

IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA EN *LOS PAZOS DE ULLOA*

Rubén Rojas Yedra

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La obra narrativa de Emilia Pardo Bazán nunca se adhirió completamente al movimiento naturalista francés. Más bien, suscribió la fusión del realismo español tradicional con elementos sociales de la novela francesa. En su proclive novelística se capta la vida contemporánea sin la interposición de prejuicio o dogma literario alguno. Es por esta razón por lo que buena parte de la crítica niega la existencia de las teorías naturalistas en sus textos. En cualquier caso, *Los Pazos de Ulloa* (1886-1887), cumbre de la inspiración y la expresión pardobaziana, es aquí el objeto de estudio sobre el que encontrar puntos de conexión y discrepancias teóricas con el método naturalista.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, naturalismo, realismo, estética, determinismo, descripción, ideología.

ABSTRACT

«Ideology & Aesthetics in *Los Pazos de Ulloa*». Emilia Pardo Bazán's work never completely supported the French naturalist movement. Rather, it was given to the fusion of Spanish traditional realism with social elements from French novels. In her narrative work, she captures contemporary life without interposition of any literary tenet. Therefore, most critics deny the existence of naturalist theories in her texts. In any case, *Los Pazos de Ulloa* (1886-1887), the height of her inspiration and expression as a writer, is now the object of study for finding connection points and theoretical disagreements with the naturalist method.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, naturalism, realism, aesthetics, determinism, description, ideology.



INTRODUCCIÓN

En la formación literaria de doña Emilia Pardo Bazán (A Coruña, 1851-Madrid, 1921), que casi en su totalidad es autodidacta, no podría hablarse de etapas sucesivas. Son diversas estéticas compartidas las que se irán superponiendo gracias a una postura crítica abierta e inconformista. Nuevas tendencias del momento que se suman a las ideas ya asimiladas, se podría convenir. Por esto mismo, y aunque se suelen establecer tres épocas en su trayectoria novelística —épocas realista, naturalista y espiritualista, en este mismo orden—, bien enmarcadas formal y temporalmente, lo cierto es que los límites no son tan precisos. Un análisis detenido de las novelas que han sido nombradas como ejemplos por la crítica para uno u otro período demuestra un escaso apego a cualquier postulado concreto, aunque sin dejar de mencionar lo proclive de su condición artística y su eclecticismo.

Este eclecticismo estaba basado en una concepción relativista de la literatura, y quizá del arte en general, actitud que facilitó a Pardo Bazán una feliz adaptación a los cambios de rumbo de la vida intelectual y artística de los últimos años del siglo XIX. En su mismo tiempo, no lo creyó de tal forma Leopoldo Alas «Clarín», quien aseguraba que «en la Sra. Pardo Bazán se nota el amor a las ideas pasadas, a la fe obediente de nuestros padres, sin necesidad de gárrulas proclamas, sin necesidad de que se pinten ateos y racionalistas espantables o tontos» (Beser 1972: 273). La propia novelista gallega, al confirmar su método, alimenta una aparente contradicción estética: «no hay más moral que la moral católica, y sólo sus preceptos me parecen puros, íntegros, sanos e inmejorables; dicho se está que si un autor bebe moralejas en Hegel, Krause o Spencer, las tendré por perniciosas» (Pardo Bazán 1989: 283). Y sin embargo, cohibiciones éticas consideradas, el método que más se ajusta a sus procedimientos es el positivista, teoría que analizaremos en el siguiente epígrafe. Pardo Bazán no suscribe las creencias sino la fusión del realismo nacional de raigambre tradicional junto a elementos sociales de la novela francesa. O, como propondría Benito Pérez Galdós en el ensayo de 1870 *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, «la creación de una novela nacional de caracteres, basada en la pura observación» pero apoyándose en la «recién formada clase media como material directo para sus construcciones artísticas» (Correa 1964: 99). Esto es, en la novelística pardobaziana se buscará la conjunción entre la fidelidad realista de la novela española desde *El Lazarillo de Tormes* con la captación de la vida contemporánea sin interposición de prejuicios literarios que propone el naturalismo, movimiento al que no se adhiere completamente. A este respecto, buena parte de la crítica niega la existencia de las teorías naturalistas en sus textos. Los hay quienes objetan discordancias e incongruencias teóricas y quienes por esa razón cuestionan la calidad literaria de sus obras.

El presente estudio ahondará en los vínculos que Pardo Bazán mantiene con el movimiento francés, relación clave para la literatura española del momento, entonces estancada entre el folletín de Pérez Escrich o Fernández y González y el costumbrismo de Pereda, Trueba o Alarcón, géneros «convencionales» muy criticados por Galdós en el citado ensayo. *Los Pazos de Ulloa* (1886-1887) es la cumbre de la inspiración y la expresión pardobaziana y servirá como excelente piedra de toque.



EL NATURALISMO FRANCÉS

La revolución industrial y comercial del siglo XIX impulsó el avance de la clase burguesa y, con él, el predominio de los valores burgueses sobre los espirituales. El pensamiento filosófico giró hacia el positivismo, que se ocupaba con mayor interés de las leyes naturales y se adentraba en un terreno hasta entonces monopolizado por la ciencia. Cuatro figuras fueron capitales en el desarrollo de las teorías naturalistas: se trata de Claude Bernard, Charles Darwin, Auguste Comte y Hippolyte Taine. Comte publicó entre 1830 y 1842 los seis volúmenes de *Curso de filosofía positiva* y *Catecismo positivista*, que influirán decisivamente en Taine y Ernest Renan. Bernard formuló las reglas del método experimental, de forma que convirtió la psicología en un apéndice de la fisiología, pues la parte anímica del individuo es reducida a una mera función del cuerpo humano:

Conocidas las condiciones de existencia de un fenómeno biológico, éste podría ser reducido siempre y necesariamente con sólo reproducir las condiciones que lo determinan. [...] Las ciencias biológicas deben tener por base necesaria las ciencias físico-químicas, de las cuales toman sus medios de análisis y sus procedimientos de investigación. (Varela Jácome 1973: 43)

Taine establece los elementos que han de caracterizar una obra artística: la raza, como legado biológico que representa una herencia de siglos; el medio, ya sea geográfico o sociopolítico; y el momento, entendido como la interacción entre las fuerzas del pasado y del presente. Pero lo que más importa a los positivistas no es tanto la literatura en sí como lo que puede esconderse tras los documentos literarios. De este modo, la obra de arte se devalúa. En este último punto Pardo Bazán ha mostrado siempre su disconformidad, que además advierte una estrecha correlación creativa entre la escritura de los filósofos y la de los poetas, dramaturgos y novelistas.

Por su parte, en Francia el naturalismo es asumido como una teoría filosófica —el mencionado positivismo—, pero también como una técnica literaria asentada en la observación y en la experimentación que refleja, como anota Émile Zola, aquellas hipótesis. En España, no obstante, «Clarín» y Pardo Bazán se encargan de poner distancia entre la ciencia y el arte; el darwinismo, entre otras teorías científicas, no puede ser demostrado por el método positivista y experimental:

En esta materia le ha sucedido a Zola una cosa que suele ocurrir a los científicos de afición: tomó las hipótesis por leyes, y sobre el frágil cimiento de dos o tres hechos aislados erigió un enorme edificio. [...] Hace rato que nuestro siglo aplica esas reglas, madres de sus adelantos. Zola quiere sujetar a ellas el arte, y el arte se resiste. [...] Sólo quiero decir que su objeto [el de los científicos] y caminos son distintos de los del artista. (Pardo Bazán 1989: 151)

De igual modo, la escritora gallega rechaza el exagerado fatalismo que Zola veía en la herencia:



La inmoralidad que entraña el naturalismo procede de su carácter fatalista, o sea del fondo de determinismo que contiene; pero todo escritor realista es dueño de apartarse de tan torcido camino, jamás pisado por nuestros mejores clásicos, que, no obstante, realistas y muy realistas eran. (Pardo Bazán 1989: 282)

La ley de transmisión hereditaria, la selección natural, la lucha por la existencia y la adaptación están en la base del naturalismo de Zola. Se pone en una posición de subordinación al arte, a la técnica narrativa. Las ideas de los personajes surgen de forma irregular, en una sucesión desordenada, como golpes cerebrales, y provocan en el lector la sensación de «ver pensar» a los individuos que tiene delante. La impresión de realidad está por encima de la doctrina, y aquí radica la lógica naturalista. Pero no es más que eso, una impresión, una ilusión, no una copia, sino una selección, una manipulación, un retoque y una alquimia final. Es el propio Zola quien «declara que prefiere el estudio del caso patológico al del estado normal, que es, sin embargo, lo que en la realidad abunda» (Pardo Bazán 1989: 265).

El retrato de lo feo, de lo negativo, tampoco gusta a la escritora gallega. Tomando la realidad como modelo, no habría que decantarse siempre hacia el mismo lado ya que el resultado es una reproducción inexacta. Zola persigue transformar al individuo en dueño de su destino desde el momento en que conozca las leyes que determinarán su conducta; para Pardo Bazán, católica, la existencia del hombre se sostiene en su capacidad para decidir con autonomía, en el libre albedrío. Su naturalismo, como vemos, puede describirse como ecléctico y asistemático, permeable pero de personalidad propia. Su pensamiento reconcilia tal o cual idea, relativiza o absolutiza afirmaciones, admite mil objeciones o excelencias de este o aquel método y no alcanza a adscribirse a ningún sistema ni a separar la obra científica o artística de su creador.

EL NATURALISMO EN ESPAÑA

Hacia 1880, la narrativa española experimenta un giro sustancial que sólo puede explicarse desde el naturalismo francés. Antes de ese año, en el que además se publicaron en castellano tres novelas de Zola —*Una página de amor*, *L'Assomoir* y *Nana*—, ya se polemizaba en la prensa sobre el realismo y el idealismo, discusión que se extendió al naturalismo. El éxito de los textos de Zola, unido a los trabajos críticos *Le roman experimental* (1880) y *Les romanciers naturalistes* (1881), atrajo a los intelectuales hacia el recién estrenado movimiento, que vivió su auge entre 1877 y 1882, pese a que la primera novela experimental francesa databa de 1867 —*Thérèse Raquin*—. El ensayo *El naturalismo en el arte*, de Manuel de la Revilla, publicado en *Revista de España* en 1879, inaugura los estudios críticos formales sobre la materia, sin olvidar los artículos de Felipe Benicio Navarro, que se retoman con *La cuestión palpitante*, de Pardo Bazán, en 1882. «Clarín», en el prólogo a este último libro, asevera con escepticismo para colocarse en el centro de la controversia que «no es lo peor que el naturalismo no sea como sus enemigos se lo figuran, sino que se parezca muy poco a la idea que de él tienen muchos de sus partidarios, llenos de una fe tan imprudente como todas las que son ciegas» (Pardo Bazán 1989: 123-124).



La confusión entre realismo y naturalismo comenzó a hacerse habitual en el mundo artístico e intelectual, puesto que el segundo, desde el punto de vista literario, significa la culminación del primero. Por un lado, el realismo reproduce con fidelidad lo real, la visión estable y objetiva del mundo, y obliga al narrador a ser imparcial, a no explicitar sus visiones personales; por otro, se habla de naturalismo si estas opiniones son sustituidas por un método científico experimental que demuestra que la vida humana es un fenómeno sociológico, de base fisiológica y regido por la herencia. No faltaron quienes objetaron al naturalismo un desprecio por el realismo clásico español que representan Fernando de Rojas, Cervantes o Quevedo. Pardo Bazán alega que

Pereda es descendiente en línea recta de aquellos donosos y amables *costumbristas*. Adhirióse francamente a su escuela, pero trasladándola de las ciudades al campo. [...] Bizarro adalid tiene en Pereda el realismo hispano: al leer algunas páginas del insigne autor [...] parece que vemos resucitar a Teniers o a Tirso de Molina. [...] Tiene el realismo en la masa de la sangre. (Pardo Bazán 1989: 313-314)

Y es un realismo autóctono, hispánico, que ya existía antes de Zola, por lo que no es una moda extranjera. Lo innovador de este naturalismo estriba en los principios básicos: retrato realista y documentado, impersonalidad del narrador y determinismo fisiológico y ambiental. No obstante, la intención ya puede hallarse tanto en aquel realismo como en el costumbrismo español, ya que, en definitiva, se trata de atenerse al círculo geográfico de mayor dominio y donde la observación se produce de forma real, mediante un conocimiento directo. El costumbrismo sería, pues, el preludio de la técnica naturalista; de su método de análisis aprendieron los autores naturalistas, abriendo un nuevo camino en la narrativa.

A pesar de que no existiera un naturalismo francés en España, sino más bien una interpretación a la manera española, en la que no tuvo cabida del todo el determinismo de Zola ni el darwinismo, *La desheredada* (1881), de Benito Pérez Galdós, se considera la primera novela propiamente naturalista. Su influencia se prolongó sobre las dos décadas posteriores. Desde 1887, con el éxito de la novela rusa, el naturalismo deja paso lentamente a Dostoievski y Tolstói, que combinan con precisión el idealismo y el naturalismo, revolucionando la narrativa europea. El análisis psicológico de los personajes se perfecciona; cada escritor matiza su estilo dependiendo del grado de observación y penetración que precisen.

ANÁLISIS PARDOBAZIANO DEL NATURALISMO

Admiración y crítica son los términos que representan el acercamiento de Emilia Pardo Bazán a la corriente naturalista. Una admiración sin adhesión y una postura crítica exenta de predisposiciones: es lo que puede leerse en sus artículos para *La Época*, hacia 1882, que se agruparán bajo el título de *La cuestión palpitante*, recopilados un año después en un libro del mismo nombre. Los escritos suscitaron posturas de rechazo, tal es el caso del «tradicionalista» Juan Valera, pero también de



gran aceptación entre los considerados «liberales». «Clarín», principal valedor de esta segunda opción, prologó la primera edición de la controvertida colección de textos:

... leed, leed todos *La cuestión palpitante*, que aprenderéis no poco, y olvidaréis acaso (que es lo que más importa) vuestras preocupaciones, vuestras pedanterías, vuestra ciega cólera, vuestros errores tenaces, vuestras injusticias, vuestra impudencia y vuestros cálculos sórdidos respectivamente. (Pardo Bazán 1989: 134)

La repercusión del naturalismo y de Zola para la historia de la novela son tratados con rigor y respeto por parte de Pardo Bazán y, aunque se produce «la defensa de ciertas doctrinas» y «el elogio de ciertas personas» (Pardo Bazán 1989: 134), las teorías naturalistas son diseccionadas y analizadas sus contradicciones al detalle. Cuatro cuestiones son las fundamentales:

- a) El determinismo sitúa a la naturaleza en un lugar de privilegio que Dios ocupaba tradicionalmente, aseveración que comporta la negación del libre albedrío. La doctrina católica, cuyos credos coincidían en lo esencial con los de doña Emilia, otorga gran valor a los acontecimientos que pueden imponerse a la voluntad individual, pero mantiene el poder de elegir del ser humano. Don Pedro Moscoso, uno de los personajes principales de *Los Pazos de Ulloa*, aunque es libre, recibe la influencia del medio y las circunstancias que lo rodean. «Con esto, doña Emilia nos señala como cada hombre en este mundo tiene un deber que lo responsabiliza. La frialdad, la apatía, la renuncia a su cumplimiento traen un justo castigo» (Barroso 1973, 121). Sobre este asunto se expresa la escritora:

Tocante al naturalismo en general, ya queda establecido que, descartada la perniciosa herejía de negar la libertad humana, no puede imputársele otro género de delito: verdad que éste es grave, como que anula toda responsabilidad, y por consiguiente, toda moral... (Pardo Bazán 1989: 322)

Sin embargo, sus diatribas morales no se estrenaban con estas palabras. Ya en 1877 había escrito y publicado en *La ciencia cristiana* una serie de textos titulados *Reflexiones científicas contra el darwinismo*. A lo largo de su trayectoria literaria iría corrigiendo este tan categórico rechazo inicial —sirva de ejemplo *Los Pazos de Ulloa*, donde en ocasiones se impone el determinismo fisiológico e incluso ambiental, aunque siempre regido por la aludida falta de voluntad en el ser humano—, pero no cesará de poner en duda hasta el final de sus días los postulados evolucionistas. Añade «Clarín» la posibilidad de «combatir aisladamente tal o cual teoría de autor determinado; se puede censurar algún procedimiento de algún novelista, las exageraciones, el espíritu sistemático, pero negar que el naturalismo es un fermento que aboga en bien de las letras es absurdo, negar la evidencia» (Pardo Bazán 1989: 132).

Así pues, el naturalismo debe poder ser utilizado únicamente como estética, sin necesidad de enfrentarlo a moral religiosa de ninguna clase.

- b) En la descripción, Pardo Bazán censura la predilección por lo escabroso, lo feo, el tono pesimista, como ya habíamos apuntado:



Desapruebo como yerros artísticos la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prolijidad nimia y a veces cansada de las descripciones, y, más que todo, un defecto en que no sé si reparan los críticos: la perenne solemnidad y tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea. (Pardo Bazán 1989: 50)

Mientras, «Clarín» opina que «el naturalismo no copia ni puede copiar la sensación, que es donde está la repugnancia» (Pardo Bazán 1989: 125). La profusión de descripciones antiestéticas en la que puede caer un escritor naturalista no es en modo alguno un «vicio» que se pueda achacar a la escuela naturalista en general, sino a ese autor en cuestión.

- c) El recurso zolesco de la insistencia en el detalle, esas caracterizaciones tan minuciosas del estilo naturalista, no cuentan con el beneplácito de la autora de *Los Pazos de Ulloa*, y sin embargo una creación suya como don Julián es caracterizada constantemente mediante «la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, dulce y benigno como las propias malvas» (Pardo Bazán 2007: 115). Su universo novelesco está plagado de creaciones construidas desde los pormenores, por lo que la censura al naturalismo en este punto carece de fundamento (Baquero Goyanes 1971: 23).
- d) El naturalismo no se ocupa en absoluto del mundo espiritual, tan sólo de la observación del mundo externo. Pero Pardo Bazán sostiene que las realidades pueden ser tomadas tanto de fuera como de dentro del alma, elementos que se extraen «de la contemplación de su propia alma o de la del mundo» (Pardo Bazán 1989: 155). Por el contrario, el realismo «es un instrumento de comprobación exacta, da en cada país la medida del estado moral, bien como el esfigmógrafo registra la pulsación normal de un sano y el tumultuoso latir de un febricitante» (Pardo Bazán 1989: 327).

LOS PAZOS DE ULLOA: REPRESENTACIÓN DE LO REAL

Para la escritura de su obra capital, Emilia Pardo Bazán extrajo múltiples recuerdos de su propia experiencia en «tierras orensanas del curso alto y medio del río Arenteiro. Los repetidos itinerarios desde Cea a Carballiño, las estancias en los Pazos de Banga y Cabanelas le proporcionan un conocimiento directo, minucioso de los accidentes topográficos de las perspectivas, de la influencia operante del cambio de las estaciones» (Varela Jácome 1973: 258). Es difícil que la verosimilitud que su obra persigue hubiera podido ser exitosa de haber elegido localizaciones menos familiares. Así, convierte Cecebre en Cebre, Noya en Naya, y los Pazos han tomado el nombre del castillo Ozores de Elloa. Aunque las referencias tomadas de su entorno son evidentes —la sonoridad dialectal garantiza su finalidad—, parece ser que las localizaciones presentes en la novela no se corresponden con las del cas-



tillo original ni con ninguno de los que existen en los valles gallegos (Clémessy 1973: 731 y ss.). Esto es, la geografía real —Orense, Santiago...— se fusiona con la geografía novelesca, potenciando la credibilidad en la representación del paisaje gallego. En este mismo sentido, el relato busca la precisión en el tiempo histórico, en un ejercicio de veracidad. Ya en el capítulo IV podemos leer:

Porque ya es hora de decir que el marqués de Ulloa auténtico y legal, el que consta en la *Guía de forasteros*, se paseaba tranquilamente en carretela por la Castellana, durante el invierno de 1866 a 1867, mientras Julián exterminaba correderas en el archivo de los Pazos. (Pardo Bazán 2007: 133-134)

Deducimos que el capellán llega a los Pazos a finales de otoño de 1866. Hacia el capítulo XXIV ya puede entenderse la referencia a la agitación carlista que propiciaron las elecciones de enero de 1869, puesto que mientras el marqués, ya casado, está aún en Santiago, recibe la noticia de la abdicación de Isabel II:

Forzoso es reconocer no obstante que en la época de la revolución la exaltación política, la fe en las teorías llevada al fanatismo, lograba infiltrarse doquiera, saneando con ráfagas de huracán el mefítico ambiente de las intrigas cotidianas en las aldeas. Vivía entonces España pendiente de una discusión de Cortes, de un grito que se daba aquí o acullá. [...] Cada quince días o cada mes, se agitaban, se debatían, se querían resolver definitivamente cuestiones hondas, problemas que el legislador, el estadista y el sociólogo necesitan madurar lentamente, meditar quizás años enteros antes de descifrarlos, y que una multitud de revolución decide en pocas horas, mediante una acalorada discusión parlamentaria, o una manifestación clamorosa y callejera. (Pardo Bazán 2007: 327-328)

La agitación revolucionaria «sanea el ambiente», como acabamos de leer, y es preferible al espectáculo «bárbaro y violento [que] atrae a unos seres próximos a la irracionalidad» (Pardo Bazán 2007: 40) de la vida en los Pazos, en las aldeas rurales. Las vicisitudes políticas llegan hasta ese mundo en apariencia tan hermético y abstraído, pero las ideas que se defienden en uno u otro bando carecen de importancia; son los intereses creados los que someten todo atisbo espiritual:

Conviene saber que ninguno de los dos adversarios tenía ideas políticas, dándoseles un bledo de cuanto entonces se debatía en España; mas por necesidad estratégica, representaba y encarnaba cada cual una tendencia y un partido: Barbacana, moderado antes de la revolución, se declaraba ahora carlista: Trampeta, unionista bajo O'Donnell, avanzaba hacia el último confín del liberalismo vencedor. (Pardo Bazán 2007: 330-331)

En consonancia con la preceptiva realista, junto a las alusiones geográficas e históricas, la autora presenta la sucesión de las estaciones, no en todas las ocasiones de forma explícita, para proporcionar la sensación del transcurso cronológico en la narración. Únicamente se producen dos saltos: una década en el último capítulo y un breve retroceso en los dos anteriores, pero ambos con una intención dramática concreta: respectivamente, para informar del destino de ciertos personajes y para



discernir el significado del desenlace recién acontecido en las vidas de Perucho y don Julián.

No es exacto atribuir, por otro lado, la mezcolanza de hechos, personajes o lugares reales y ficticios como innovación propia del movimiento que nos ocupa; las novelas históricas ya empleaban este mecanismo. El colonialismo o el gusto por la hipérbole son asimismo tomados de los modelos románticos. En el mundo desmesurado de los Pazos se simbolizan de forma plástica la enormidad de las pasiones, de los pecados y de las violencias que alberga la «gran huronera». La desmesura, que roza la irrealidad, alcanza también a varios personajes, entre ellos a la nodriza:

El ama, decía ella, era un tonel lleno de leche que estaba allí para aplicarle la espita cuando fuese necesario, y soltar el chorro: ni más ni menos. La comparación del tonel es exactísima: el ama tenía hechuras, color e inteligencia de tonel. Poseía también, como los toneles un vientre magno. Daba gozo verla comer, mejor dicho, engullir: en la cocina, Sabel se entretenía en llenarle el plato o la taza a reverter, en ponerle delante medio pan, cebándola igual que a los pavos. (Pardo Bazán 2007: 281-282)

Aunque no todos, los personajes pardobazanianos pueden definirse como planos, si empleamos los términos que E.M. Forster planteó en *Aspects of the Novel* (1927). No obstante, escribe la escritora gallega sobre los caracteres creados por Zola que «tienen algo de elemental y rudimentario [...]». Con un gesto, un ademán, una particularidad externa, que graba en nuestra mente la significación que el autor quiere atribuirle» (Baquero Goyanes 1971: 23). En la obra de Pardo Bazán son tipos individualizados, representantes de una categoría social o moral, simples pero eficaces: Sabel es sensual; Primitivo, tal cual indica su nombre; don Julián, femenino, etc. La mecánica de caracterización es la siguiente: sobre el eje de la atribución de significado se asienta una cualidad, una idea o una sola pasión que el lector ya conoce desde el momento de su aparición; así se les imposibilita para la libertad de acción en función de los imperativos de su propia forma de ser, definida a priori. Una salvedad: el sacerdote de *Los Pazos de Ulloa* sí tiene el suficiente relieve como para soportar un estudio psicológico; don Julián es una de las creaciones más complejas de Pardo Bazán, que toma recursos prestados de la lectura de los escritores rusos. Una parte de la crítica establece como protagonista de la novela que nos ocupa el paisaje bárbaro, la naturaleza en sí, del mismo modo que Vetusta puede interpretarse como el protagonista-antagonista colectivo en *La Regenta*, pero hemos considerado preferible la opinión de colocar a don Julián como el centro del relato, y explicar la obra como una *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. El eclesiástico inocente pero brioso de los inicios de la novela sufre un proceso de desencantamiento y desesperación. La tortura y el patetismo que observa y soporta provocan una evolución en su personalidad, que acaba siendo encrespada y grave.

El resto de personajes, a excepción de Nucha, son representativos de la moral campesina de aquellos años de 1868 a 1870. Un orden social, eso sí, de vital importancia para el desarrollo de la novela: don Julián, al reprendre al marqués por su relación con Sabel, alude al orden social, no al moral:



—Señor marqués —murmuró—, dispéñseme la libertad que me tomo... Una persona de su clase no se debe rebajar a importársele por lo que haga o no haga la criada... La gente es maliciosa, y pensará que usted trata con esa chica... Digo ¡pensará! Ya lo piensa todo el mundo... Y el caso es que yo..., vamos..., no puedo permanecer en una casa donde, según la voz pública, vive un cristiano en concubinato... Nos está prohibido severamente autorizar con nuestra presencia el escándalo y hacernos cómplices de él. (Pardo Bazán 2007: 168)

ESTRUCTURA Y NARRACIÓN

Podemos decir que *Los Pazos de Ulloa* se estructura internamente en dos fases: ascendente y descendente, repartidas en sus treinta capítulos. Los capítulos I al V sirven de preámbulo; las informaciones llegan al lector al tiempo que son conocidas por don Julián, como es el caso de las relaciones ilícitas entre don Pedro y Sabel y la paternidad de Perucho, que se desvelan a partir del capítulo VI. La fase ascendente de «conocimiento» de don Julián culmina en el capítulo XVII, justo con el nacimiento de la niña de Nucha y don Pedro. Es el turno de la fase descendente, en la que el «conocimiento» progresivo pasa a ser de Nucha, y se extiende hasta el capítulo XXVII en que se produce el desenlace de la acción. Los tres últimos capítulos se reservan a modo de apostilla: se trata de recuerdos de Perucho acerca del día del fatídico asesinato de Primitivo, avatares de don Julián y vuelta del presbítero a los Pazos diez años después (Clémessy 1981: 755 y ss.).

Doña Emilia recurre a un número muy reducido de peripecias y, si tenemos en cuenta que la presentación del drama se demora hasta el capítulo VII, podemos colegir que el ritmo de la narración se acerca más al moroso y cambiante de Balzac o Flaubert que al vibrante de Zola. La actitud como narradora, que pretende ser objetiva, se trunca en constantes intervenciones subjetivas. Empleando la técnica del estilo indirecto libre, y aun sin prescindir de la tercera persona, Pardo Bazán es suspicaz y convincente en la escritura de la psicología de sus ficciones: don Julián es ejemplo portentoso de ello. Pero al mismo tiempo, el joven eclesiástico ya ha sido definido fisiológicamente por el narrador —como ya anotamos—, aunque se vaya concretando en matices a lo largo de los capítulos, por lo que sus pensamientos y sus reacciones no distarán mucho de la imagen determinada que el lector tiene de él desde el principio.

Es este un procedimiento que permite al lector conocer el funcionamiento de los engranajes mentales del personaje en cuestión. En cualquier caso, la acción de la novela se ve refrenada. La narración depende de un carácter introvertido como el del sacerdote, por lo que los pasos que se dan no son resolutivos —narrativamente hablando—. La continuidad cronológica puede incluso romperse: don Julián lee la Biblia y sueña o imagina acontecimientos futuros:

Se representaba la escena de la escapatoria. Sería al amanecer. Nucha iría envuelta en muchos abrigos. Él cargaría con la niña, dormida y arropadísima también. Por si acaso llevaría en el bolsillo un tarro con leche caliente. Andando bien, llegarían a Cebre en tres horas escasas. Ahí se podían hacer sopas. La nena no pasaría hambre.



Tomarían en el coche la berlina, el sitio más cómodo. Cada vuelta de la rueda les alejaría de los tétricos Pazos... (Pardo Bazán 2007: 376)

En el capítulo xxviii, en exclusiva, el narrador delega en Perucho la competencia narrativa:

El niño entonces vio una cosa terrible, una cosa que recordó años después y aun toda su vida: el hombre emboscado se incorporaba, con su único ojo centelleante y fiero; se echaba a la cara la formidable tercerola; se oía un espantoso trueno, voz de la bocaza negra; flotaba un borrón de humo, que el aire disipó instantáneamente, y al través de sus últimos tules grises el abuelo giraba sobre sí mismo como una peonza, y caía boca abajo, mordiendo sin duda, en suprema convulsión, la hierba y el lodo del camino. (Pardo Bazán 2007: 384)

La integración de los retratos subjetivos —don Julián, Perucho, el narrador...— en la novela está perfectamente justificada. De forma sucesiva, por etapas, cada uno de los personajes va completando su figura a medida que pasa por el tamiz de los demás personajes. Así se inserta la focalización de Perucho en el principio del capítulo xxviii:

Al llegar aquí de la narración, es preciso acudir, para completarla, a las reminiscencias que grabaron para siempre en la imaginación del lindo rapazuelo, hijo de Sabel, los sucesos de la memorable mañana en que por última vez ayudó a misa al bonachón de don Julián. (Pardo Bazán 2007: 378)

Ejemplos como este de intervención del narrador se suceden en la obra. Son abundantes las recomendaciones, las llamadas de atención al lector o las justificaciones a las digresiones:

El peludo rocín seguía empeñándose en bajar la cuesta a un trote cochinerero que descuadernaba los intestinos, cuando no a trancos desigualísimos de loco galope. (Pardo Bazán 2007: 93)

Nótese como un hidalgo campesino de muy rancio abolengo se hallaba al nivel de los demócratas más vandálicos y demoledores. (Pardo Bazán 2007: 190)

Ahí están los pazos de Ulloa, que no me dejarán mentir. (Pardo Bazán 2007: 398)

Por esta razón la crítica coincide en señalar la preexistencia inevitable del agente narrador en la totalidad de la obra de Pardo Bazán:

En resumen, un examen atento de las novelas de doña Emilia permite comprobar la fidelidad de la escritora a los principios estéticos realistas y naturalistas que condenaban la intervención directa de la novelista en el relato. De hecho, la novelista se preocupa constantemente de disimular su presencia en sus obras y, si en alguna ocasión fracasa en su intento, al menos respeta hábilmente las convenciones del género utilizando oportunamente las astucias de la profesión para dar la impresión de transmitir una imagen «objetiva» de la realidad mientras que la verdad es que está presente en todas sus obras para asumir, en un momento dado, su propia in-



interpretación; interpretación que, por lo demás, se adapta a la ideología del público para el que escribía. (Clémessy 1981: 36)

Dicho de otra manera, verosimilitud artística acorde a los cánones de la época.

DESCRIPCIÓN

Narración y descripción se oponen como dos tipos de representación artística insertas en todo relato literario. En la novela decimonónica la descripción rebasa en relevancia a la narración y abandona la función ornamental que había estado encarnando en la literatura precedente, sin que ello signifique la total emancipación de una con respecto a la otra. Balzac y Flaubert reinventan el uso de la descripción: si al primero puede considerársele el «creador», el segundo sistematiza una técnica de sobrecarga de elementos explicativos o simbólicos, pues nunca se dan al mismo tiempo. Los explicativos representan materialmente los objetos, el medio, etc.; los simbólicos son el medio para revelarnos al personaje.

La novela de Emilia Pardo Bazán es esencialmente descriptiva, en consonancia con las características de la época en que escribe, y se complace en la utilización de ciertas sensaciones que pretenden lograr una evocación tan completa y «auténtica» como sea posible:

Era la cosa más pura y santa del mundo: un lirio, una azucena de candor. La cabezuela blanda, cubierta de lanúgine rubia y suave por encima de las costras de la leche, tenía el olor especial que se nota en los nidos de paloma, donde hay pichones implumes todavía; y las manitas, cuyo pellejo rellenaba ya suave grasa y cuyos dedos se redondeaban como las del niño Dios cuando bendice, la faz esculpida en cera color rosa, la boca desdentada y única como coral pálido recién salido del mar, los piececillos encendidos por el talón a fuerza de agitarse en gracioso pataleo. [...] A aquel bollo blando, que aún parecía conservar la inconsistencia del gelatinoso protoplasma, que aún no tenía conciencia de sí propio ni vivía más que para la sensación, la madre le atribuía sentido y presciencia. (Pardo Bazán 2007: 284-285)

La descripción es un territorio literario más que propicio para la manipulación del novelista. Veamos dos ejemplos de esto en la novelística de Pardo Bazán. Guardando la verosimilitud, la naturaleza en *Los Pazos de Ulloa* es primitiva, grandiosa y salvaje, lo que nos lleva a suponer el efecto determinista que se persigue. Bajo una aparente objetividad, la descripción del entorno acentúa la impresión en los personajes, como ocurre con la llegada de don Julián a los Pazos:

La vereda, ensanchándose, se internaba por tierra montañosa, salpicada de manchones de robledal y algún que otro castaño todavía cargado de fruta: a derecha e izquierda, matorrales de brezo crecían desparramados y oscuros. Experimentaba el jinete indefinible malestar, disculpable en quien, nacido y criado en un pueblo tranquilo y soñoliento, se halla por vez primera frente a frente con la ruda y majes-



tuosa soledad de la naturaleza, y recuerda historias de viajeros robados, de gentes asesinadas en sitios desiertos. (Pardo Bazán 2007: 96-97)

Por el contrario, en otra novela de Pardo Bazán, *La madre naturaleza* (1887), coexiste una adecuación entre sensibilidad humana y naturaleza, ya que se tiende a identificar estados pasionales con determinados tonos del paisaje. El valor funcional y expresivo del lenguaje queda ilustrado con profusión. Pese a que el recorrido de don Julián y Gabriel Pardo es análogo, este último llega a los Pazos esperanzado y pletórico por la cercanía de la que él espera que sea su esposa. La estación es otra, pero sobre todo el talante.

La naturaleza se asemeja a la música en esto de ajustarse a nuestros pensamientos y estados de ánimo. No le parecieron a Gabriel tristes y lúgubres ni los abruptos despeñaderos que se suspenden sobre el río Avieiro, ni los pinares negros cuya mancha limitaba el horizonte, ni los montes calvos o poblados de aliaga, ni los caminos hondos, que cubría espesa bóveda zarzal. Al contrario, miraba con interés pormenores del paisaje, y al llegar al crucero de piedra y al copudo castaño que le formaba natural pabellón, exclamó con entusiasmo:

—¡Qué hermoso sitio! Ni ideado por un pintor escenógrafo de talento.

—Cerquita que aquí —advirtió Juncal— mataron al excomulgado Primitivo, el mayordomo de los Pazos. (Pardo Bazán 1985: 38)

He aquí una prueba más de que, en la descripción, el objeto —o el paisaje— es el signo, la causa y el efecto de la psicología del personaje. Concepción que, de tal forma expresada por Pardo Bazán, parece un recuerdo romántico más que un método naturalista. A pesar de este último ejemplo, debemos reconocer que no es el rasgo habitual del trabajo descriptivo de la escritora que nos ocupa. En su detallismo, que podríamos tachar como de corte naturalista, predomina la estricta atención fotográfica, casi de documento, con abundante adjetivación y apoyada en la función reiterativa del sentido de la vista —en ocasiones, también de los demás sentidos—, «recursos tendentes a dar ilusión de vida» (Baquero Goyanes 1986: 207):

Llegaron presto a la espaciosa cocina, alumbrada por la claridad del fuego que ardía en el hogar, consumiendo lo que se llama arcaicamente un mediano monte de leña y no es sino varios gruesos cepos de roble, avivados, de tiempo en tiempo, con rama menuda. Adornaban la elevada campana de la chimenea ristras de chorizos y morcillas, con algún jamón de añadidura, y a un lado y a otro sendos bancos brindaban asiento cómodo para calentarse oyendo hervir el negro pote, que, pendiente de los llares, ofrecía a los ósculos de la llama su insensible vientre de hierro. (Pardo Bazán 2007: 104)

Las correderas, perseguidas en sus más secretos asilos, salían a ciegas de furor o de miedo, obligándole, no sin gran repugnancia, a despachurrarlas con los tacones, tapándose los oídos para no percibir el ¡chac! Estremecedor que produce el cuerpo estrujado del insecto. [...] De tanto asqueroso bicho tal vez el que más repugnaba a Julián era una especie de lombriz o gusano de humedad, frío y negro, que se encontraba siempre inmóvil y hecho una rosca debajo de los papeles, y al tocarlo producía la sensación de un trozo de hielo blando y pegajoso. (Pardo Bazán 2007: 125)



En esta misma dirección naturalista, las novelas de Pardo Bazán incluyen lo que se podrían llamar «lecciones de cosas» (Baquero Goyanes 1986, 181 y ss.), párrafos reservados a la capacidad de observación del escritor. El fin no es otro que el de allegar el mundo ficcional a la realidad y, a un mismo tiempo, demostrar al lector la documentación previa que se antepone a toda descripción, abrumar con el conocimiento preciso que se necesita sobre aquello de lo que se escribe. La pretensión zolesca es el matiz científico, y en este recurso se explicita. En *Los Pazos de Ulloa*, sumados a las descripciones ya apuntadas, nos encontramos con inventarios de objetos como forma de describir una estancia, un lugar o cierta profesión:

Restos de sillas de mano pintadas y doradas; farolillos con que los pajes alumbraban a sus señoras al regresar de las tertulias, cuando no se conocía en Santiago el alumbrado público; un uniforme de maestrante de Ronda; escofietas y ridiculos, bordados de abalorio; chupas recamadas de flores vistosas; medias caladas de seda, rancias ya; faldas adornadas con caireles; espadines de acero tomados de orín; anuncios de funciones de teatro impresos en seda, rezando que la *dama de música* había de cantar una chistosa tonadilla, y el gracioso representar una divertida *pitipieza*; todo andaba por allí revuelto con otros chirimbolos análogos, que trascendían a casacón desde mil leguas, y entre los cuales distinguíanse, como prendas más simbólicas y elocuentes, los trebejos masónicos, medalla, triángulo, mallette, escuadra y mandil... (Pardo Bazán 2007: 204-205)

Para los personajes, por lo demás, extraemos información física, de clase social, de profesión, de personalidad e incluso de estado de salud. La fisiología, en el manejo que le otorgó Bernard, y que páginas atrás indicamos, sirve de base para la caracterización de don Julián en los capítulos I, II y parte del III. A continuación, con la narración de situaciones del relato, se expone con mayor profusión el temperamento linfático del sacerdote. La verosimilitud fisiológica previamente sentada refuerza un mundo intelectual y un esquema biológico susceptible de explicar gestos y reacciones de don Julián. Los personajes se definen a través de sus propias palabras y actos, método que resulta en una mayor corporeidad en las creaciones que el del tópico reincidente en el que cae en alguna de sus otras ficciones, como es el caso de las constantes alusiones al fusique de rapé del arcipreste de Loiro o la cara de bronce de Primitivo. Tópico caracterizante que se une al tópico generalizante ante la Sabia, o clásica bruja de aldea, o el Gallo, el buen mozo. Rasgo generalizador que ha sido tomado de la tradición costumbrista, del pintoresquismo local, y con un mero papel decorativo, sin densidad moral o psicológica alguna.

El procedimiento descriptivo de Emilia Pardo Bazán no es muy diferente al del naturalismo, pero tampoco este lo es con respecto a la estética realista y costumbrista inmediatamente anterior. No hay innovación en la manera pardobazániana, pero la profusión y la mecanización en el uso de viejos recursos novelescos (Baquero Goyanes 1986: 208), y hasta las renovadas intenciones que inspiraron sus textos, le conceden una cierta particularidad a su estilo descriptivo.



IDEOLOGÍA

La reseñada caracterización fisiológica permite distribuir los tipos humanos de *Los Pazos de Ulloa* según sus características. De un lado, se agrupan las constituciones fuertes como el marqués de Ulloa, Sabel, Primitivo, el antiguo abad de Ulloa, el ama de cría, etc.; de otro, don Julián, Nucha, nené, etc., en continuo contraste con la barbarie y la brutalidad del medio. El conflicto desune dos concepciones de la vida, dos formas de entender la existencia, y de esta manera queda expresado en sus aspectos físicos.

Es habitual que Pardo Bazán forme correspondencias entre el campo físico y el psíquico, y realce las consecuencias de los desarreglos del primero sobre el segundo, como ocurre tanto a don Pedro como a Sabel, tiempo después, cuyos sucesos se nos narran en *La madre naturaleza*. A su vez, el comportamiento del individuo nace ajustado a un condicionante social; determinismo desde la base que impide soluciones felices a los conflictos que se les plantean. La decisión de don Pedro a la hora de tomar esposa es claro ejemplo de moral provinciana y sentido del honor maltratado. Y es que la autora hace hincapié en el segmento espiritual del ser humano siempre en contacto directo con las reacciones físicas: durante la espera, la noche previa al parto de Nucha, don Julián sufre en su fisiología lo que solo debiera experimentarse en el espíritu. Es la «desespiritualización de lo espiritual» a la que se refería Ernest Hemingway.

También es pertinente añadir la religión, como fuerza civilizadora frente a la irracional naturaleza humana —don Julián, en *Los Pazos de Ulloa*, y Gabriel, en *La madre naturaleza*, apelan al matrimonio para esquivar una contrariedad—, y la pedagogía, en el papel de reformadora de los males sociales —se insiste en la falta de educación en el marqués de Ulloa o en Perucho—. La vida de los Pazos es explorada a través de un procedimiento perspectivista, como ya se ha apuntado, y «es el padre Julián, joven e inexperto, el que representa la acción positiva frente a la apatía» (Barroso 1973: 183). Son la religión y la educación los dos activos fundamentales de esa voluntad de poder. Don Julián se yergue como el personaje voluntarioso, que suele coincidir en la novela pardobaziana con el más débil físicamente.

Acción y voluntad de don Julián frente a apatía y «degeneración de una progenie, la casa gallega de los Moscosos», aunque hay quien asevera que «realmente no es una historia de una decadencia —como pueda serlo la serie zolesca de los Rougon-Macquart o Los Buddenbrook, de Thomas Mann—» (Baquero Goyanes 1986: 35), ya que, en *Los Pazos de Ulloa*, desde el principio se presenta un «vasto y decrepito caserón cuyo propietario vive en concubinato con la criada», seres en innegable decadencia (Clémessy 1982: 453). No han de ser excluidas las interpretaciones psicoanalíticas que rastreen los símbolos en las diferentes situaciones y sueños de la novela y advierten la nombrada decadencia en la derrota de la mujer, léase Nucha, en una sociedad patriarcal (Feal Deibe 1971: 314-327). A este respecto, la propia doña Emilia tenía bastante claro que la moralidad o inmoralidad de su obra no venía dada ni por cualesquier teoría feminista ni religiosa ni filosófica, y de ahí el final en apariencia injusto para los personajes bienhechores de su novela:



Es opinión general que la moralidad de una obra consiste en presentar la virtud premiada y castigado el vicio: doctrina insostenible ante la realidad y ante la fe. Si no hubiese más vida que ésta; si en otro mundo de verdad y justicia no remunerasen a cada uno según sus merecimientos, la moral exigiría que en este valle de lágrimas todo anduviese ajustado y en orden; pero siendo el vivir presente principio de futuro, querer que un novelista lo arregle y enmiende la plana a la Providencia, téngolo por risible empeño. (Pardo Bazán 1989: 284)

CONCLUSIÓN

Hemos podido analizar cómo en *Los Pazos de Ulloa* se alternan procedimientos naturalistas con motivos románticos y algunos enfoques más bien realistas. No faltan las concesiones a lo sentimental, entiéndase por esto la actitud de Perucho y de don Julián hacia la pequeña; al idealismo, esto es, a la admiración que Nucha siente por su padre y su hermano o la del capellán por la propia Nucha; y al romanticismo, fragmentos en que la narración se deshace del estilo indirecto libre y se refleja el interior de don Julián de forma transparente, siguiendo el método del monólogo tradicional, de raíz romántica.

El naturalismo, foco de análisis de este estudio, «se nos aparece como una retórica literaria más, y no como una supresión de todas las anteriores, reemplazadas por una técnica científica, experimental, de laboratorio, capaz de aproximar, de fundir vida y literatura» (Baquero Goyanes 1986: 208). La modernidad de la novela naturalista del siglo XIX, y en extensión de la obra de Pardo Bazán, no proviene de las técnicas, de los procedimientos, sino de «una determinada temática que responde a una determinada ideología y concepción del mundo», y eso es precisamente lo que «hace que los retratos de esa época y de esa tendencia presenten un tono, un signo nuevo» (Baquero Goyanes 1986: 208), que le confieren al drama una intensa intriga. El naturalismo pardobazaniano, debe concluirse, es, en palabras de Zola, «puramente formal, artístico y literario» (Barroso 1973: 30), lo que no impide que su adhesión al movimiento francés influyera a los novelistas posteriores, como Azorín, Unamuno o Baroja, que se beneficiaron de los caminos abiertos por doña Emilia Pardo Bazán.

RECIBIDO: marzo de 2016; ACEPTADO: mayo de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- ARANGUREN, José Luis L. (1982): *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid: Taurus.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1971): «Introducción», en Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios*, Barcelona: Labor.
- (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia: Universidad.
- BARROSO, Fernando J. (1973): *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid: Playor.
- BESER, Sergio (1972): *Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona: Laia.
- CLÉMESSY, Nelly (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista. De la teoría a la práctica*, vol. II, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (1982): «Emilia Pardo Bazán», en Francisco Francisco, *Historia y crítica de la literatura española, v, Romanticismo y realismo*, Barcelona: Crítica: 452-456. Texto original (1963): *Emilia Pardo Bazán*, París: Centre de Recherches Hispaniques, vol. I: 206-207 y vol. II: 650-653.
- CORREA, Gustavo (1964): «Pérez Galdós y su concepción del novelar», *Thesaurus*, tomo XIX, 1: 99-105. Disponible en web: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/19/TH_19_001_103_0.pdf>.
- FEAL DEIBE, Carlos (1971): «Naturalismo y antinaturalismo en *Los Pazos de Ulloa*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 48: 314-327.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1985): *La madre naturaleza*, Madrid: Alianza.
- (1989): *La cuestión palpitante*, con prólogo de Leopoldo Alas, Clarín, José Manuel González Herrán (ed.), Barcelona: Anthropos; Santiago de Compostela: Universidad.
- (2007): *Los pazos de Ulloa*, M.^a de los Ángeles Ayala (ed.), Madrid: Cátedra.
- PATTISON, Walter T. (1965): *El naturalismo español*, Madrid: Gredos.
- VARELA JÁCOME, Benito (1973): *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1979): *Teoría literaria*, Madrid: Gredos.



