre ella, ha hecho Joaquín Casaldueiro.

Este, en su estudio *Sentido y Forma de las «Novelas Ejemplares»*, señala la calidad plástica de los personajes cervantinos: «los valores pictóricos quedaban encomendados al traje y adorno, los cuales estaban caracterizando al personaje» (1).

Ofrece particular interés una conocida descripción de *La Española Inglesa*, que Casaldueiro considera como un bello caso de *Revitalización de temas antiguos*:

«Cervantes pinta, en la novela que estamos estudiando, de manera deliciosa, al Amor mirándose en las armas de Marte y jugando con ellas. Está Ricaredo con todas sus armas en Palacio, rodeado de las damas de la corte; se entabla un diálogo en el cual resalta el valor pintoresco de lo

---

(1) *Sentido y Forma de las «Novelas Ejemplares»*, Buenos Aires, 1943, pág. 29..

social: *Estas y otras honestas razones pasó Ricaredo con Isabela, y con las damas, entre las cuales había una doncella de pequeña edad, la cual no hizo sino mirar a Ricaredo mientras allí estuvo; alzábale las escarce-las por ver qué traía debajo dellas; tentábale la espada, y con simplicidad de niña quería que las armas le sirviesen de espejo, llegándose a mirar muy de cerca en ellas; y cuando se hubo ido, volviéndose a las damas, dijo: Ahora, señoras, yo imagino que debe de ser cosa hermosísima la guerra, pues aun entre mujeres parecen bien los hombres armados. Esa niña, que debemos imaginárnosla vestida como una Infantita de Velázquez, es una forma encantadora de Amor barroco y jugueteón. El asunto que está tratando Cervantes es evidente, tanto más cuanto que ha comparado la bizarría de Ricaredo a la de un Marte armado con un rostro de Venus, y quizás no sería exagerado afirmar que el novelista estaba pensando en alguna pintura, pues también es frecuente la inspiración de los poetas en las artes plásticas» (2).*

Recuérdese también la interpretación—o interpretaciones—que Casaldueiro da de una escena del *Persiles* entre Ruperta y Croriano, rica en resonancias artístico-culturales:

«En la escena de Ruperta viendo al mancebo dormido, se hace que gravite el recuerdo de Holofernes y Judit: *Si que no espantó la braveza de Olofernes a la humildad de Judit, verdad es que la causa suya fué muy diferente de la mía*. Lo que a veces une la escena a la tradición literaria es la semejanza de motivación moral, pero frecuentemente la relación literaria la crea la situación en que se encuentran los personajes, como ahora: hombre dormido, mujer vigilante. Por eso la alusión puede ser múltiple. De la Biblia se nos conduce a la mitología: el joven es un *hermoso Cupido*; al ver su hermosura, a Ruperta *turbada y arrepentida, se le cayó la lanterna de las manos sobre el pecho de Croriano, que se despertó con el ardor de la vela*. Junto a la fábula de Amor y Psique, quizás haya que tener en cuenta la de Endimión, pues Croriano *vió y conoció a la bellissima viuda, como quien ve a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada*» (3). En una línea semejante—resonancia artística de un tema bíblico—está la escena de Periandro huyendo de la cortesana Hipólita, la ferraresa, que recuerda la de José y la mujer de Putifar (4).

Y piénsese también en la interpretación que Casaldueiro da del episodio, en el *Quijote*, de Dorotea con traje varonil sorprendida por el Cura y el Barbero en Sierra Morena: «Cervantes, sin duda, para sorprender a esta mujer, piensa más que en Diana, en la Susana bíblica sorprendida

(2) Id. pág. 106.

(3) J. CASALDUERO, *Sentido y Forma de «Los Trabajos de Persiles y Sigismunda»*, Buenos Aires, 1947, págs. 233-234.

(4) Vid. CASALDUERO, *id.*, pág. 263.

por los viejos. Se ve al novelista en toda su gloria al competir con los mil artistas que han tratado el tema tradicional, y ya que Trento veda el desnudo, gozando en vencer los obstáculos y poder crear un maravilloso desnudo con la cascada de oro de su pelo rubio, es claro que Cervantes piensa en la Magdalena; en esa figura del encanto femenino en la penitencia» (5).

En estos ejemplos cervantinos se perciben, pues, diversas resonancias literarias y artísticas, por más que el autor silencie las fuentes inspiradoras casi siempre; como no podía menos de suceder, dado el sentido barroco de tales recreaciones temáticas.

Es decir—y esto se ve claro a través de las luminosas observaciones de Casaldueiro—, Cervantes se sirve de viejos motivos literarios o artísticos, no como de referencias generalizantes que den al lector gestos, líneas, colores, y con ellos autenticidad, calidad de cosas conocidas, a los personajes y acciones. Por el contrario, cuando Cervantes acude a viejos motivos, tratándolos de nuevo, se adivina en la recreación el ademán humanístico, la carga cultural renacentista, el gusto barroco por la dificultad vencida y aún la superposición de recuerdos e incitaciones artísticas, ya que, según hemos visto en los textos comentados por Casaldueiro, la resonancia temática es, en algunos casos, múltiple.

Todo esto aleja suficientemente la técnica descriptiva cervantina de la propia de la novela moderna, en la cual, generalmente, cuando encontramos descripciones respaldadas en algún recuerdo literario o artístico, éste no aparece silenciado, sino presente siempre, como referencia explicativa, generalizadora o particularizadora, según los casos, pero tendente en todos o casi todos a proporcionar al lector un conocido equivalente plástico de lo allí presentado con palabras. El papel, pues, de tales descripciones en la novela moderna suele ser predominantemente referencial, caracterizador y realista, a la inversa de lo que ocurría en la novela cervantina. No es que falten en los relatos de la Pardo Bazán composiciones artificiosas de figuras y gestos, pero éstas nunca alcanzan la calidad de cualquiera de las conseguidas por Cervantes.

---

(5) J. CASALDUERO, *Sentido y Forma del «Quijote»*, Insula, Madrid, 1949, pág. 133.

## VII

## LA DESCRIPCIÓN CON RESONANCIA ARTÍSTICA

## EN LA PARDO BAZÁN

Un buen ejemplo del valor referencial que la descripción con resonancia artística suele tener en la novela moderna, lo ofrece este pasaje del *Lucien Leuwen* de Stendhal:

«Esta cabeza de prefecto—se dijo—es una copia de las figuras de Cristo de Lucas Cranach» (1).

De casos semejantes—más inconcretos, por lo general—, perceptibles en la obra de la Pardo Bazán, es de lo que deseo ahora ocuparme, para intentar comprender su intención y papel dentro de la retórica naturalista (1 bis). Cualquiera que sea la mayor o menor vaguedad de la resonancia artística, creo que, en todos los casos, actúa de elemento identificador. Este puede llegar a la total inconcreción, a la máxima vaguedad, a sólo el débil rasgo genérico. La descripción aparece integrada entonces por tópicos que poco tienen de naturalistas y que casi están más cerca de la manera romántica de novelar.

(1) STENDHAL, *Lucien Leuwen*. Ed. du Rocher, Mónaco, 1945, tomo I, pág. 32.

(1 bis) Sería prolijo transcribir—junto con los de la Pardo Bazán—ejemplos naturalistas de utilización de este recurso. Recuerdo en *Una vida* de MAUPASSANT, la descripción de Juana: «Tenía semejanza a un retrato del Veronés con sus cabellos de un rubio brillante que parecían haber desteñido sobre su cutis, un cutis de aristócrata apenas coloreado de rosas» (Maupassant, O. C., Ed. cit., pág. 158).

En Galdós podrían encontrarse bastantes casos. De *Fortunata y Jacinta*: «Jacinta había visto ojos lindos pero como aquellos no los había visto nunca. Eran como los del Niño Dios pintado por Murillo» (*Obras Completas*. Ed. Aguilar, tomo V, pág. 115). De *Miau*: «Dió Villamil un gran suspiro, elevando los ojos en el techo. El tigre inválido se transfiguraba. Tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en que le están martirizando por la fé, algo del San Bartolomé, de Ribera». (Id., pág. 555).

En esta línea cabría situar los fáciles y vulgares retratos hechos por la Pardo Bazán con vagas resonancias artístico-paganas. De Lucía, la joven protagonista de *Un viaje de novios*, se dice en una ocasión: «y sus cabellos, revueltos y a trechos aplastados, le prestaban cierto aspecto de ninfa que sale del baño, destocada y húmeda» (2). Y en otra, cuando cena con Artegui, vuelve a calificársela de «risueña ninfa» y se dice que enseñaba «al sonreír los blancos dientes entre los labios húmedos con risa de bacante inocente aún, que por vez primera prueba el zumo de las vides». Y comenta la autora: «Lindo asunto para una anacreóntica moderna» (3).

De la misma manera, la brutal escena, al comienzo de *Los Pazos*, en que se describe la embriaguez del pequeño Perucho da lugar a que éste sea calificado de «Baco niño» (4).

Por cierto que Perucho, tanto de niño en *Los Pazos* como de mozo en *La Madre Naturaleza*, es siempre presentado como un arquetipo de belleza pagana. Así, en la primera novela se habla de su cabeza como de una «testa de Cupido» con facciones «dignas del cincel antiguo» (5), o de cómo esa misma cabeza, vendada por una descalabradura, «de asemeja al Amor» (6), o bien de cómo «se estaba buena pieza con el dedito en la boca, absorto y embelesado, más parecido que nunca a los amorcillos de los jardines que dicen con su actitud: silencio» (7).

El artificioso paganismo de la belleza de Perucho se prolonga en *La Madre Naturaleza*, mezclado con plásticas resonancias bíblicas, según se advierte ya en una descripción de este personaje, adolescente, al final de *Los Pazos*: «Era el muchacho el más guapo adolescente que puede soñar la fantasía; y si de chiquitín se parecía al Amor antiguo, la prolongación de líneas que distingue a la pubertad de la infancia, le daba, ahora, semejanza notable con los arcángeles y ángeles viajeros de los grabados bíblicos» (8).

En *La Madre Naturaleza* la descripción de Perucho, mozo, oscila entre el molde pagano que la dependencia temática de *Dafnis y Cloe* parecía imponer, aun subconscientemente, y ese molde de arcángel bíblico que en *Los Pazos* quedaba insinuado. Veáanse dos ejemplos, uno de cada clase.

De tipo pagano: «Para el escultor y el anatómico, belleza era, y de las más perfectas y cumplidas, aquel cuerpo proporcionado y mórbido en el que ya, a pesar de la juventud, se diseñaban líneas viriles, bien se-

(2) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, ed. cit., I, pág. 104.

(3) Id., I, pág. 125.

(4) Id., I, pág. 198.

(5) Id., I, pág. 210.

(6) Id., I, pág. 226.

(7) Id., I, pág. 291.

(8) Id., I, pág. 331.

ñaladas paletillas, vigorosos hombros, corvas donde se advertía la firmeza de los tendones, y rasgos también de belleza clásica y pura, la poderosa nuca redondeada formando casi línea recta con la cabeza y cubierta de un vello rojizo; el trazo de la frente que continuaba sin entrada alguna; la vara de la correcta nariz; los labios arqueados, carnosos y frescos, como dos mitades de guinda; las mejillas ovales, sonrosadas, imberbes; la nariz y barba que ostentaban en el centro esa suave meseta o planicie que se nota en los bustos griegos» (9).

De tipo bíblico: «Las correctas líneas del rostro de Perucho se crispaban. Las raras veces que tal sucedía, palidecían sus mejillas un poco, dilatábanse las fosas nasales, se oscurecían y centelleaban sus ojos de zafiro, poníase más guapo que nunca y era notable su parecido con las estampas de la Biblia que representan el ángel exterminador o a los vengadores arcángeles que se hospedan en casa de Lot, el patriarca» (10).

Sean de tipo bíblico o pagano, estas descripciones inciden constantemente en el tópico y casi recuerdan las—más artificiosas pero de mejor tono—de Juan Valera en algunas de sus novelas, por ejemplo, *Juanita la Larga*:

«En extremo gustaba él—se lee en esa novela—de ver a Juanita charlar en la fuente o subir la cuesta con el cantarillo en la cadera o con la ropa ya lavada sobre la gentil cabeza, más airosa y gallarda que una ninfa del verde bosque, y más majestuosa que la propia princesa Nausicaa» [...] «era su andar sereno, a grandes pasos, noble y lleno de gracia, como sin duda debía de andar Diana Cazadora, o la misma Venus, al revelarse al hijo de Anquises en las selvas que rodeaban a Cartago» (11).

Y en alguna ocasión—como en las descripciones de Perucho—el elemento plástico cristiano se mezcla al pagano o clásico. Recuérdese la escena de la lucha de Juanita derribando a D. Andrés, al pretender éste seducirla:

«Juanita estaba así tan guapa, que se parecía, aunque sin alas, al propio arcángel San Miguel dando una soba al diablo».

«Don Andrés la contemplaba con tal embeleso que apenas sentía enojo de verse vencido. Y como era hombre muy versado en fábulas y en narraciones verídicas, trajo a su pensamiento, para que quedasen eclipsadas por Juanita, a Pentesilea, a Clorinda y a Bradamante, y a otras mujeres heroicas que han florecido en el mundo, desde el Ebro, glorioso por las zaragozanas, hasta el claro Termodonte, en cuyas fértiles orillas reinan las Amazonas» (12).

(9) Id., I, pág. 387.

(10) Id., I, pág. 424.—Es muy probable que esas estampas o grabados bíblicos a que alude la Pardo Bazán fueran los tan popularizados de Gustavo Doré.

(11) JUAN VALERA, *Obras*, Ed. Aguilar, Madrid, 1934, pág. 490.

(12) Id., pág. 506.

En general me parece que las descripciones de este tipo, en Valera, se caracterizan por un prurito humanístico y literaturizador menos perceptible en las de la Pardo Bazán, tendentes a la busca del rasgo identificador. Valera *hace y luce cultura* en esos artificiosos retratos. La Pardo Bazán sin desdeñar la resonancia culta y hasta pedante, persigue sobre todo lo estrictamente plástico. Las aproximaciones pictóricas de que se sirve para algunos de sus retratos novelescos, más que una etiqueta de cultura—fácil cultura artística—, representan un esfuerzo por el logro de lo auténtico, de lo verosímil, de lo fácilmente reconocible e identificable por todos los lectores.

En ese *jugar a los parecidos* a que, a veces, equivale el recurso descriptivo de la Pardo Bazán, forzoso es confesar que tales *parecidos* son muy vulgares y topiquizados, en la mayoría de los casos.

La referencia artística que actúa de término identificador suele caracterizarse por la vaguedad, la vulgar inconcreción que revelan ejemplos como los siguientes:

Para caracterizar a Artegui en una escena de *Un viaje de novios* dice la escritora: «El negror de la barba realzaba su interesante palidez, y su abatimiento la asemejaba a las cabezas muertas del Bautista, tan valientes en su claroscuro, que creó nuestra trágica escuela nacional de pintores» (13).

De *Morrña* proceden los siguientes ejemplos: «Don Gaspar recordaba las mejores cabezas del siglo XVIII, tal como nos las ha conservado la miniatura» (14); «Y es que el tipo de Esclavitud con aquel peinado sencillo y aldeano, recordaba las creaciones de la iconografía mística, ya en las tablas flamencas, ya en las primitivas pinturas italianas» (15). Este mismo personaje femenino es descrito así, otra vez, con una resonancia artística no menos vaga: «se había demacrado, afinando y espiritualizando su tipo, que ahora podría servir de modelo para esas imágenes labradas en cera donde se encierran los huesos de alguna mártir desconocida» (16).

Creo que de este tipo—y mediante fórmulas como las ya transcritas, *recordaba, se asemejaba*, etc.—son la mayoría de los ejemplos extraíbles de las novelas de la Pardo Bazán. Casi siempre se alude más al modelo—una cabeza de santo, una imagen de mártir, una figura campesina—, que a su concreta resolución plástica. Así, en *Una cristiana* se dice del P. Moreno: «el fraile iba descalzo, con unas sandalias que sujetaban el pie por el empeine, dejando libres los dedos, que eran bien modelados y

(13) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*. Ed. cit., I, pág. 84.

(14) Id., I, pág. 558.—La generalización adquiere casi la vaguedad de los ejemplos ya citados de figuras de ninfas o seres paganos.

(15) Id., I, pág. 581.

(16) Id., I, pág. 619.

carnosos, como los de las esculturas de San Antonio de Padua» (17). Y en *La prueba*, la protagonista adquiere, una vez, «una expresión agónica como tiene la cara de la Virgen que los pintores representan viendo expirar en la Cruz a su Hijo» (18). De la misma manera la Pastora de *Pascual López* tiene un «rostro parecido al de una Virgen de cera» (19), si bien en este caso, la referencia plástica se concreta algo más, pasadas unas líneas: «su peruginesca cabeza».

La similitud con imágenes de Vírgenes, Santos o Mártires, de determinados personajes novelescos, es usada por la Pardo Bazán hasta la saciedad y el amontonamiento de tópicos. Nucha, el delicado ser femenino de *Los Pazos de Ulloa* que para los ojos del sacerdote Julián es poco menos que una santa, es descrito precisamente con abundantes recuerdos plásticos referidos a esa admirable cualidad: «un relámpago alumbró súbitamente las profundidades de las arcadas del claustro y el rostro de la señorita, que adquirió a la luz verde el aspecto trágico de una faz de imagen» (20); «Lloraba la infeliz señora, lentamente, sin sollozar. Sus párpados tenían ya el matiz rojizo que dan los pintores a los de la Dolorosa» (21). E incluso su maternidad merece el mismo tipo de comparaciones: «En cuanto al natural aumento de su persona, no era mucho lo que la afeaba, prestando solamente a su cuerpo la dulce pesadez que se nota en el de la Virgen en los cuadros que representan la Visitación. La colocación de sus manos extendidas sobre el vientre como para protegerlo, completaba la analogía con las pinturas de tan tierno asunto» (22); «Otras se quedaba embelesada mirándola [a su hija] con dulce e inefable sonrisa; y entonces Julián recordaba siempre las imágenes de la Virgen Madre atónita de su milagrosa maternidad» (23).

No encontramos en estas abundantes descripciones nombres de artistas, de pintores, sino tan sólo referencias a los más conocidos y generalizados temas pictóricos, capaces de evocar en el lector la figura o el gesto buscados. El cacique Barbacana es descrito así en *Los Pazos de Ulloa*: «Al pronunciar la palabra «guardarles», el cacique se daba una puñada en el pecho, cuya concavidad retumbó sordamente, lo mismo que debía de retumbar la de San Jerónimo cuando el Santo lo hería con el famoso pedrusco».

«Y algo se asemejaba Barbacana al tipo de los San Jerónimo de escue-

- 
- (17) Id., I, pág. 657.  
 (18) Id., I, pág. 756.  
 (19) Id., II, pág. 27.  
 (20) Id., I, pág. 284.  
 (21) Id., I, pág. 318.  
 (22) Id., I, pág. 261.  
 (23) Id., I, pág. 300.

la española, amojamados y huesudos, caracterizados por la luenga y enmarañada barba y el sombrío fuego de las pupilas negras» (24).

De Manuela, la protagonista de *La Madre Naturaleza*, se dice: «y sus sienes rameadas de venas azules y su frente convexa la hacían semejante a las santas mártires o extáticas que se ven en los museos» (25). No menos amplia, en su vaga alusión pictórica, es la referencia de que, en la misma novela, se sirve la autora para caracterizar a Julián, el sacerdote: «Era un rostro mortificado de esos que se ven en pinturas viejas, donde la sangre ha desaparecido y la carne se ha fundido [...] el rostro demacrado, tan semejante a esas caras de frailes penitentes que surgen de un fondo de betún sobre las paredes de refectorios y sacristías antiguas» (26); «una especie de barniz de impasibilidad, austeridad y desasimiento, que le daban gran semejanza con algunas pinturas de santos contemplativos que andan por las sacristías» (27).

Todo un conjunto de figuras y actitudes puede merecer también una vaga referencia plástica. En *Los Pazos*, una estampa de Sabel junto a una vieja y horrible campesina tenida por bruja, da lugar a la siguiente descripción: «Mientras hablaba con la frescachona Sabel, la fantasía de un artista podía evocar los cuadros de tentaciones de San Antonio, en que aparecen juntas una asquerosa hechicera y una mujer hermosa y sensual con pezuñas de cabra» (28).

(24) Id., I, pág. 310.

(25) Id., I, pág. 397.

(26) Id., I, págs. 412-13.

(27) Id., I, pág. 473.

(28) Id., I, pág. 210.

## VIII

PRECISION Y ARTE EN LAS REFERENCIAS PLASTICAS  
DE PROUST

Descripciones como las transcritas en el capítulo anterior apenas equivalen a nada, dado lo inconcreto del término-tópico, objeto de la comparación. Están muy lejos de la comparación stendhaliana de la cabeza de un prefecto con la de un Cristo de Lucas Cranach. Y más lejos aún de las que se encuentran en la obra de Proust. Por su especial interés, contrastadas con las de la Pardo Bazán y, en general, con las de la escuela narrativa naturalista, quiero recordar aquí algunas, pese a ser muy conocidas.

En la *Recherche* las referencias pictóricas provocadas por las fisonomías de algunos personajes, son de una precisión y nitidez admirables, reveladoras de la cultura y sensibilidad del novelista, de su extraordinaria capacidad de observación y su memoria plástica.

En Proust este procedimiento va más allá del simple *juego de parecidos*, y aún del prurito de caracterizar, describir con verosimilitud. No es que falten estos aspectos. Pero, en general, se ven superados y desbordados por una compleja matización psicológica que convierte la resonancia artística en algo muy distinto de lo que, en manos de la Pardo Bazán o de otro narrador naturalista, pudo ser.

Hay un personaje proustiano, Swann—un desdoblamiento del propio narrador—, caracterizado por la manía de descubrir parecidos entre seres reales, de su sociedad, y personajes de viejas pinturas. Por eso, en el episodio *Unos amores de Swann*, Odette «chocó a Swann por el parecido que ofrecía con la figura de Céfora, hija de Jetro, que hay en un fresco

de la Sixtina. Swann siempre tuvo afición a buscar en los cuadros de los grandes pintores no sólo los caracteres gemelos de la realidad que nos rodea, sino aquello que, por el contrario, parece menos susceptible de generalidad, es decir, los rasgos fisionómicos individuales de personas conocidas nuestras. Y así reconocía en la materia de un busto del dux Loredano, de Antonio Rizzo, los pómulos salientes, las cejas oblicuas de su cochero Rami, con asombroso parecido» (1).

En cierto modo, el procedimiento es inverso a los que hemos visto empleados por la Pardo Bazán. Swann juega a los parecidos yendo *desde* los retratos pictóricos a las personas, aunque en algún caso, el de Odette, es la persona la que evoca el cuadro: «el parecido de Odette con la Céfora de ese Sandro di Meriano que ya no nos gusta llamar con su popular apodo de Botticelli» (2).

En este caso la referencia plástica es tan concreta que el lector de Proust para imaginarse a Odette, no tiene más que contemplar una reproducción de la apuntada figura botticelliana, proceder casi como el mismo Swann: «Colocó encima de su mesa de trabajo una reproducción de la Céfora, como si fuera un retrato de Odette» (3). El parecido es tan perfecto que se convierte en identidad: «y al apretar [Swann] contra el pecho la fotografía de Céfora, se le figuraba que abrazaba a Odette» (4).

Proust juega varias veces, a lo largo de su relato, con las variantes que permite esa identificación Céfora-Odette. Y si Swann abraza la reproducción de Botticelli como si de Odette se tratara, cuando ésta se convierte en su amante, la ilusión recorre, en algún caso, un camino de signo contrario. Antes, de la imagen botticelliana a Odette; ahora, de la mujer real a la del cuadro: «O la miraba con semblante huraño, y Swann veía entonces una cara digna de figurar en la *Vida de Moisés* de Botticelli; y colocaba el rostro de Odette en la pintura aquella, daba al cuello de Odette la inclinación requerida; y cuando ya la tenía perfectamente al temple, en el siglo XV, en la pared de la Sixtina, la idea de que, no obstante seguía estando allí junto al piano, en el momento actual y que la podía besar y poseer, la idea de su materialidad y de su vida, le embriagaba con tal fuerza, que con la mirada extraviada y las mandíbulas extendidas, se lanzaba hacia aquella virgen de Botticelli y empezaba a pellizcarle los carrillos» (5).

Swann, con la sensibilidad alerta siempre para el hallazgo de un cuerpo plástico, ve así a unos lacayos de la marquesa de Saint-Euverte: «Había uno de aspecto particularmente feroz, muy parecido al verdugo

(1) M. PROUST, *Por el camino de Swann*, II, Ed. Calpe, Madrid, 1920, págs. 59-60.

(2) Id., pág. 61.

(3) Id., pág. 62.

(4) Id., pág. 62.

(5) Id., pág. 82.

de algunos cuadros del Renacimiento donde se representan suplicios, que se adelantó hacia él con aspecto implacable para coger su abrigo y su sombrero» (6); «Unos pasos más allá un mozarrón de librea soñaba, inmóvil, estatuario, inútil, como ese guerrero puramente decorativo que en los cuadros más tumultuosos de Mantegna está meditando, apoyado en su escudo, mientras que a su lado se desarrollan escenas de carnicería; apartado del grupo que atendía a Swann, parecía terminantemente decidido a no interesarse en aquella escena, que iba siguiendo vagamente con la mirada, como si fuera la degollación de los Inocentes o el Martirio de Santiago. Se daba mucho aire a los individuos de esa raza desaparecida —o que acaso nunca existió más que en el retablo de San Zenón o en los frescos de los Eremitani, donde Swann se encontró con ella, y donde aún sigue entregada a sus sueños— que parece salida de la cúpula de una estatua antigua con un modelo paduano del maestro, o con un sajón de Alberto Durero. Los mechones de su pelo rojizo que la naturaleza rizó, pero la brillantina alisaba, estaban tratados muy ampliamente, como en la escultura griega que estudiaba sin cesar el maestro de Mantegna» (7).

Proust—a través de Swann—no se queda con la mera referencia plástica, sino que ahonda en ella, le añade un denso y original comentario, revelador de una gran cultura artística. El señor de Palançy «recordó a Swann, gran admirador de los vicios y virtudes, del Giotto en Padua, aquella Injusticia junto a la cual se ve un ramo frondoso que evoca las selvas donde tiene su guarida» (8).

En *A la sombra de las muchachas en flor* dice el narrador que la vieja criada Francisca «con aquella tela cereza, ya pasada de su abrigo, y el suave pelo de su corbata de piel, recordaba a alguna de esas imágenes de Ana de Bretaña que pintó un maestro primitivo en un Libro de horas, y donde todo está en su lugar y el sentimiento del conjunto tan bien distribuido en las partes, que la rica y desusada rareza del traje tiene la misma expresión de gravedad piadosa que los ojos, los labios y las manos» (9).

En la misma novela cuenta el narrador: «Esa manía de Swann de encontrar parecidos en la pintura era cosa defendible, porque hasta lo que nosotros llamamos la expresión individual es—como puede uno observar con tanta tristeza cuando está enamorado y quiere creer en la realidad única del individuo—muy general y ha podido encontrarse en diferentes épocas. Pero de haber hecho caso a Swann, la cabalgata de los Reyes Magos, ya tan anacrónica cuando Benozzo Gozzoli metió allí a los Médicis, aun sería mucho más porque de ella formarían parte los retratos de

(6) Id., pág. 205.

(7) Id., págs. 205-206.

(8) Id. pág. 211.

(9) *A la sombra de las muchachas en flor*, Ed. Santiago Rueda, Buenos Aires, 1944, pág. 223.

una infinidad de hombres contemporáneos no ya de Gozzoli, sino de Swann, esto es, posteriores en más de quince siglos a la Natividad y en más de cuatro al mismo pintor. Según Swann no faltaba un solo parisiense notable en aquella cabalgata» (10).

Es decir, Proust, el narrador, acepta la manía de Swann y extrae de ella una consecuencia importante: la generalización, la repetición de lo que creemos más ahincadamente particular. Esta es, formulada explícitamente, la raíz y la base de sus comparaciones de este tipo tan bellas como precisas. Comentándolas, André Maurois ha dicho:

«Otro método favorito de Proust consiste en evocar lo real mediante la interpretación de las obras de arte. Proust no era ni músico, ni pintor, pero la pintura y la música le proporcionaban grandes alegrías. Estaba en relación con Jacques-Emile Blanche, con Jean-Louis Vandoyer, con Berenson; y todos ellos le inclinaban al conocimiento de las obras maestras. Había leído a Baudelaire, a Fromentin y a Whistler, y, naturalmente, a Ruskin. El, que no viajaba casi nunca y que salía tan poco, era capaz de encaminarse a Padua o a La Haya con el único objeto de ver un cuadro. De suerte que, en ese terreno, no le faltaban términos de referencias». «Muy pronto adquirió la costumbre de buscar, entre los personajes de los lienzos y los de la realidad, ciertas semejanzas—al principio por gusto de la generalización—y le complacía encontrar toda una muchedumbre parisiense en los cortejos de Benozzo Gozzoli, la nariz de un Palancy en un Ghirlandaio y el retrato de Mahomed II, por Bellini, en el perfil de Bloch. Hacía esto también porque la evocación de un ambiente conocido, característico de un gran pintor, permite que el lector culto comprenda lo que el autor ha querido decir, sin necesidad de páginas enteras de descripciones» (11).

Resumiendo: en el procedimiento proustiano, tan complejo, cabría ver una triple finalidad. Por un lado, la referencia identificadora, el deseo de evocar en el lector una imagen plástica que le de el contorno, el color exacto de un personaje. Por otro, el indisimulable prurito de exponer y lucir unos conocimientos artísticos, una agudizada sensibilidad plástica, un gran talento interpretativo. Y—tercer aspecto—si Proust encarna su manía comparativa en Swann y la acepta y defiende por boca del narrador, es porque en ella ve un ejemplo más de la generalización de lo particular. Es ésta una tendencia clarísima en la obra proustiana. Si el análisis de una pasión amorosa—la de Swann por Odette, la del narrador por Gilberta o Albertina, incluso las del señor de Charlus, un invertido—equivale, para Proust, al análisis de *todas las pasiones, todas las posibilidades de amor*, se comprende que, de la misma manera—por triste que

(10) Id., págs. 710-711.

(11) ANDRÉ MAUROIS, *En busca de Marcel Proust*, Ed. Janés, Barcelona, 1951, pág. 124.

resulte—, lo particular físico se deslíe en lo general. Las facciones de un amor particular—como las de un ser concreto—no son únicas e incanjeables. Por el contrario, en todo proceso amoroso—cree el autor de la *Recherche*—hay siempre una repetición de otros, como una repetición de rostros hay en el *Cortejo de los Magos* de Gozzoli, referidos a la sociedad parisina del tiempo de Proust.

## IX

VAGUEDAD Y CONCRECIÓN EN LAS REFERENCIAS  
PLÁSTICAS DE LA PARDO BAZÁN

De los tres aspectos señalados en Proust, sólo parece darse el primero en las descripciones de la Pardo Bazán, epidérmicas, superficiales, carentes del sentido y profundidad de las vistas en la *Recherche*.

Esto no quiere decir que en las novelas de la Pardo Bazán sólo se encuentren retratos del tipo de los estudiados en el cap. VII, caracterizados por la casi total inconcreción de la resonancia artística. No; también la Pardo Bazán se sirve alguna vez de referencias más concretas.

Esa caracterización no siempre es la misma. En ocasiones la referencia casi resulta tan imprecisa como las que ya conocemos. En *Los Pazos* la niña de Nucha «adoptaba posturas de ángel de Murillo» (1). En *Inso-lación* el protagonista dice de una vendedora de claveles «que parecía un boceto de Sa'a» (2). En *La Tribuna* un niño deforme y monstruoso sonríe «con la risa inocente, semibestial, de los bobos de Velázquez» (3). El narrador y protagonista de *Una cristiana* describe la figura de su tío Felipe sirviéndose de una serie de tópicos plásticos: «No se parecía ciertamente a las imágenes de Cristo, sino a ese otro tipo semítico, el de los judíos carnales, que en pinturas y esculturas de escenas de la Pasión corresponde a los escribas, fariseos y doctores de la ley. En algunos cuadros del Museo ví caras semejantes a la del tío Felipe. Sobre todo en lienzos de Rubens, en aquellos judiazos fuertes, sanguíneos, de corva nariz, de la-

(1) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., I, pág. 306.

(2) Id., I, pág. 503.

(3) Id., II, pág. 180.

bios glotonos y sensuales, de mirada suspicaz y dura; de perfil de ave de rapiña. Algunos, exagerados por el craso pincel del insigne artista flamenco, eran caricaturas de mi tío, pero caricaturas muy fieles. La barba rojiza, el pelo crespo, acababan de hacer de mi tío un sayón de los Pasos» (4).

Obsérvese que, aun cuando en lo más externo, el procedimiento parezca asemejarse al de Proust—identificar seres reales conocidos y contemporáneos con personajes retratados en otros siglos—, su significado es distinto, opuesto casi.

El hebreo Felipe, de *Una cristiana*, no es un tipo peculiar, sino un arquetipo construido con los rasgos que la tradición y el tópico atribuyen a la raza judía: color rojo de pelo—como Judas—, labios gruesos, nariz corva, etc. No hay, pues, ninguna semejanza con las identificaciones proustianas de Odette y la Céfora, de Botticelli, o de un cochero con el dux Loredano, de Rizzo. La alusión a Rubens es un tópico más, ya que los judíos del pintor flamenco, los sayones citados por la Pardo Bazán son, realmente, seres convencionales, como convencional es el judío de *Una cristiana*. Estamos, por tanto, ante un sistema caracterizador incluíble, en cierto modo, en la línea folklórica, tradicional, citada en el capítulo IV.

La Pardo Bazán, a la hora de concretar una referencia artística, suele apoyarse en el tópico, en lo conocido de todos, en la inevitable asociación plástica. Así, en *La prueba*, cuando Felipe, leproso, agoniza y llama a su lado a su esposa, el gesto amoroso de ésta evoca un muy conocido lienzo: «Ella se precipitó a su lecho con el rostro casi transfigurado, con la expresión angelical de la Santa Isabel de Murillo» (5).

En *La Quimera*, novela «modernista» con un pintor como personaje central, son bastante frecuentes las resonancias artísticas. Ya a propósito del protagonista, Silvio Lago, se dice: «Era todavía más juvenil que de veintitrés la cara oval y algo consumida entre el marco de pelo sedoso, desordenado con encanto y salpicado en aquel punto de hojitas de acacia. El perfil sorprendía por cierta semejanza con el de Van Dyck... Se lo habían dicho, y él se recreaba alzando las guías del bigote para *vandikearse* más» (6).

Un modelo del pintor aparece descrito así por el propio Silvio: «Es un setentón que sería muy terne en sus mocedades y que en vez de criar grasa se ha desecado lo mismo que un gajo de uvas colgando al sol. Se ha convertido en un Ribera. Creía yo que aquellos claroscuros y aquellos tonos de Ribera eran falsos. No; en la piel del viejo encuentro el mismo

(4) Id., I, pág. 641.

(5) Id., I, pág. 828.

(6) Id., I, pág. 844.

aire amarillo, la misma tierra de Siena, la misma sombra calcinada de los ascetas riberescos; y su vello y su barba y su pelambarrera—a las cuales los artistas hemos prohibido tocar: es nazareno—son del mismo gris plomo, con toques blanco o plata y los tonos y reflejos de una armadura» (7).

La comparación plástica está resuelta con más detalle y hasta con un cierto ademán crítico, como puesta en boca de un pintor.

De otro personaje de *La Quimera* se dice: «Viste el marqués con románticos dejos, del romanticismo extranjerizado, atildado, culto, intelectual, estilo Madrazo» (8). A una dama, la Flandes, se la ve «erguida de líneas como una ninfa de Goujon» (9). Y un pintor, Marbley «tenía un tipo entre flamenco y español, una cabeza conquistadora, a lo Rubens, cálida, sanguínea» (10).

En general las alusiones, las comparaciones artísticas de *La Quimera* aparecen más elaboradas, son más complejas que las de las restantes novelas de la Pardo Bazán, sin que, de todas formas, alcancen nunca la complejidad y el arte de un Proust (11).

(7) Id., I, pág. 888.

(8) Id., I, pág. 940.

(9) Id., I, pág. 965.

(10) Id., I, pág. 989.

(11) Por cierto que, en *La Quimera*, a propósito de un viaje de Silvio Lago por los Países Bajos, alude la Pardo Bazán a la pintura del belga Antonio Wiertz como a algo muy extraño, personal y casi repelente en algún caso. La alusión es interesante porque permitiría, estudiándola a fondo, plantear el problema de si, junto a una novela naturalista, existió en el XIX una pintura que pudiera merecer ese mismo adjetivo, en opinión de sus contemporáneos.

Silvio, en Bruselas, ve las obras de «un pintor de mediados del XIX, Antonio Wiertz», insaladas en el mismo taller del artista y comenta: «Y nuestro Wiertz se echó a inventar símbolos, y embadurnó lienzos, algunos colosales, llenos de extravagancias sociales y pacifistas: *El último cañón*, *La carne de cañón*; *Napoleón ardiendo en los infiernos*, rodeado de espectros que le increpan, los poderosos de la tierra, oprimiendo a los débiles, figurados por un gigante brutal, un Polifemo, que con sus patatas aplasta a los compañeros de Ulises. Todo ello parece pintado al fresco, a borrones destefidos. Arrastrado por su delirio Wiertz llegó a embadurnar cosas tan terribles y tan macabras, que no se enseñan sino a quien las quiere ver por un agujero practicado en un cierre de tablas que oculta el espantajo. Uno de los reservados es lo siguiente: Una cripta. En ella ha sido enterrado vivo un hombre. Consigue alzar una tabla de su féretro, y asoma entre el sudario una faz lívida y un ojo demente, y lo que este ojo demente logra ver es una calavera en el suelo de la cripta y una enorme araña negra, velluda, que trepa por el cráneo...»

«Otra concepción, también de las reservadas, es una mujer, joven aún, que impulsada por la locura, la miseria y el hambre, ha cortado en pedazos a un niño suyo de pecho, y cuece en una caldera parte de él mientras estrecha contra su corazón lo restante...» (Ed. cit., págs. 1005-6).

No sé si tendrá algo que ver esta pintura de Wiertz—que por lo que de ella dice la Pardo Bazán, de puro monstruosa debe incidir en lo grotesco—con lo que D. Juan Valera contaba, desde Bruselas, a Menéndez Pelayo en una carta fechada el 7 de febrero de 1887: «Aquí tenemos ahora una exposición de pinturas naturalistas. Se queda uno bizzo de mirarlas. Hay un soldado muerto en un campo de batalla y una bruja o vampiro que le mama los sesos y le chupa la sangre, cosa deleitosa y amena. Es menester estar preparado para no vomitar» (*Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo*, Ed. Calpe, Madrid, 1946, pág. 348).

Sospecho que esas horribles pinturas a las que Valera se refiere eran de Wiertz. Este pintor nació en 1806 y murió en 1865. Por lo tanto la exposición que Valera vió pudo ser retrospectiva, pudo ser la misma, realmente, que conoció Silvio Lago, es decir, la Pardo Bazán. Y sospecho esto a la vista de otro testimonio de la escritora gallega, muy interesante por coincidir

con el del autor de *Pepita Jiménez* en hablar de la existencia de una pintura naturalista, de un arte que en lo plástico equivaldría al de Zola en la novela. No conozco las pinturas de Wiertz y no sé si estas a la que la Pardo Bazán alude serán las mismas que Valera vió. Pero a juzgar por las descripciones de una y otro, creo que tal pintura admitiría mejor la calificación de simbólica, onírica e incluso expresionista, que el que Valera le da, desde la burla y la aversión por todos los naturalismos posibles, tanto literarios como plásticos.

Sin embargo, la misma Pardo Bazán, a lo que cabría considerar como más enterada de lo que el naturalismo era y suponía, y, a la vez, más neutral frente a esa escuela artística, de la que fué defensora en España, en otras páginas suyas vuelve a aludir a Wiertz, a propósito de Zola. En *El Naturalismo*, tomo III de su *Literatura francesa*, se encuentra una comparación de Zola con Rubens: «Sin faltarle otras reminiscencias de pintores flamencos y holandeses, el sentido democrático, la insistencia en el detalle, la exhibición tranquila y complacida de la fealdad y del vicio, la consagración artística de los instintos vulgares. Y ya que se me ha venido a la pluma la comparación de Zola y los flamencos, diré que la evolución del temperamento en Zola me recuerda la del discutido artista belga Wiertz. Empezó éste por seguir la escuela de Rubens, y trabajaba magistralmente; acabó por alegorías sociales, *pintura de ideas*, composiciones terribles y hediondas que se enseñan por un agujero—de tal manera asustan al público sencillo» (pág. 305).

Dejo apuntado este problema literario-plástico que, en estas páginas, no tiene más interés que el de señalar la existencia de una pintura calificada de naturalista en el pasado siglo y equiparada al arte de Zola. De la obra de Wiertz nada puedo decir, por desconocimiento de las pinturas de éste. Quizás la cuestión pueda interesar a algún historiador o crítico de arte y por eso, aunque de pasada, me he referido aquí a ella.

## X

RESONANCIAS LITERARIAS EN LAS NOVELAS  
DE LA PARDO BAZÁN

Creo que, en comparación con las resonancias plásticas, las literarias son mucho más escasas—e incluso más vulgares—en la obra novelesca de la Pardo Bazán.

En algún caso esas resonancias literarias se reducen a alguna expresión del tipo de la que—recuerdo de un muy conocido romance—encontramos en un pasaje de *La Tribuna*: «Media noche era por filo cuando Chinto entró acompañado del médico» (1). En *La Quimera* hay un eco de *Hamlet*: «Silvio experimentó una sensación de alivio, una sedación, refugiándose en bahía de tranquilas aguas, cerca de una costa fértil. El problema de *tal vez soñar*, el mayor de los temores del morir, no le torturaba ya» (2).

En *El Cisne de Vilamorta* se encuentra otro muy claro recuerdo literario. A un boticario le pide un chiquillo que le dé aquello a que huele el frasco que lleva. El boticario no sabe, por el olor, si se trata de láudano o de árnica. Y al fin dice: «Vaya el árnica que es menos peligrosa. Dios te la depare buena» (3). Es indudablemente un recuerdo de lo que el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y el *Caramanchel* de *D. Gil de las Calzas Verdes*, de Tirso, cuentan de los médicos que dan sus recetas al azar, diciendo: «Dios te la depare buena». La frase se hizo popular. En el entremés, *El retablo de las maravillas*, de Quiñones de Be-

(1) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., II, pág. 223.

(2) Id., I, pág. 1053.

(3) Id., II, pág. 241.

navente, en vez de un médico es un alcalde el que reparte caprichosamente las sentencias, formulando esas palabras. Un entremés de Juan Vélez de Guevara titulado precisamente *Dios te la depare buena*, presenta el mismo tipo de alcalde con la misma grotesca manera de hacer justicia.

Una cierta resonancia bovaryana se encuentra en un tipo femenino de *El Cisne de Vilamorta*. Nieves, la esposa de D. Victoriano, llega en Vilamorta a sentir un amor adúltero por Segundo el poeta: «Nieves llevaba en Madrid una vida sumamente correcta, mesocrática, sin ningún incidente que no fuese vulgar [...] la venida a Vilamorta, el país pintoresco, del cual tanto le había hablado su padre, fué un incidente nuevo en su existencia acompañada. Segundo le parecía un detalle original del viaje. La miraba y hablaba de un modo tan desusado...» (4).

En *Los Pazos de Ulloa*, Nucha ante los ojos de Julián «era ni más ni menos que el tipo ideal de la bíblica esposa, el poético ejemplar de la mujer fuerte» (5).

En la misma novela se encuentra una referencia interpretable tanto literaria como plásticamente, y con la peculiaridad de que, por excepción, el modelo aparece silenciado, presente tal vez en el subconsciente de la escritora. Me refiero a una descripción en el episodio de la visita del marqués con su esposa al pazo de Limioso, cuyo propietario, hidalgo pobre que vive casi entre ruinas, merece ya un recuerdo de «los retratos de Quevedo». La descripción de las ancianas tías de este hidalgo, hilando en un viejo salón, trae a la memoria la imagen de las Parcas, por más que nada diga la Pardo Bazán y aunque el número de hilanderas no coincida con el de las míticos seres. Que esas viejas hilanderas gallegas —«secas, pálidas, derechas», «dos estatuas bizantinas, que tales parecían por su quietud y las rígidos pliegues de su ropa»— son un eco literario de las Parcas, hacedoras de la muerte, parece revelarlo el beso que una de las ancianas da a Nucha, «un beso de hielo, un beso dado sin labios y acompañado del roce de una piel inerte. Sintió también que le asían las manos otras manos despojadas de carne, consuntas, amojamadas y momias» (6).

En *La Madre Naturaleza* el amor de Gabriel por su sobrina Manuela provoca situaciones que caen casi dentro del tema del *viejo y la niña*. En la misma obra y en boca de D. Pedro se encuentra el tema de un cuento de la Pardo Bazán, *Nieto del Cid*; de la misma manera que en *La Quimera*, en boca de Minia, aparece el de otro relato breve de la escritora gallega, *El pozo de la vida*. Nada tienen de extraño estos casos de auto-

(4) Id., II, pág. 250.

(5) Id., I, pág. 253.

(6) Id., I, pág. 260.

plagio, tan abundantes luego en Valle-Inclán. Es una técnica de aprovechamiento legítimo de un material novelesco, utilizable en distintas ocasiones.

Del *Cantar de los Cantares* se encuentran resonancias estilísticas en *La cuarta meditación* incluida en *La Quimera*. Emplea en esas páginas la Pardo Bazán una prosa poética muy afectada, de período breve, tendente al versículo bíblico u oriental.

«No te detengas esposa: la tarde declina, brillan las hogueras en las majadas.

No te detengas: el lobo se prepara a salir de su escondrijo.

No te detengas: yo aguardo en la linde del bosque, y mi casa está enramada de rosas purpúreas, cuyas espinas te clavaré para que gimas de dolor celeste» (7).

Si la Pardo Bazán acudió al *Cantar de los Cantares* para servirse de él *modernistamente* en *La Quimera*, en *La Madre Naturaleza* el recuerdo del mismo libro bíblico tiene un claro color naturalista. Cuando Gabriel lee esa obra, en la versión de Fray Luis—primer libro leído por Perucho y Manuela—, lo hace desde una interpretación sensual, estrictamente humana. Por eso, páginas adelante, medio en sueños—en el capítulo XXV—recuerda pasajes del libro —entre ellos los muy abundantes en que la esposa es llamada «hermana»—que, en la intención de la autora, sirven de contrapunto sensual y literario a lo que—procedimiento alusivo—está ocurriendo entre los dos jóvenes, Perucho y Manuela, solos en el monte.

Grande fué también la admiración de la Pardo Bazán por Flaubert y por su obra *Las tentaciones de San Antonio*, de la que quedan evidentes recuerdos en *La Quimera*. Por eso en su estudio de *El Naturalismo* francés pudo decir que en *Las tentaciones* «el diálogo de la Quimera y la Esfinge [era] una de las maravillas de la prosa y el simbolismo de Flaubert» (8). Sabido es que *La Quimera* se abre con una especie de representaciones de marionetas—la Esfinge y la Quimera—como simbólico prelude de lo que va a ocurrir.

---

(7) Id., I, pág. 928.

(8) *El Naturalismo*, ed. cit., pág. 58.

## XI

### EL TEMA DE «EL MURCIELAGO ALEVOSO» EN «UNA CRISTIANA»

El caso más interesante y curioso de inspiración literaria que ofrece la obra narrativa de la Pardo Bazán creo que se encuentra en un pasaje de *Una cristiana*. Su sola consideración bastaría para desconfiar bastante de todos los pretendidos alardes de observación y reproducción fiel de la realidad, objetividad documental, fotográfica, etc., del naturalismo. Frente a todos esos postulados teóricos y pseudocientíficos está el ingenuo artificio de lo que ahora voy a comentar.

En el cap. XII de *Una cristiana* hay una descripción que cualquiera, precipitadamente, podría considerar crudamente naturalista. Se trata del suplicio a que es sometido un murciélago:

«De allí a poco cruzó la ventana un bicho negro, un murciélago alevoso. Volando con el aleteo torpe y fatídico propio de tales avechuchos, giró varias veces por la sala, apareciéndose en los rincones, donde menos contábamos con él y batiéndose contra las paredes o cayendo, cuando más descuidados estábamos, sobre nuestras cabezas. Risa va y grito viene, nos armamos todos de lo primero que encontramos: pañuelos, cubiertas de las sillas... y dimos caza al feo monstruo. Serafín fué el primero que le puso la mano encima. A pesar de los agrios chillidos que exhálaba al verse preso, el monago le sujetó, pidió dos alfileres y extendiéndole de punta a punta las alas membranosas, lo clavó contra la madera de la ventana. Después le introdujo en el hocico un cigarro hecho de un rollo o flecha de papel, encendiéndolo con un fósforo; y mientras el animal

se estremecía agonizante y convulso, su verdugo le hacía mil visajes. Era una escena grotesca para desternillarse de risa» (1).

Esta relativamente extensa descripción—superflua en cierto modo, puesto que su incrustación en el relato sólo sirve para probar la piedad de la protagonista, Carmen Aldao—procede, en clarísimo recuerdo, que el adjetivo adherido a *murciélago* bastaría para descubrir, del poema de Fray Diego Tadeo González, *El murciélago alevoso*, sobre todo del siguiente pasaje, alusivo al deseo de que los niños martiricen al animal:

*«Luego por las telillas  
De tus alas te claven al postigo  
Y se burlen contigo  
Y al hocico te apliquen candelillas,  
Y se rian con duros corazones  
De tus gestos y acciones,  
Y a tus tristes querellas ponderadas  
Correspondan con fiesta y carcajadas»*

No deja de tener interés este artificioso aprovechamiento y transformación naturalista de un tema poético neoclásico. La Pardo Bazán se queda con los elementos desagradables y hasta sádicos, para componer una escena que revele el carácter cruel y grotesco del seminarista Serafín y la piedad femenina de Carmen Aldao. La presencia de los versos de Fray Diego Tadeo González es tan evidente—si bien, tan silenciada—que nos hace pensar una vez más en cuán poca observación directa puede haber tras la más naturalista de las apariencias.

(1) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., I, pág. 681.

## XII

«DAFNIS Y CLOE», «PABLO Y VIRGINIA» Y «LA MADRE  
NATURALEZA»

El caso más conocido de inspiración y recuerdo literario en la Pardo Bazán es el de la dependencia de *La Madre Naturaleza* respecto a *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre (1).

La pareja Perucho-Manuela creciendo juntos como hermanos—son realmente hijos de un mismo padre, por más que lo ignoran—es un claro recuerdo de la pareja juvenil creada por Saint-Pierre. La imitación se percibe ya en *Los Pazos de Ulloa*, cuando Perucho y Manuela son niños aún y se quieren tanto que su mutua visión les llena de alegría: «apenas veía la chiquilla a Perucho brillaban sus ojuelos, y de su boca entreabierta salía unido a la cristalina y caliente baba de la dentición, un amorosísimo gorjeo» (2).

Y en Saint-Pierre: «Si Pablo venía a quejarse, le enseñaban a Virginia, al verla sonreía y se tranquilizaba. Si Virginia sufría, lo advertían los gritos de Pablo; pero la graciosa niña disimulaba pronto su mal, para que no sufriera él con su dolor» (3).

Incluso hay coincidencias clarísimas de escenas, de actitudes. En *Pablo y Virginia*: «les placía colocarlos juntos en el mismo baño» (4). En *Los Pazos*: «En el centro de la cámara humeaba un colosal barreñón

(1) Vid. ARMAND E. SINGER, *The Influence of «Paul et Virginie» on «La Madre Naturaleza»* en *West Virginia*, 1943, vol. IV, págs. 21-43.

(2) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y cuentos*, Ed. cit., I, pág. 291.

(3) B. DE SAINT-PIERRE, *Pablo y Virginia*, Trad. de Luis Cernuda, Col. Universal, Madrid, 1933, pág. 18.

(4) Ed. cit., pág. 17.

de loza, lleno de agua caliente, y estrechamente abrazados y en cueros, el chiquillo sosteniendo en brazos a la niña, estaban Perucho y la heredera de Ulloa en el baño» (5).

Esta resonancia literaria se prolonga e intensifica en *La Madre Naturaleza*, donde el idilio de Perucho y Manuela es evidente paráfrasis del de Pablo y Virginia. Ya en el cap. I la presentación de los dos jóvenes se hace de acuerdo con el modelo literario escogido. Lluve y Manuela protege a su compañero de la siguiente manera: «Alzó ella el vestido de lana a cuadros, cubriendo también a su compañero y realizando el simpático y tierno grupo de Pablo y Virginia, que parece anticipado y atrevido símbolo del amor satisfecho» (6). La escena en Saint-Pierre es la siguiente: «Un día que bajaba desde la cima de una montaña, apercibió en los límites del jardín a Virginia que corría hacia la casa con la cabeza cubierta por una falda, levantada por detrás, para resguardarse de un chaparrón».

«Desde lejos creí que estaba sola, y al adelantarme hacia ella para ayudarla a andar ví que llevaba a Pablo del brazo, envuelto casi enteramente en la misma tela, riendo uno y otro por hallarse juntos y abrigados bajo un paraguas de su invención. Estas dos cabezas encantadoras resguardadas bajo la falda henchida, me recordaban los hijos de Leda, encerrados en la misma concha» (7).

La confrontación de los dos pasajes resulta interesante por la superposición de resonancias cultas en ellos advertible. Si en *La Madre Naturaleza* el grupo de Perucho y Manuela evoca el de Pablo y Virginia, éste, por su parte, recuerda el de los hijos de Leda (8). El efecto es casi comparable al de una de esas cajas que contienen en su interior otra más pequeña y ésta, a su vez, otra inferior aún, y así sucesivamente.

No, no puede hablarse de *naturalismo* como de *observación directa* en estos casos, reveladores de un intenso proceso de literaturización. *La Madre Naturaleza* que, en su tiempo, pasó por ser la más escandalosa expresión del naturalismo novelesco español, es uno de los más artificiosos y menos *naturalistas* relatos del siglo XIX. Su dependencia de Pablo y Virginia resulta ya bastante significativa, sobre todo teniendo en cuen-

(5) Ed. cit., I, pág. 292.

(6) Ed. cit., I, pág. 335.

(7) Ed. cit., pág. 19.

(8) Hay que tener en cuenta que cuando la PARDO BAZÁN presenta a Perucho y Manuela, bañándose juntos como Pablo y Virginia, lo hace pensando también en el recuerdo mitológico de los hijos de Leda, Cástor y Polux. No otra cosa indican las siguientes líneas del tomo I de su *Literatura francesa, El Romanticismo*, reveladoras de su admiración por esa escena de Saint-Pierre: «Modelo de belleza tomado directamente de la naturaleza misma, es aquel encantador pasaje referente a la niñez de Pablo y Virginia, a aquella intimidad en la cuna que los predestina, por decirlo así. Todavía hoy se lee con delicia la comparación de los dos brotes de árbol, y encanta la miniatura de los dos niños desnudos, que apenas pueden andar, cogiditos de la mano y por los brazos, como suele representarse la constelación de Géminis» (pág. 32). Después de esto, ¿qué pensar del artificio de la literaturizada escena—falsamente naturalista—de Perucho y la niña juntos en el baño?

ta que la novela francesa también se halla cargada de recuerdos artísticos, literarios.

El episodio de Perucho y Manuela gozando de la naturaleza, paladeando la miel de una colmena que encuentran en un árbol, se asemeja mucho al de una excursión de Pablo y Virginia en la que se alimentan de un árbol alimenticio, un palmito joven. Hay, en ambos casos, una exaltación de lo rústico, de los alimentos naturales, de los goces del campo, sentidos casi de una manera horaciana en el relato de Saint-Pierre. No en balde hay en ese pasaje y en boca de Virginia una diatriba a lo *Beatus ille* contra la ambición, contra «las desgracias de las gentes de mar, a quienes la avaricia lleva a navegar por un elemento furioso, antes que cultivar la tierra, que tantos bienes da apaciblemente» (9). Toda una tradición literaria, humanista, late tras ese canto de la vida campestre, de la naturaleza. Más nítido en *Pablo y Virginia* que en *La Madre Naturaleza*, pero perceptible en ambas obras.

De Pablo y Virginia se dice: «Así crecían estos dos hijos de la naturaleza (10), con lo cual se nos revela el papel materno de ésta, idéntico al de la novela gallega. Y si el *Cantar de los Cantares*—como ya hemos visto—, interpretado eróticamente, enmarcaba en la obra de la Pardo Bazán el episodio decisivo de la aproximación de los jóvenes, algo semejante parece ocurrir en el relato de Saint-Pierre, en el que algún diálogo amoroso recuerda el tono del libro bíblico: «Come este panal de miel, lo cogí para tí en lo alto de una roca. Pero antes apóyate sobre mi pecho y descansaré» (11).

Esto es así porque Pablo y Virginia son realmente dos artificiosos personajes que, con todo su elaborado primitivismo e ingenuidad, quieren representar sobre un mundo paradisiaco la estampa de Adán y Eva: «En la mañana de la vida tenían toda su frescura; así aparecieron en el jardín del Edén nuestros primeros padres, cuando, al salir de las manos de Dios, se vieron, se aproximaron y conversaron primeramente como hermano y hermana (12): Virginia, dulce, modesta y confiada como Eva, y Pablo, igual que Adán, con la estatura de un hombre y la sencillez de un niño» (13).

La naturaleza favorece la aproximación amorosa. Por eso Margarita dice a la señora de La Tour, en el relato francés: «¿Por qué no casamos a nuestros hijos? Tienen uno por otra extremada pasión, de lo cual aún no se apercibe mi hijo. Cuando la naturaleza le haya hablado, en vano

(9) Ed. cit., pág. 50.

(10) Ed. cit., pág. 56.

(11) Ed. cit., pág. 57.

(12) Compárese este pasaje con lo ya dicho de la reflexiones de Gabriel, en *La Madre Naturaleza*, a propósito del *Cantar de los Cantares* y de Perucho y Manuela.

(13) Ed. cit., pág. 56.

velaremos sobre ellos; todo es de temer» (14). Comparemos estas consideraciones con las que Gabriel se hace, acerca de su sobrina y Perucho, en *La Madre Naturaleza*: «Se me figura que la Naturaleza se encara conmigo y me dice: «Necio, pon a una pareja linda, salida apenas de la adolescencia, sola, sin protección, sin enseñanzas, vagando libremente, como Adán y Eva en los días paradisíacos, por el seno de un valle amenísimo, en la estación apasionada del año, entre flores que huelan bien y alfombras de mullida hierba capaces de tentar a un santo [...] porque la palabra que les susurra y el himno que les canta son la verdadera palabra y el himno verdadero, y en esa palabra sola me citan, y por esa palabra me conservan, y esa palabra es la clave de la creación, y yo la repito sin cesar» (15).

Hasta en la circunstancia climatológica—«la estación apasionada del año»—coinciden *Pablo y Virginia* y *La Madre Naturaleza*. El amor de los jóvenes de Saint-Pierre crece en el estío tropical: «Era hacia fines de diciembre, cuando el sol en Capricornio calienta durante tres semanas la isla de Francia con sus fuegos verticales» (16). Otro tanto ocurre en el relato de la Pardo Bazán, según tendré ocasión de estudiar más adelante, al referirme a la aceptación, por la escritora gallega, de algún aspecto del determinismo de su época. Con ser el mismo el paisaje de *La Madre Naturaleza* y el de *Los Pazos*, parece distinto en virtud de las especiales circunstancias que maneja la autora para que el fondo gallego actúe—según apunté ya—en un caso de protagonista omnipotente, y en otro, de resonador y marco de bárbaras pasiones. El haber situado la Pardo Bazán, como Saint-Pierre, la acción erótica de *La Madre Naturaleza* sobre el fondo de un ardiente estío, explica la paradoja de haber tenido casi que inventar la escritora un paisaje tropical dentro de la geografía gallega (16 bis).

El breve cotejo de *La Madre Naturaleza* con *Pablo y Virginia* nos revela la enorme carga literaria, convencional, artificiosa que soporta la novela española, y qué poco tiene que ver con el naturalismo entendido como cruda captación de la vida, sin interposición de prejuicios literarios. Estos existen en gran número en la obra de la Pardo Bazán, ya que, junto a la inspiración directa de *Pablo y Virginia*, hay que tener en cuenta otra indirecta, es decir, recibida a través del relato de Saint-Pierre. Me refiero al recuerdo de *Dafnis y Cloe* de Longo, obra popularizada en España por la traducción de D. Juan Valera.

(14) Ed. cit., pág. 64.

(15) Ed. cit., I, pág. 444.

(16) Ed. cit., pág. 51.

(16 bis) Y digo «casi inventar», porque un cierto color tropical tiene el paisaje gallego elegido por la Pardo Bazán como escenario de su relato. Vid. E. GONZÁLEZ LÓPEZ, ob. cit., cap. *El paisaje*, págs. 102 y ss.

La relación de la obra de Longo con la de Saint-Pierre es de todos conocida. Precisamente Valera en el prólogo a su versión aludía a la actualidad de la pastoral de Longo, diciendo: «*Dafnis y Cloe*, más bien que de novela bucólica, puede calificarse de novela campesina, de novela idílica o de idilio en prosa, y en este sentido, lejos de pasar de moda, da la moda y sirve de modelo aún, *mutatis mutandi*, no sólo a *Pablo y Virginia*, sino a muchas preciosas novelas de Jorge Sand» (17).

La misma Pardo Bazán aludió también alguna vez a esa relación. En su estudio sobre *El Romanticismo* francés se refiere al lirismo del «idilio de Pablo y Virginia» como «más sentimental que el de *Dafnis y Cloe*» (18).

En muchos pasajes *La Madre Naturaleza* se acerca más a la obra de Longo que a la de Saint-Pierre. El desarrollo y descubrimiento de la pasión amorosa entre Perucho y Manuela, matizado de continuas alusiones sensuales ya desde las primeras páginas de la novela, la deliberada resonancia pagana que se percibe siempre en torno a ese amor, y, sobre todo, la escena de la siesta en el castro, cuando los dos jóvenes, llenos de turbación, juntos sus cuerpos, llegan inevitablemente al beso, recuerdan el idilio de Longo. Especialmente, esa escena del beso muy semejante—si bien *moralisée*—a la del descubrimiento de la expresión amorosa por *Dafnis y Cloe*.

En *Pablo y Virginia* no se encuentra nunca una nota de tan intensa sensualidad como la de esas páginas de *La Madre Naturaleza*. Las preocupaciones filosóficas, roussonianas de Saint-Pierre le hacen dar a su relato un giro y un tono muy distinto del de Longo, por más que de él proceda. Por el contrario, la Pardo Bazán busca no tanto el matiz sentimental como el fisiológico, el impacto de un ardiente estío gallego en dos sensibilidades jóvenes, la presión de una naturaleza, expresada pánicamente, en la sangre y la pasión adolescente. La relación temática de *La Madre Naturaleza* con *Insolación* aclara y justifica esa intensa nota sensual de la novela gallega, concebida bajo preocupaciones inequívoca y literaturizadamente deterministas. Aun así, es preciso darse cuenta de qué poco naturalista podía resultar una novela cercada por tales preocupaciones, cuando éstas se apoyan constantemente en recuerdos literarios, en una bien perceptible tradición, en unos concretos modelos: *Dafnis y Cloe* y *Pablo y Virginia*. Si a esto se añade el que la autora manejó, con cierta consciencia, un tema trágico tan cargado también de resonancias literarias como es el del incesto, se comprobará el gran artificio del relato.

Precisamente el descubrimiento del amor incestuoso, la hiriente declaración que Gabriel hace a Perucho declarándole que Manuela es su her-

(17) JUAN VALERA, *Obras*, ed. cit., pág. 774.

(18) Ed. cit., págs. 208-209.

mana, están expresados por la Pardo Bazán a través de gestos, diálogos y gritos rebosantes de teatralidad. En el cap. XVII el diálogo entre Gabriel y Perucho alcanzará tal calidad teatral, que la misma autora dice: «Aquella pasión tan juvenil y fresca [de Perucho], tan vigorosamente expresada, le removía [a Gabriel] como remueve la escena de un drama magnífico; y su boca se crispaba de terror, lo mismo que si el conflicto, tan grave ya, creciese en proporciones y rayase en horrenda e invencible catástrofe» (19).

Se ve cómo la Pardo Bazán tenía conciencia de que manejaba un tema propio casi de tragedia griega, con las debidas gradaciones, efectos y *catástrofe* final.

---

(19) Ed. cit., I, pág. 455.

### XIII

#### LOS PERSONAJES NOVELESCOS: UN PROCEDIMIENTO CARACTERIZADOR

He reseñado, hasta ahora, algunos procedimientos descriptivos muy usados por la Pardo Bazán, tales como el referir lo particular a lo general, o el emplear una adecuada resonancia artística, plástica o literaria, capaz de evocar en el lector la imagen perseguida por la escritora.

En ambos casos la autenticidad de los seres novelescos se busca, en cierto modo, fuera de ellos, mediante un sistema traslaticio, referencial: adjudicar a un comerciante, a un sacerdote, los rasgos que se creen propios de su profesión o estado; remitir la descripción de un personaje al recuerdo de un cuadro, de una escultura, de otro personaje literario, etc.

Un tercer procedimiento descriptivo, de signo distinto, es aquel en que los rasgos del sujeto descrito no se buscan por traslación o comparación fuera de él, sino en él mismo; consiguiéndose entonces el logro de la autenticidad por lo que podríamos llamar insistencia en el detalle, la repetición de algún rasgo caracterizador. El procedimiento, en sí, es de cuño tan viejo que cabría incluso buscar sus antecedentes—como la Pardo Bazán hizo—en las epopeyas clásicas y primitivas. La adscripción de determinadas aposiciones o epítetos, siempre los mismos, con escasas variaciones retóricas, a los héroes de *La Iliada* o *La Odisea*, o aún a los del *Cantar de Mio Cid*—la astucia e ingenio de Martín Antolínez, la tartamudez de Per Vermudoz, el ardor bélico del obispo don Jerome, etc. (1)—parece preludear el recurso naturalista de las descripciones obtenidas por

(1) Vid. DÁMASO ALONSO, *Estilo y creación en el Poema del Cid*, Escorial, n.º 8, 1941, págs. 333 y ss.

reiteración. De la misma manera el gusto por el vino de la Celestina de Rojas, por los refranes de Sancho, o por los juramentos del calderoniano D. Lope de Figueroa, son elementos caracterizadores cuyo poder expresivo reside en su repetición.

Los narradores naturalistas van más lejos, a la vez que se suelen quedar cortos en cuanto al alcance y valor de sus descripciones, obtenidas por repetición de algún gesto, tic o peculiaridad de los seres retratados. Bastantes veces tal insistencia en los detalles resulta superflua, y más que a darnos la clave psicológica de un personaje, tiende a proporcionar al lector un ingenuo procedimiento identificador, en el que todo queda confiado a la machacona reiteración de una cualidad o un rasgo del ser retratado.

La Pardo Bazán—curada del naturalismo polémico de *La cuestión palpitante*—censuró este recurso descriptivo en Zola como determinista y mecánico:

«Al profesar el determinismo como consecuencia del método experimental, se confirmó en una psicología mecánica, quitándole a la lira infinitas y vibrantes cuerdas. Los caracteres de Zola tienen algo de elemental y rudimentario; no profundizó los arcanos del pensar y del sentir; tomó el instinto, no por raíz honda, sino por ley constante, prestando a la mayoría de sus personajes, una vida entre automática y—fuerza es estampar la palabra, empleada por muy certeros críticos—bestial. A consecuencia de este procedimiento, Zola ha solido caracterizar a sus héroes con un gesto, un ademán, una particularidad externa, que graba en nuestra mente la significación que el autor quiere atribuirles: así, el viejo minero de *Germinal*, escupiendo negro; la Dionisia de *Au bonheur des dames*, con sus bandós alisados; la frente «en forma de torre» de los Froments. Tiene el recurso algo de pueril, y descubriríamos sus precedentes en el arte primitivo, en la *Ilíada*, con Juno la de los ojos de buey y Aquiles el de los pies veloces; encontraríamos analogías entre este recurso artístico y la costumbre popular de los motes y apodos; y, sin embargo, la insistencia de Zola en la pincelada llega a prestar vida a las figuras» (2).

---

(2) *El Naturalismo*, págs. 119-120.

## XIV

LOS PERSONAJES NOVELESCOS: LA INSISTENCIA  
EN EL DETALLE CARACTERIZADOR

El recurso zolesco de la insistencia en el detalle, calificado de pueril por la Pardo Bazán, pudo merecer sus censuras, pero lo cierto es que ella misma lo utilizó. Así, en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, varios personajes aparecen caracterizados de acuerdo con tal procedimiento.

Julián, el sacerdote, es un ser débil, blando, de temperamento femenino, como conviene a su papel: el de acentuar, por contraste, la rudeza y la barbarie del ambiente y los seres de los Pazos. Para acentuar ese violento claroscuro, la Pardo Bazán necesitaba que la blandura de Julián estuviera siempre presente ante los ojos del lector. De ahí, las numerosísimas alusiones al temperamento, a la manera de ser del sacerdote, apoyadas muchas veces en el dato fisiológico (1).

Ya en las primeras líneas de *Los Pazos*, cuando Julián es descrito, de camino hacia la mansión de Ulloa, jinete inexperto en fogoso caballo, se dice que trataba de calmar al rocín «susurrando palabrillas calmantes y mansas» (2). Y ese primer capítulo se cierra con unas consideraciones del robusto abad de Ulloa ante el aspecto blando y femenino de Julián: «¡Bah!... Ahora se estila ordenar *miquetrefes*... Y luego mucho de alza-cuellitos, guantecitos, perejiles con escarola... ¡Si yo fuera el arzobispo, ya le daría yo el demontre de los guantes!» (3).

(1) Sobre la manipulación naturalista de estos datos fisiológicos, vid. capítulos XVI y ss. Sobre la caracterización de Julián, ser blando, vid. E. GONZÁLEZ LÓPEZ, ob. cit., pág. 129.

(2) E. PARDO BAZÁN, *Novelas y Cuentos*, I, pág. 191.

(3) Ed. cit., I, pág. 195.—Consideraciones semejantes a estas del abad, hace el médico Máximo Juncal ante un desmayo de Julián: «¡Qué trazas de mujercita tiene este cura! ¡Qué poquito estuche! Lo que es éste no cogerá el trabuco aunque lleguen a levantarse las partidas con que anda soñando el jabalí del abad de Boán» (pág. 270).

Más adelante, cuando se evoca la historia de la vocación religiosa de Julián y de su invencible castidad, se dice: «A Julián le ayudaba en su triunfo, amén de la gracia de Dios que él solicitaba muy de veras, la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino» (4). Se alude también a la falta de combatividad del capellán: «desesperanzado de ser útil jamás a la casa de Ulloa, se enfrascaba nuevamente en las páginas místicas» (5).

El nacimiento de la niña Nucha y el gran amor que por la recién nacida siente el sacerdote—amor que casi recuerda el de un cuento de Maupassant, *El bautizo*—, dan pie a la narradora para insistir en la femenina blandura del personaje: «y por nada del mundo renunciaría a sentir aquella onda tibia... Su contacto derretía no sé qué nieve de austeridad, cuajada sobre un corazón afeminado y virgen allá desde los tiempos del Seminario, desde que se había propuesto renunciar a toda familia» (6). El mismo Julián reconoce, en alguna ocasión, lo blando de su carácter: «Bien decían en el Seminario —murmuró con despecho— que soy muy apocado y muy así... como las mujeres que por todo se afectan» (7).

Por si el lector aún no se hubiese enterado, unas pocas líneas adelante se insiste en lo mismo: «No era su carácter muy jovial, propendiendo a una especie de morbosidad soñadora y mórbida, como la de las doncellas anémicas» (8). Y poco después: «El valor propio de Julián era valor temblón por decirlo así, el breve arranque nervioso de las mujeres» (9).

Aun podría transcribir más ejemplos alusivos al temperamento delicado de Julián, pero creo que los recogidos son suficientes para que el lector se dé cuenta de cómo la insistencia puesta por la Pardo Bazán en la calidad blanda y femenina de Julián, es sistemática e intencionada. Apenas hay escena crítica en el relato que no sirva para pulsar el carácter apocado de Julián. Bastaría con presentarle en acción—o en su resistencia a ella—para revelar cuál es la manera de ser de este personaje, pero la escritora prefiere no perdonar ningún comentario sobre la blanda condición del sacerdote.

En contraposición a éste, coloca la Pardo Bazán al abad de Ulloa, *negativo* de Julián, dadas sus características opuestas. En vez de blandura, atildamiento y mesura, rudeza, suciedad y grosería.

El abad de Ulloa juega un papel insignificante en la acción de *Los Pazos*. Casi cabría haber prescindido de él. Si se observan sus breves apa-

(4) Ed. cit., I, pág. 200.

(5) Ed. cit., I, pág. 212.

(6) Ed. cit., I, pág. 275.

(7) Ed. cit., I, pág. 276.

(8) Ed. cit., I, pág. 278.

(9) Ed. cit., I, pág. 280.

riciones a lo largo del relato, se verá que estas no tienen otra intención que la de servir de fondo a la figura de Julián, para que resalte con más nitidez. El abad y el marqués de Ulloa son la humana expresión del paisaje en que viven, definido y representado exactamente por ellos.

Ya en el cap. I cuando Julián encuentra a estos dos personajes, con Primitivo, en atavío de caza, aparece una descripción del abad realizada con cierto detalle: «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 trascendía a clérigo, revelando el sello formidable de la ordenación, que ni aún las llamas del infierno consiguen cancelar, en no sé qué expresión de la fisonomía, en el aire y postura del cuerpo, en el mirar, en el andar, en todo» (10).

Es, por tanto, una descripción obtenida por contraposición a la de Julián: «Por ser joven y de miembros delicados, y por no tener pelo de barba, pareciera un niño, a no desmentir la presunción sus trazas sacerdotales» (11). Y resulta curioso el único punto de coincidencia: la condición de sacerdote, perceptible en ambos pese a no llevar traje talar. La «flojedad y poca gracia» del traje seglar de Julián es lo que revela su condición, en tanto que un «no sé qué» expresivo denuncia al abad como tal, pese a su atuendo de cazador.

Las breves alusiones subsiguientes a tan rudo personaje, insisten precisamente en esa calidad: «Ya se sabe—masculló el abad con voz bronca—que todos conservamos la inocencia bautismal».

«Y al decirlo miraba al recién llegado al través de sus erizadas y saivajinas cejas, como el veterano al inexperto recluta, sintiendo allá en su interior, profundo desdén hacia el curita barbilindo, con cara de niña» (12).

En el cap. II el abad con su comportamiento en la escena de la embriaguez de Perucho, con sus frases «El vino alegra el corazón... El que no bebe no es hombre» (13), etc., sigue actuando como antípoda de Julián, es decir, expresando por contraste, el carácter del nuevo capellán de Los Pazos, revelado también por su asco ante las huellas de suciedad existentes en su habitación, ocupada antes por el abad: restos de cigarros,

---

(10) Ed. cit., I, pág. 194.

(11) Ed. cit., I, pág. 191.

(12) Ed. cit., I, pág. 195.

(13) Ed. cit., I, pág. 197.

botas viejas, pólvora, desechos de caza, polvo y telarañas. Todo tiende a resaltar la pulcritud excesiva de Julián.

A esa pulcritud vuelve a aludirse, negativamente, en el cap. IV cuando en la biblioteca de Ulloa encuentra Julián «dos cuadernos mugrientos y apestando a tabaco» (14) de su antecesor, y en el VI, en el que se dice del abad, que, para él, «la última de las abominaciones en que podía caer un hombre era beber agua, lavarse con jabón de olor y cortarse las uñas; tratándose de un sacerdote, el abad ponía estos delitos en parangón con la simonía». «Afeminaciones, afeminaciones—gruñía entre dientes, convencidísimo de que la virtud en el sacerdote, para ser de ley, ha de presentarse bronca, montuna y cerril, aparte de que un clérigo no pierde, *ipso facto*, los fueros de hombre, y el hombre debe oler a bravío desde una legua» (15).

Otro personaje clerical de *Los Pazos*, el Arcipreste de Loiro, aparece descrito con un procedimiento repetitivo semejante. Este abad, corpulento, glotón y apoplético, gusta de tomar rapé constantemente: «Sorbiendo por *fusique* de plata, polvos de un rapé Macuba, que acaso nadie gustase ya sino él en toda Galicia, y que le traían de contrabando» (16).

Este *fusique* del Arcipreste de Loiro va a ser su *leitmotiv* caracterizador, su permanente marco narrativo en todas sus apariciones. Así, tras esa transcrita alusión del cap. XXV, encontramos esta obra en el XXVI: «Desplomóse en un sillón de cuero; echó ambas manos a la garganta; arrancó el alzacuello, los botones de la camisa y almilla; y trémulo, con los espejuelos torcidos y el *fusique* oprimido en el crispado puño izquierdo, se enjugó el sudor con un pañuelo de hierbas» (17).

E incluso en *La Madre Naturaleza*, cuando el Arcipreste, más corpulento aún, vuelve a aparecer en el episodio del viaje de Gabriel en diligencia, no falta el caracterizador *fusique*: «El arcipreste entreabrió un ojo (iba como aletargado, resoplando y con la cabeza temblona), y dijo que no con las cejas: al mismo tiempo deslizó la incierta mano, que de puro gruesa parecía hidrópica, bajo el balandrán, y exhibió una tabaquera de forma prehistórica; un gran *fusique* de plata, que arrimó a la nariz, sorbiendo con notoria complacencia el rapé» (18).

Un papel semejante el de este *fusique* clerical, lo desempeñan los guantes de Gabriel en su primera aparición en *La Madre Naturaleza*.

(14) Ed. cit., I, pág. 201.

(15) Ed. cit., I, págs. 212-213.—El tipo del sacerdote cazador no es nuevo en la literatura del XIX. Recuérdese en *O crime do Padre Amaro* de EÇA DE QUEIROZ al abad Ferrão de Ricoça, gran amante de la caza, de la naturaleza. Y en *La Fe* de ARMANDO PALACIO VALDÉS, el clérigo rural D. Restituto se asemeja mucho en su rudeza y aficiones venatorias al abad de Ulloa.

(16) Ed. cit., I, pág. 303.

(17) Ed. cit., I, pág. 309.

(18) Ed. cit., págs. 351-352.

Ya apunté antes que el papel de Gabriel en esta novela es, en cierto modo, equivalente al de Julián en *Los Pazos*. Por eso, en el tío de Manuela se reproducen o repiten algunos de los rasgos característicos del sacerdote, entre ellos la pulcritud, por más que uno y otro personaje sean muy distintos. (Julián es un ferviente sacerdote, de intensa vocación; Gabriel, un escéptico, casi un positivista).

Esa primera descripción de Gabriel, en el viaje en diligencia a los Pazos, está hecha desde la perspectiva del cacique *Trampeta*, que viaja a su lado e ignora su personalidad. Al igual que Julián, en su viaje a caballo en el cap. I de *Los Pazos*, no abandona nunca los guantes, provocando el desprecio del abad cazador, aquí Gabriel aparece caracterizado, con enojosa insistencia, por ese detalle de su atuendo: «enguantadas manos» «el viajero de los guantes», «enguantado caballero» (19), «el viajero enguantado», «el de los guantes» (20), «el enguantado», «el rostro del enguantado» (21), «la claridad diurna alumbraba las facciones del viajero de los guantes», «bebió el enguantado por un vaso oblongo» (22), «el enguantado atendía gustoso» (23). E incluso después del vuelco de la diligencia, en el cap. VI, vuelve la Pardo Bazán al *leitmotiv* descriptivo del cap. V, los guantes: «El caritativo viajero salió a su vez; tiempo era ya. De la brega tenía destrozados los guantes y descompuesto el traje» (24). Y en el cap. VII se vuelve a hablar de «el viajero de los guantes, o sea, don Gabriel Pardo» (25), como si de toda su persona fuera ese elemento de su atuendo, lo más característico, lo que mejor le define. ¿Podía, tras esto, censurar la Pardo Bazán las descripciones de Zola obtenidas por insistencia en un detalle?

El procedimiento—ya se ha dicho—no era exclusivamente zolesco. Servirse de un objeto u objetos—como aquí el *fusique* del arcipreste de Loiro o los guantes de Gabriel—para enmarcar a un personaje y caracterizarlo, lo han hecho y lo siguen haciendo los mejores novelistas.

---

(19) Ed. cit., I, pág. 351.

(20) Ed. cit., I, pág. 352.

(21) Ed. cit., I, pág. 353.

(22) Ed. cit., I, pág. 354.

(23) Ed. cit., I, pág. 355.

(24) Ed. cit., I, pág. 358.

(25) Ed. cit., I, pág. 359.

## XV

LA CARACTERIZACION DE LOS PERSONAJES NOVELESCOS:  
DICKENS Y FAULKNER

Una de las más populares figuras de *David Copperfield*, la criada o aya del muchacho, Peggotty, tiene como marco o *leitmotiv* definidor unos determinados objetos que, por primera vez y pormenorizadamente descritos, aparecen en el cap. II: un libro con relatos de cocodrilos, un «trocito de vela que tenía para enhebrar», «una casita de techo de bálago, dentro de la cual vivía la medida que servía de vara», una «caja de labores, de tapa corrediza, en la que estaba pintada una vista de la catedral de San Pablo (con la cúpula carmesí)» y un «dedal de latón» (1). Tales objetos componen el marco, el motivo definidor de Peggotty, según lo revela su repetida aparición en otras páginas de la novela.

En el mismo cap. II el protagonista relata cómo «nos encontrábamos Peggotty y yo sentados en compañía de su media, de la yarda de medir, del pedazo de vela, de la caja con la catedral de San Pablo pintada en la tapa y del libro de los cocodrilos» (2). En el cap. III se lee: «Peggotty se encontraba tan a sus anchas con sus labores de aguja, su catedral de San Pablo, y su trozo de vela» (3). En el VIII: «y a continuación se presentó con otra cofia, su caja de labores, la vara de medir, un pedazo de vela y todos los demás detalles de otros tiempos» (4). Estos objetos acompañan siempre a la simpática aya de David, a despecho del paso del tiempo, de todas las vicisitudes, viajes y cambios de lugar o de condición. En el capítulo LVII se dice: «También Peggotty ayudaba tranquilamente, pro-

---

(1) CHARLES DICKENS, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, tomo VI, Madrid, 1950, págs. 22-23.

(2) Id., pág. 30.

(3) Id., pág. 35.

(4) Id., pág. 98.

vista de su vieja e insensible caja de labores, vara de medir y trozo de vela de cera que habían sobrevivido a tantos acontecimientos» (5).

El papel de esos objetos siempre unidos a Peggotty es bien claro: representan la inalterabilidad del hogar, de los quehaceres domésticos, la continuidad de la vida familiar, todo un conjunto de cosas muy queridas de Dickens, muy tiernamente victorianas. Por eso, en el último capítulo de la extensa novela, el LXIV, titulado *Una última mirada retrospectiva*, se lee: «Siempre con ella [la tía de David] se presenta Peggotty, mi vieja y buena niñera, también con gafas; acostumbra hacer las labores de aguja por la noche, acercándose mucho a la lámpara, pero sin olvidar jamás el trozo de vela, la vara de medir guardada en una pequeña casita y la caja de costura con la reproducción de San Pablo en la tapa». «Dentro del bolsillo de Peggotty hay algo que abulta. Ese algo es el *Libro de los cocodrilos* nada menos, bastante estropeado ya, con algunas de sus hojas desgarradas y recosidas, pero que Peggotty muestra a los niños como reliquia preciosa» (6).

La repetida aparición de estos objetos, en diferentes momentos de la novela, tiene un encanto casi musical: el de un breve pero muy nítido tema en un largo concierto, una de esas delicadas frases que, al aparecer a intervalos, fácilmente reconocible, adentra en la intimidad de la obra al oyente. Los trebejos de costura de Peggotty son el símbolo de una fidelidad y una devoción dickensianas.

Este recurso caracterizador no se agotó en el XIX, sino que, con diversos matices, ha pasado a la novela actual. Quiero sólo recordar—tal vez por contraste con el caso de Dickens—un ejemplo tomado de una de las más conocidas y significativas obras de William Faulkner, *Santuario*.

De esta manera quedará ligado un relato de los hoy llamados *neonaturalistas* al viejo procedimiento zolesco que la Pardo Bazán censuró y usó a la vez.

En *Santuario* hay un personaje fundamental en cuya caracterización emplea Faulkner el recurso de la insistencia en el detalle; en este caso, el pitillo del «ganster» Popeye.

Perdónese lo que pudiera parecer una digresión o una forzada incrustación en el conjunto del presente estudio, en gracia al interés que puede tener la observación de la técnica descriptiva faulkneriana.

Ya desde el cap. I de *Santuario* cabe observar cómo la descripción de Popeye está montada sobre un aspecto fundamental: su manera de fumar:

«Vió, a través del manantial, de cara a él, un hombre de pequeña es-

(5) Id., pág. 652.

(6) Id., pág. 707.

tatura, con las manos en los bolsillos de la chaqueta y un cigarrillo en la boca, sesgado, que partía de su barbilla» (7).

Tras este primer toque descriptivo, a lo largo de todo el cap. I se insiste en la manera de fumar del personaje: «Del cigarrillo de Popeye partía, enroscándose a través de su cara, una tenue pluma de humo; un lado de su cara se contraía al contacto del humo como una máscara tallada en dos expresiones simultáneas» (8); «Sin quitarse el cigarrillo de la boca, Popeye escupió al otro lado del manantial» (9).

En el mismo capítulo se describe no sólo la manera de fumar del «ganster», sino también la de preparar un pitillo: «Tomó un cigarrillo del bolsillo sin sacar la cajetilla, le hizo boquilla, lo estregó entre los dedos, se lo puso en la boca y encendió un fósforo con la uña del pulgar» (10).

Estos dos *tics*, el sacar un pitillo y la manera de fumarlo, se repiten en *Santuario* con una insistencia calificable casi de trágica, dado el papel de Popeye en el relato y teniendo en cuenta la tremenda tensión y repugnancia que produce en los demás su presencia, enmarcada por el humo de su cigarrillo. Compruébese, por ejemplo, cómo Popeye exaspera hasta el insulto a Ruby, al final del cap. I, sirviendo de contrapunto a la ira y asco de la mujer, el tranquilo fumar del «ganster»: «Popeye la observaba desde la puerta; el humo de su cigarro (lo había fumado todo sin tocarlo una sola vez con la mano) en volutas a través de su cara» (11).

El pitillo de Popeye es el *leitmotiv* o marco de este personaje, frío y sádico. Las insistentes alusiones del narrador a la manera de sacar y fumar los cigarrillos del «ganster», tensan, como baches de trágico silencio, la acción del relato.

Cuando tiene lugar el accidente automovilista de Temple, la muchacha que provoca todo el conflicto y cuya presencia carga de sensualidad el ambiente, Popeye aparece «fumando un cigarrillo» (12).

En el cap. V Temple ve cómo «Popeye la observaba desde la esquina de la casa, con las manos en los bolsillos y un cigarrillo sesgado en la boca, del que partían volutas de humo a través de su cara» (13). Y en el cap. VII, los diálogos entre Temple y Popeye, cargados ya de tensión, aparecen subrayados por la presencia del pitillo:

«Popeye estaba inclinado contra un poste, encendiendo un cigarrillo. Temple ascendió corriendo los peldaños rotos.

(7) W. FAULKNER, *Santuario*, Trad. de Lino Novás Calvo. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1934, pág. 11.

(8) Id., pág. 12.

(9) Id., pág. 13.

(10) Id., págs. 15-16.

(11) Id., págs. 16-17.

(12) Id., pág. 41.

(13) Id., pág. 45.

—Oiga—dijo ella—¿no quiere llevarnos usted en auto a la ciudad?

El volvió la cabeza, con el cigarrillo en la boca y la cerilla en el hueco de las dos manos. Temple tenía los labios fijos en aquella mueca de adulación.

Popeye inclinó el cigarrillo hacia la cerilla.

—No—dijo.

—Vamos—dijo Temple—sea usted bueno. No tardará nada en ese Packard. ¿Estamos? Nosotros le pagaremos.

Popeye inhaló el humo. Tiró la cerilla a los hierbajos. Luego dijo con su voz fría y suave:

—Quítame esa tía perra de encima, hombre» (14).

El pitillo tiene, pues, un papel enfático, acentúa pausas y tensiones, matiza el gesto de Popeye y la violencia de la situación.

En el cap. VIII Popeye «encendió un cigarrillo. Tommy vió resplandecer su cara entre sus manos y el movimiento de sus mejillas al chupar; luego siguió con los ojos la pequeña cometa de la cerilla hacia la hierba» (15). En el silencioso, oscuro y terrible asedio erótico puesto por Popeye a Temple, el pitillo parece tangibilizarlo, expresarlo todo. En ese mismo cap. VIII, el humo, el olor del fumar del «ganster» persigue a la joven: «el humo de su cigarrillo en curso de regreso por encima de su hombro, la cabeza ligeramente vuelta, como si no mirara hacia donde se dirigía, el cigarrillo sesgado como si su boca se hallara en alguna parte baja al borde de la quijada» (16); «En la cocina estaba Popeye sentado a horcajadas sobre una silla, fumando» (17); «Sintió el olor del cigarrillo de Popeye» (18).

Y en el cap. XII la persecución continúa, subrayada por el hilo envolvente de los pitillos: «Su mano entró y salió rápidamente del bolsillo de la chaqueta, estregó e hizo girar el cigarrillo entre los dedos, lo metió en la boca y encendió un cigarrillo con el pulgar» (19); «Se llevó otro cigarrillo a la boca y se introdujo los dedos en el chaleco. Siguió a través del huerto caminando con cautela. Goodwin le sintió y miró por encima del hombro. Popeye sacó una cerilla del chaleco, le arrancó llamas y encendió el cigarrillo» (20); «Popeye fumaba tranquilamente: el humo de su cigarrillo cruzaba en volutas ante su negra, quieta y suave mirada» (21).

En el cap. XVIII, consumada ya la increíble violación de Temple por Popeye y habiéndose llevado éste consigo a la muchacha, continúan las

(14) Id., págs. 50-51.

(15) Id., pág. 65.

(16) Id., pág. 70.

(17) Id., pág. 72.

(18) Id., pág. 73.

(19) Id., pág. 88.

(20) Id., pág. 89.

(21) Id., pág. 89.

alusiones caracterizadoras: «encendió un cigarrillo» (22); «Se detuvo a diez pies de distancia y cambió el emparedado a la mano izquierda, el cigarrillo por encender, ladeado hacia abajo hasta rebasarle la barbilla» (23).

Después, en todas las veces que aparece el «ganster», no falta nunca el pitillo. Así en el XXIV: «El estaba sentado con las manos sobre la mesa, haciendo remilgos con un cigarrillo» (24); «Partía delicadamente la punta del cigarrillo, haciendo salir el tabaco a presión» (25); «Vió Temple, inclinado hacia la cerilla que ardía en el hueco de las manos, el delicado y ganchudo perfil de Popeye bajo el sombrero ladeado, encendiendo el cigarrillo» (26).

Y cuando el «ganster» es condenado a muerte, los pitillos fumados, los gestos al sacarlos, encenderlos y aspirar su humo, siguen apareciendo con trágica reiteración: «mientras su mano libre—la otra estaba esposada al policía que lo había traído de Birmingham—sacaba melindrosamente un cigarrillo de la chaqueta»; «Le quitaron las esposas; la mano de Popeye pareció sacar una pequeña llama de un aire sutil. Encendió el cigarrillo y arrojó la cerilla hacia la puerta» (27); «Su mano en movimiento hacia el bolsillo donde llevaba los cigarrillos» (28); «su mano se movió hacia el bolsillo donde llevaba los cigarrillos»; «encendiendo un cigarrillo» (29); «fumando y contemplando sus pies»; «el cigarrillo en sus manos pequeñas» (30). Popeye permanece fumando hasta la hora de su ejecución: «El ministro miró detrás de él, donde había sentido moverse a Popeye, y vió doce marcas a intervalos espaciados a lo largo de la base de la pared, como hechas con fósforo quemado. Dos de los espacios estaban llenos de colillas de cigarrillo colocados en fila. En el tercer espacio había dos colillas. Antes de partir vió a Popeye levantarse, ir allí, aplastar otras dos colillas y colocarlas cuidadosamente junto a las otras» (31).

Desde la aparición, en el cap. I, de Popeye hasta su final en la horca, tras esa espera de la muerte marcada por los pitillos, estos han, compuesto en *Santuario* el marco de una repulsiva figura, expresando toda su fría crueldad, su sadismo, su degeneración. Expresándolo con el sólo énfasis de su insistente presencia, atrayendo la atención del lector hacia el humo,

- 
- (22) Id., pág. 123.  
(23) Id., pág. 124.  
(24) Id., pág. 203.  
(25) Id., pág. 203.  
(26) Id., pág. 207.  
(27) Id., pág. 263.  
(28) Id., pág. 264.  
(29) Id., pág. 265.  
(30) Id., pág. 266.  
(31) Id., pág. 267.

la cerilla, la llama, es decir, lo no humano. De Popeye—como de casi todos los personajes de *Santuario*—no se ofrecen sentimientos, ideas, sino esencialmente actitudes, y entre éstas, la muy repetida de su manera de fumar. Popeye es un rostro velado de humo, una boca sesgada, una mano pequeña buscando un pitillo o arrojando una cerilla al suelo... Hay algo de cinematográfico en esta técnica presentativa, resuelta sobre todo en primeros planos cargados de expresión, matizada de lentitud en la captación del detalle.

Si el *fusique* con rapé del arcipreste de Loiro expresaba bonachona sensualidad, los guantes de Gabriel pulcritud y civilización, y los cachivaches de costura de Peggotty, virtudes hogareñas, estos cigarrillos de Popeye que parecen sólo gestos, son precisamente—de puro repetidos, lentos y automáticos—la expresión del vacío, de una manera de ser huidiza, inapresable, del desajuste trágico entre lo que parece normal además y el ser monstruoso que tras él subyace. En la técnica descriptiva de Faulkner—caracterizada unas veces por la economía de rasgos, por la elusión y la alusión, y otras, por un cierto recargo barroco—la insistencia en presentar los gestos de Popeye al fumar, al buscar un pitillo, adquiere casi un aire de pesadilla. Un gesto real, repetido hasta la obsesión, desrealiza a un personaje, hace de él un sujeto alucinante.

Obsérvese también, en la misma novela, el significado expresivo del sombrero de Temple durante todas las escenas que preceden a la de su violación. Hay una insistencia en aludir a la postura inverosímil, a la oblicuidad del sombrero femenino sobre la cabeza de la muchacha, que casi hace de ese objeto un símbolo, al concentrarse en él toda una serie de imágenes de caída, suciedad, torpeza, desorden: «Hocicando al niño, Temple se había empujado el sombrero hacia la parte posterior de la cabeza en un ángulo precario y disoluto (32) sobre sus bucles coagulados» (33); «el sombrero echado hacia atrás en lo alto de la cabeza, formando aquel ángulo desorbitado» (34); «el sombrero echado hacia atrás, encaramado en lo alto de la cabeza. Parecía muy pequeño» (35); «el sombrero inclinado sobre la parte posterior de su cabeza» (36).

Ese sombrero, siempre a punto de caer y sin caer nunca, marca toda la insoportable tensión de un conjunto de escenas que desembocan en la de la violación. Que el sombrero de Temple expresa algo, que actúa de intencionado *leitmotiv*, de dramático símbolo, lo revela el que tras la es-

(32) Obsérvese la adjetivación, el trasplante de lo puramente espacial—una postura, un ángulo—a lo ético. El sombrero de Temple es evidentemente un símbolo. Puede que en el mundo novelesco de FAULKNER, como en el de KAFKA, haya más símbolos de los que pudiera hacer creer la apariencia neonaturalista del narrador americano.

(33) *Santuario*, ed. cit., pág. 55.

(34) Id., pág. 62.

(35) Id., págs. 65-66.

(36) Id., pág. 67.

cena de la violación, cuando se describe de nuevo, capítulos adelante, a Temple en el coche junto a Popeye, se insiste en ese detalle de su atuendo: «Llevaba el sombrero encajado en la coronilla; el pelo se le escapaba por debajo del ala arrugada, en bucles desgreñados» (37).

Salvadas las distancias y la trágica intensidad que emana de ese minúsculo sombrero de Temple, su papel es en cierto modo semejante al de los guantes de Gabriel en el ya citado episodio del vuelco de la diligencia. Pero mientras que en la novela de la Pardo Bazán, esos guantes—estropeados pero puestos aún, tras el vuelco—sólo expresan una característica de un personaje: pulcritud; aquí, el sombrero torcido, a punto de caer, de Temple, más que expresar algo de ésta, alude a otras personas, a otros hechos. Su inestabilidad, su fragilidad grotesca están cargadas de vibraciones emocionales. No son sólo los temores de una joven los que tiemblan tras la postura del sombrerito, sino que todo el mundo pasional que a su alrededor se mueve, queda también captado en el desamparo de su gesto, en su ridícula oblicuidad.

El pitillo de Popeye expresa a éste y nos da el impacto de su presencia—aterrorizante, helada, repulsiva—en otros personajes. El sombrero de Temple expresa, sobre todo, el mundo tremendo que vibra de pasión en torno a la joven. Así como el humo sesgado del cigarrillo de Popeye vela su rostro y alude a la oblicuidad de su escondido carácter; el sesgado sombrero de Temple desnuda su tragedia, revela la presión de un contorno hecho de lascivia y violencia.

Más que nada he aludido aquí a estos ejemplos de Faulkner, para comprobar que el recurso de los *leitmotivos* caracterizadores sigue vivo, continúa utilizándose. Con él cabe obtener escenas y personajes tan intensos como los de *Santuario*.

Por eso quizás no sea acertado censurar el uso de este procedimiento en sí, sino su mal uso o su uso sin sentido. Decía Ortega en su crítica de *El obispo leproso* de Miró:

«No basta, pues, con amontonar sobre un personaje atributos vulgares de determinada profesión o carácter, y luego añadirle como *folie* alguna rareza, manía o curiosidad «pintoresca», un *tick* o prurito. En Dickens, por razones un poco largas de decir, tenía éste un sentido. Pero en esta novela de Miró no nos seduce saber que un deán se dedica a ejecutar primorosas caligrafías, ni que un preste dice «¡Leñe!» siempre que habla. Tales aditamentos son extrínsecos a la personalidad y sin trabazón con su perfil psicológico» (38).

Es lástima que Ortega no se decidiera a justificar el uso de los *tics*, de las repeticiones caracterizadoras en los personajes de Dickens. De todas

(37) Id., pág. 121.

(38) ORTEGA, *Obras Completas*, III. Ed. Rev. de Occidente, Madrid, 1947, pág. 544.

formas, en lo que el gran pensador dice se ve que él no condena el recurso en sí, sino su gratuidad e injustificación. Cuando, por el contrario, la presencia de un *tic*, la repetición de un detalle de atuendo, de vocabulario o de carácter, dice más acerca de un personaje que pudiera decir un largo comentario, supongo que Ortega no podría condenarlo, por incidir entonces tal técnica dentro de los procedimientos *presentativos* que él considera típicos en la novela actual. Precisamente en sus *Ideas sobre la novela* hay una censura contra la Pardo Bazán por definir y no *presentar* a un personaje de una novela que no he podido identificar a través de la crítica orteguiana: «En una larga novela de Emilia Pardo Bazán se habla cien veces de que uno de los personajes es muy gracioso; pero como no le vemos hacer gracia ninguna ante nosotros, la novela nos irrita. El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos» (39).

En cierto modo creo que esto es lo que Faulkner trató de conseguir con reiteraciones como la del pitillo de Popeye o el sombrero de Temple. Esos objetos *aluden a algo*, sin necesidad de comentario explícito. Un carácter, una situación aparecen expresados a su través.

Por desgracia, en la Pardo Bazán la repetición de determinados toques descriptivos se apoya excesivamente en el tópico y, por tanto, no acierta a corporeizar debidamente a los personajes retratados. Entra dentro de la vulgaridad del lugar común, el presentar en *Los Pazos* y *La Madre Naturaleza* a un médico positivista, que se tiene por ateo y anticlerical, mezclando en sus diálogos, junto a burlas contra el clero, involuntarias expresiones piadosas. El tipo así construído sólo podrá parecer muy auténtico dentro de un realismo masivo y topiquizado.

(Continuará en el próximo número)

---

(39) ORTEGA, *Obras Completas*, III, pág. 391.