

EN EL TALLER NATURALISTA DE EMILIA PARDO BAZÁN: ¿CÓMO HACER VER AL LECTOR?

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ
Université de Pau et des Pays de l'Adour

En la Primera jornada que dedicamos al estudio de *La Tribuna* «*La Tribuna*, la musa de la ficción en el taller naturalista» (2018) analizamos algunos de los presupuestos teóricos y de las estrategias compositivas asociadas a la libertad de creación y a la parte de fantasía con las que Emilia Pardo Bazán se distanciaba voluntariamente del concepto de Naturalismo y valoramos la funcionalidad de la descripción en el texto narrativo. Someramente y a modo de introducción recordemos que:

1. En 1881: en el prólogo a *Un viaje de novios*, Emilia Pardo Bazán defendía la tradición realista española como evolución de la picaresca y del cervantismo y la entroncaba con el Realismo dominante en la novela, en particular en la obra de Galdós y la de Pereda. Con ambos escritores compartía la idea de que el Realismo era el cauce más idóneo para crear una novela de costumbres modernas. Para ello, el escritor tenía que utilizar una metodología que podría parecer algo heteróclita por recurrir a «las galas de la fantasía, la observación y el análisis» (Pardo Bazán 1881).

2. En 1883: en el prólogo de *La Tribuna* Emilia Pardo Bazán filia su novela a la nueva tendencia de estudio de costumbres locales (modernas) y apuesta por un método naturalista y científico, el cual, exige al escritor un estudio minucioso y objetivo de la realidad para recoger los datos

que han de insertar la producción artística en el campo de lo verosímil. De nuevo, la novelista adopta posiciones heteróclitas, en el sentido en que adopta el método de Zola pero se reserva la libertad de escribir de manera personal, lo que ella denominaba su «libre inventiva», la cual:

no se opone a que los elementos todos del microcosmos estén tomados, como es debido, de la realidad. Tal fue el procedimiento que empleé en *La Tribuna*, y lo considero suficiente –si el ingenio me ayudase– para alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra. (Pardo Bazán 1883: 57)¹

Ya observamos que lo que Emilia Pardo Bazán designaba como su fantasía, su ingenio y su inventiva, Emile Zola lo denominó «le tempérament», precisamente para justificar, ahora en palabras del novelista francés, que ese temperamento del escritor sirve de pantalla (écran) (Zola: 18-02-1864), a la hora de rescribir o representar la realidad observada y estudiada en su laboratorio de composición personal. Pardo Bazán y Zola, recordemos también, apuestan por una representación animada de la vida, «infundir vida a una obra», afirmaba ella, o a lo que él exhortaba: «Peignez des roses, mais peignez-les vivantes, si vous dites réalistes » (Zola 2002: 41); o sea, representar la vida en el texto.

Técnicamente, en consecuencia, coinciden los dos teóricos de ambos lados de los Pirineos, como también lo hicieron respecto de las estrategias utilizadas a la hora de trasladar lo estudiado en la novela, en nuestro caso, La Coruña y su sociedad junto con la Palloza y sus obreras cigarreras en los tiempos convulsos de la Gloriosa y de la Primera República.

Para Zola y para Emilia Pardo Bazán esas realidades tenían que ser globales o totales tanto por el acopio de datos y hechos como por la manera de darles forma verbal, ya que debían generar el lector el sentimiento del fluir de la vida; o sea, ser realidades vivas y dinámicas. Y, sin embargo, estamos en un período histórico todavía de imágenes estables y fijas, de cuadros y fotografías; un periodo en el que se está artísticamente ensayando la fijación tanto textual como plástica del movimiento aún a velocidades para nosotros lentas. Los escritores tuvieron que hacer alarde de imaginación para fijar los nuevos presupuestos del nuevo realismo científico o naturalismo con palabras. Y la dificultad aumentó

1. Las referencias remiten a la edición de Benito Varela Jácome, *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán, Madrid, Cátedra, 2017.

con el desarrollo de las nuevas ciencias, con las que se fue ampliando el campo de experimentación de sus talleres naturalistas positivistas: la psicología, la sociología, la medicina, la antropomorfología, por recordar algunas. Asimismo, tenía que traducir someter a los personajes a la ley biológica del darwinismo y a la noción de determinismo. En ello puso doña Emilia, pese a su desacuerdo respecto del positivismo materialista de Zola, todo su empeño. También tuvieron que buscar nuevas técnicas con las que plasmar los nuevos atributos del escritor científico que tenía que experimentar con la textualidad con la que iba a traducir los materiales recogidos, utilizando el lenguaje adecuado con todos sus registros, sociolectos e idiolectos. Si el novelista era científico tenía que presentarse, aunque fuese fingidamente, como un escritor imparcial y objetivo, lo que le llevó a buscar nuevas perspectivas y juegos entre el autor, sus personajes, el narrador y el lector implícito. Con todo ello, se tenía que hacer creer a los lectores que los personajes de la novela procedían de la vida misma y que aquellas obreras protagonistas de *La Tribuna* eran criaturas de un presente que todavía podían reconocer y justipreciar los lectores coetáneos. Pues bien, recordemos a efectos prácticos algunas de las técnicas de composición literaria a las que Emilia Pardo Bazán recurre con su personal creatividad a la hora de responder a tan variados parámetros.

En el espacio de que aquí disponemos, nos centraremos en un repaso somero de las estrategias de la escritora para forjar su personal retórica verosímil y naturalista. Mariano Baquero Goyanes en 1955 fue el primero en estudiar estos asuntos en un monográfico que dedicó a la novela naturalista de doña Emilia (Baquero 1955). Unas dos décadas después, Nelly Clemessy sintetizó aquellas ideas en un de sus capítulos y presentó sucintamente algunas de sus matizaciones personales. Centrémonos a modo de homenaje al profesor Baquero Goyanes, en cómo doña Emilia hizo ver al lector con la palabra, un lector, no lo olvidemos, que no pertenecía al mundo de la imagen como nosotros.

En este aspecto, al igual que los demás prosistas de la época, Emilia Pardo Bazán pasa de plano de la observación científica, aséptica e impersonal, a la implicación y a la consiguiente necesidad de generar una lectura interpretativa. Y ello aun cuando sus ficciones emanen, como bien se sabe, del estudio de las costumbres locales, de la observación, de la documentación y del análisis científico.

El profesor Baquero Goyanes pensaba que las novelas que mejor se adaptan a los criterios del hacer ver naturalista son *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887). Lo que distingue a *La Tribuna* respecto de sus hermanas menores es que en ella la novelista propone una defensa teórica del Naturalismo que estaba divulgando en *La cuestión palpitante* y que es una novela de intenciones sociales, en la estela –aunque de manera personal– de Zola. En las dos siguientes, en *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La Madre Naturaleza* (1887), Pardo Bazán lleva a sus últimas consecuencias la aplicación del concepto de determinismo de herencia de la sangre y de influencia del medio, y, para ello, realiza un personal estudio del paisaje y de los ambientes gallegos, que, sin embargo, ya despuntan en *La Tribuna*. Concordaba con ello Clemessy, quien explicaba que ese deseo de hacer ver se canaliza mediante el recurso a la descripción.

El deseo de dar una imagen tan exacta y completa como fuera posible de lo que describe lleva lógicamente al novelista naturalista a emplear el método analítico para poder reconstruir, elemento por elemento, el objeto que requiere representar. Exagerando a menudo hasta el extremo el número y la exactitud de los detalles, el escritor llega a hacer un verdadero inventario de la realidad, presentada bajo la forma enumerativa propia del género (Clemessy 1982: 788).

Y para ello, recordemos someramente los principales recursos discursivos que contribuyen a elaborar descripciones vivas y verosímiles en *La Tribuna*, puesto que ninguno de los dos estudiosos se detuvieron sino muy escasa y puntualmente en ella.

Entre los recursos descriptivos de corte tradicional destaca la organización de los materiales de «lo general en lo particular» y viceversa. Propongamos un ejemplo de narración descriptiva, muy común en la escritora:

Desde que las Cortes Constituyentes votaron la monarquía, Amparo y sus correligionarias andaban furiosas. Corría el tiempo, y las esperanzas de la Unión del Norte no se realizaban, ni se cumplían los pronósticos de los diarios. ¡Que hoy!... ¡que mañana!... ¡que nunca, por lo visto! ¡En vez de la suspirada federal, un rey, un tirano de fijo, y tal vez un extranjero! Por estas razones en la Fábrica se hacía política pesimista y se anunciaba y deseaba que al Gobierno «se lo llevase Judas». Dos cosas sobre

todo alteraban la bilis de las cigarrereras: el incremento del partido carlista y los ataques a la Virgen y a los Santos. A despecho de la acusación de «echar contra Dios» lanzada por las campesinas a las ciudadanas, la verdad es que, con contadísimas excepciones, todas las cigarrereras se manifestaban acordes y unánimes en achaques de devoción (180).

Esta es una estrategia clásica del arte narrar que se puede documentar desde el siglo XIV y a la que los escritores realistas y naturalistas –franceses o españoles– también recurren siguiendo una fórmula constante: de la «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» (Baquero 1986: 29).

Era Baltasar un hijo, no de este siglo, sino de su último tercio, lo cual es más característico y peculiar. Calificábanle las señoras de atento; sus compañeros, de muchacho corriente y agradable; su tío, de chico listo y con el cual se podía departir acerca de asuntos de comercio. Su temperatura moral no subía ni bajaba a dos por tres; no se le conocía ardor ni entusiasmo por ninguna cosa; la fiebre de la mocedad no le había causado una hora de franca y declarada calentura. Ni juego, ni bebida, ni mujeres le sacaban de quicio. En política era naturalmente doctrinario. Su madre le juzgaba mozo de gran porvenir y altos destinos, porque dejándole la paga para gastos menudos y diversiones, Baltasar ahorrraba y nunca se halló sin blanca en el bolsillo del chaleco. Destinado a la carrera militar, más por vanidad de su familia que por vocación, no era, sin embargo, cobarde, pero sí yerto; prefería los ascensos a la gloria, y a la gloria y a los ascensos reunidos anteponeía una buena renta que disfrutar sin moverse de su casa ni estar a merced del ministro de la Guerra. Secretamente, con cautela suma (porque Baltasar respetaba la opinión pública y todo lo que hay que respetar para vivir con sosiego), la ley y norte de su vida era el placer, siempre que no riñese con el bienestar (136).

La superposición de elementos reales contribuye asimismo a general sensación de verosimilitud, como en el relato de la comitiva:

Eran las horas meridianas, las horas de calor, cuando salieron desempedrando las calles de Marineda carruajes en que iban las comisiones del partido a esperar a los delegados de Cantabria. Las dos leguas de camino real que van de la ciudad al ex-portazo

(como se decía entonces) hallábanse cuajadas de gente en expectativa, asaz empolvada y sudorosa. Poca levita, mucha tuina y chaqueta, de higos a brevas un uniforme; buen número de mujeres, roncadas ya, con los labios secos, los ojos inyectados, arrebatadas las mejillas, más o menos descompuesto el peinado y el traje. Engalanadas con colgaduras ostentaba sus casas el pobre suburbio de la Riberilla: quién había destinado a manifestar su civismo la colcha de la cama, quién las cortinas de la humilde alcoba, quién una sábana o mantel. Al ingreso de la barriada se alzaban arcos de triunfo, entretejidos con ramaje (145).

Y al igual que a la hora de definir a los personajes, lo que le permite al autor dejar resquicios por los que se infiltra su mirada segada e irónica o la del narrador, un artificio también tradicional al que solían recurrir autores como Juan Manuel y Cervantes:

Alguna que otra vez volvía Amparo a visitar su antigua calle, por ver a los amigos que allí había dejado. Pocos días después del de la Candelaria sintió deseos de realizar una expedición hacia aquella parte. Halló todo en el mismo estado; el barbero, muy ocupado en descañonar a un sargento, la saludó jovialmente; a la puerta de su casa divisó a la señora Porreta tomando el fresco, o el sol, que ambas cosas faltaban dentro del tugurio de la comadrona, la cual hacía extraña y risible figura sentada en una silleta baja, y muy esparrancada; sus pies, calzados con zapatillas de orillo, miraban uno a Poniente y otro a Levante; tenía caídas las medias, por deficiencia de ligas sin duda; en el formidable hueco del regazo descansaban sus manos, y mientras una chiquilla encanijada, nieta suya, le peinaba las canas greñas y le hacía dos *chichos* tamaños como bellotas, la insigne matrona no perdía el tiempo, y calcetaba con diligencia manejando las metálicas agujas, que despedían vivos fulgores. Al ver a la Tribuna, se echó a reír con opaca risa (202).

Según analizaba Mariano Baquero a partir de algunos ejemplos de *Pierre et Jean* de Maupassant y de los análisis de Jean Paul Sartre sobre la objetividad en *Situations* (1948), las percepciones que se han tenido de las referencias generalizantes han sido cambiantes en la historia. Lo que distingue a las de la descripción naturalistas respecto de las referencias clásicas es que:

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 (Baquero 1986: 33).

Los rasgos que el escritor naturalista selecciona para perfilar su personaje son «observaciones personales y discutibles, casi siempre» (Baquero 1986: 33), puesto que inevitablemente en ellas interfieren las creencias, los prejuicios, los valores, los sentimientos, la ideología, la cultura, los referentes y arquetipos literarios personales, por recoger algunos factores. Es el caso del ejemplo antes propuesto de Baltasar, pero también de los demás personajes principales.

Las ideas y referencias generalizantes de Emilia Pardo Bazán son de índole variada y presentan diversos matices en función de los personajes: «Jacinto, o *Chinto*, tenía facciones abultadas e irregulares, piel de un moreno terroso, ojos pequeños y a flor de cara: en resumen, la fealdad tosca de un villano feudal» (90). La escritora suele observar «sus actitudes» y entresacar «alguna curiosa peculiaridad de su físico» y «lo más aceptado y característico de su profesión»: el barquillero, los militares, las cigarreras. Respecto de Amparo, por ejemplo:

¡La calle! ¡Espectáculo siempre variado y nuevo, siempre concurrido, siempre abierto y franco! No había cosa más adecuada al temperamento de Amparo, tan amiga del ruido, de la concurrencia, tan bullanguera, meridional y extremosa, tan amante de lo que relumbraba. Además, como sus pulmones estaban educados en la gimnasia del aire libre, se deja entender la opresión que experimentarían en los primeros tiempos de cautiverio en los talleres, donde la atmósfera estaba saturada del olor ingrato y herbáceo del Virginia humedecido y de la hoja medio verde, mezclado con las emanaciones de tanto cuerpo humano y con el fétido vaho de las letrinas próximas. Por otra parte, el aspecto de aquellas grandes salas de cigarros comunes era para entristecer el ánimo. Vastas estanterías de madera ennegrecida por el uso, colocadas en el centro de la estancia, parecían hileras de nichos. Entre las operarias, alineadas a un lado y a otro, había sin duda algunos rostros jóvenes y lindos; pero así como en una menestra se destaca la legumbre que más abunda, en tan enorme ensalada femenina no se distinguían al pronto sino greñas incultas, rostros arados por la vejez o curtidos por el trabajo, manos nudosas como ramas de árbol seco (93).

Dichas técnicas se apoyan fundamentalmente en el tópico, en sus fórmulas, en sus ideas y en sus temas para potenciar la eficacia narrativa y para despertar el reconocimiento y el sentido de verosimilitud en los lectores. Recordemos la presentación del paseo de filas, de Josefina, de los protestantes por mencionar a otros personajes.

Otra de las estrategias descriptivas con la que Emilia Pardo Bazán enlaza con la tradición clásica es la de la «descripción con resonancia artística» (Baquero 1986: 45), ya sea literaria o plástica. Se trata de aquello que en la actualidad se denomina intertexto y que años atrás Casaldueiro calificó de revitalización de temas antiguos refiriéndose a Cervantes (Baquero 1986: 45). En los textos pardobazanianos, las resonancias culturales se integran por traslación, por comparación o por asimilación para conferir autenticidad:

Entre el taller de cigarros comunes y el de cigarrillos, que estaba un piso más arriba, mediaba gran diferencia: podía decirse que este era a aquel lo que el Paraíso de Dante al Purgatorio (114).

No sólo se levantaba con estrellas, a fin de emprender la labor de Sísifo de llenar el tubo –labor que desempeñaba con mecánica destreza y rapidez–, sino que antes de salir a la venta, quedábale tiempo de barrer el portal y la cocina, de limpiar los chismes del oficio, de ir por agua a la fuente, por sardinas al muelle o al mercado, y freírlas luego; de arrimar el caldo a la lumbre, de partir leña; de cumplir, en suma, todas las tareas de la casa, incluso las propiamente femeniles (120).

O más popular y citada de la música cuando a Josefina se le pide que toque motivos de Bellini, e incapaz, acaba con la popular habanera:

Y volvía monótona, repitiendo el tema, y la mujercita, que no sabía interpretar la página clásica del maestro italiano, traducía en cambio a maravilla la enervante molicie amorosa, los poemas incendiarios que en la habanera se encerraban. Josefina, al tocar, se cimbreaba levemente, cual si bailase, y Baltasar estudiaba con curiosidad aquellos tempranos coqueteos, inconscientes casi, todavía candorosos, mientras tarareaba a media voz la letra:

Cuando en la noche la blanca luna... (82).

Los intertextos culturales e históricos suelen quedar vulgarizados y tipificados. En ocasiones, la novelista los somete incluso a procesos de simplificación como ocurre en la cita siguiente:

A las dos formas de gobierno que por entonces contendían en España, se las representaba el auditorio de Amparo tal como las veía en las caricaturas de los periódicos satíricos: la Monarquía era una vieja carrancuda, arrugada como una pasa, con nariz de pico de loro, manto de púrpura muy estropeado, cetro teñido en sangre, y rodeada de bayonetas, cadenas, mordazas e instrumentos de suplicio; la República, una moza sana y fornida, con túnica blanca, flamante gorro frigio, y al brazo izquierdo el clásico cuerno de la abundancia, del cual se escapaba una cascada de ferrocarriles, vapores, atributos de las artes y las ciencias, todo gratamente revuelto con monedas y flores (125).

Los ejemplos citados ponen de manifiesto que las referencias pueden oscilar entre la vaguedad y la concreción; y en función de ello potenciar una lectura realista con mayor o menor intensidad.

La última técnica descriptiva tradicional que identifica Baquero Goyanes es la insistencia en un rasgo caracterizador, merced a «la adscripción de determinadas aposiciones o epítetos, siempre los mismos, con escasas variaciones retóricas» (Baquero 1986: 81, artilugio también), que es recurrente en la épica antigua. El color rojo y el oro y el pelo negro caracterizan a Amparo, los ojos verdes y el pelo rubio de Baltasar, por ejemplo, a lo largo de la novela. Estos rasgos no aportan siempre hondura psicológica al personaje, pero sí es cierto que facilitan la identificación y el reconocimiento de los mismos por repetición y de manera un tanto «machacona» (Baquero 1986: 82). Curiosamente esta fue una de las técnicas más usadas por Zola, que la misma doña Emilia censuró en más de una ocasión.

A las estrategias clásicas de descripción hasta aquí enumeradas se añaden otras que son específica y exclusivamente naturalistas. Destaca el detallismo descriptivo a modo de «lecciones de cosas», estudio como los que abundan sobre la fábrica; o las que sirven para caracterizar a los personajes mediante algún rasgo físico. Sobre el ciego que la Tribuna observa en el mercadillo de los pescadores al salir de la fábrica, nos describe la escritora:

De pie, en el umbral del patio, un ciego se mantenía inmóvil, muerta la cara, mal afeitadas las barbas que le azuleaban las mejillas, lacio y en trova el grasiento pelo, tendiendo un sombrero abollado, donde llovían cuartos y mendrugos en abundancia (97-98).

El dato físico, de la corpulencia y la estatura a la manera de andar y moverse que caracteriza a los personajes se plantea en la novela naturalista pardobazaniana, sobre todo a través de sus características fisiológicas y clínicas acordes con las investigaciones y preocupaciones científicas de la época. Para el escritor naturalista, afirma Baquero, los:

personajes no son sólo línea y color, humanas envolturas reductibles a descripción plástica, sino que, ante todo, son carne, hueso, sangre, nervios, organismos complejos, estudiables y susceptibles de ser descritos tanto en su funcionamiento normal como –más frecuentemente aún, sobre todo en Pardo Bazán– en una alteración fisiológica provocada por la enfermedad (Baquero 1986: 100).

Las descripciones anatómicas y clínicas de los individuos y de la enfermedad fueron centros de interés de la escritora. Emilia Pardo Bazán nos presentaba a Pepa la comadrona en los siguientes términos:

Pepa la comadrona, por mal nombre señora Porreta. Era esta mujer colosal, a lo ancho más aún que a lo alto; parecíase a tosca estatua labrada para ser vista de lejos. Su cara enorme, circuida por colgante papada, tenía palidez serosa. Calzaba zapatillas de hombre y usaba una sortija, de tamaño masculino también, en el dedo meñique. Acercábase a la cama de la impedida, le sometía las ropas, le abofeteaba la almohada apoyando fuertemente ambas manos en los muslos, a fin de sostener la mole de su vientre, y con voz sorda y apagada empezaba a referir chismes del barrio, escabrosos pormenores de su profesión, o las maravillosas curas que pueden obtenerse con un cocimiento de ruda, huevo y aceite, con la hoja de la malva bien machacada, con romero hervido en vino, con unturas de enjundia de gallina. Susurraban los maldicientes que entre parleta y parleta solía la matrona entreabrir el pañuelo que le cubría los hombros y sacar una botellica que fácilmente se ocultaba en cualquier rincón de su corpiño gigantesco; y ya corroboraba con un trago de anís el exhausto gaznate, ya ofrecía la botella a su interlocutora «para ir pasando las penas de este mundo» (70-71).

La novelista así retrata fisiológicamente a la Comadreja:

Del casco mismo de Marinada procedía la otra amiga de Amparo: aunque frisaba en los treinta, su menudo cuerpo la hacía parecer mucho más joven. Pelirroja y pecosa, descarnada y puntiaguda de hocico, llamábanle en el taller la Comadreja, mote felicísimo

que da exacta idea de su figura y ademanes. Bien sabía ella lo del apodo; pero ya se guardarían de repetírselo en su cara, o si no... Ana tenía por verdadero nombre, y a pesar de su delgadez y pequeñez, era una fierecilla a quien nadie osaba irritar. Sus manos, tan flacas que se veía en ellas patente el juego de los huesos del metacarpo, llenaban el tablero de pitillos en un decir Jesús; así es que el día le salía por mucho, y alcanzábale su jornal para vivir y vestirse, y, añadía ella, para lo que le daba la gana (116).

La asimilación del escritor al científico en su laboratorio capaz de producir descripciones psico-fisiológicas positivistas se presenta como garantía de objetividad, de imparcialidad y de científicidad naturalistas. Los cuatro hermanitos de la Guardiania son un ejemplo característico de ello «cuatro hermanitos, todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad hereditaria: epiléptico el uno, escrofulosos y raquíticos dos, y la última, niña de tres años, sordo-muda» (111). Las características psicológicas, morales y éticas se redondean a menudo merced al determinismo del medio ambiente, que es uno de los aspectos centrales de las dos novelas posteriores estudiadas por Baquero. Con ello delinea la escritora —y con minucia nos demuestra el estudioso—, un hombre homólogo al paisaje áspero, salvaje y violento en el que vive; un hombre que se opone al de la ciudad por ser más bárbaro, bestial y perverso dados sus instintos y pulsiones. Bajo esa perspectiva naturalista, Pardo Bazán rompe el tradicional paradigma del campo y la ciudad, lo cual no es óbice para que cree también otros tipos de fisiología como la «socializada» en el medio urbano y fabril de *La Tribuna* (Baquero 1986: 121) como en el caso de Chinto, de las obreras del campo frente a las de la ciudad, etc. El uso de conceptos biológicos y sociológicos fundamenta incluso el estudio de la realidad socio-histórica y sirve para justificar las desigualdades y lacras sociales como si de la selección de las especies se tratase. Alcoholismo, pobreza, enfermedad, crueldad o cualquier otro aspecto humano degenerado son temas novedosos en el campo literario y obedecen al interés por la sociedad y por la denuncia del progreso industrial. Las estrategias descriptivas hasta aquí mencionadas se pueden completar con el análisis de las tipologías del detallismo descriptivo de los personajes, el estudio de los artificios compositivos de las descripciones de los paisajes, de los interiores y de los objetos que contribuyen, al igual que las anteriores, a visualizar lo verbal y a conferir coherencia al texto.

Las descripciones de Emilia Pardo Bazán son funcionales y los recursos compositivos a los que recurre la escritora se basan en la acumulación, en descripciones inventario y en bodegones literarios, o asimismo en el detallismo de lo diminuto y lo inverosímil. El detallismo o la focalización sobre un aspecto mínimo y a primera vista intrascendente, de segundo plano, que adquiere en la descripción plena relevancia (Lavedan 2002: 165-176). Apuntemos el motivo de la taza, que es un clásico que ya aparecía en *Le Père Goriot* y que singulariza al personaje y lo determina, como ocurre con el padre de Josefina Sobrado, imagen del nuevo rico quien, en plena tertulia del salón, «fumaba un puro del estanco, obsequio de Borrén, y saboreaba su café, aprovechando hasta el platillo» (p. 81). Todo ello sin renunciar a la parodia o la burla, que el detalle favorece y a la superposición simbólica para incluso llegar a desbordar «los límites de lo fotográfico para alcanzar los de la alegoría o el símbolo, con la consiguiente desrealización» (Baquero 1986: 157). En etapas posteriores, Pardo Bazán llevaría ese detallismo descriptivo hacia los cauces del Modernismo en la creación de ambientes refinados como los de *La Quimera* (Baquero 1986: 201) en los que el paisaje del que se intentan elucidar sus características –o su alma– establecería una unión íntima con el personaje, una simbiosis con psicología y sus estados de alma o lo que Unamuno denominaría el paisaje del alma. Este tipo de descripciones suelen ser preciosistas, recurren a comparaciones y a efectos cromáticos –le achaca Clemessy a la escritora– con tendencia al recurso pictórico tanto para objetos, personas y paisajes.

Del examen de las fuentes clásicas, en especial de las cervantinas y de las costumbristas, Baquero concluye que la diferencia esencial de las descripciones naturalistas respecto de las anteriores era su carácter global y totalizador que él califica de «fotográfico» (Baquero 1986: 143). Por su parte, Clemessy con semejantes intenciones proporciona el ejemplo de la casa de Amparo con el que la escritora nos da un testimonio de su tiempo:

De tales instintos erráticos tendría no poca culpa la vida que forzosamente hizo la chiquilla mientras su madre asistió a la Fábrica. Sola en casa con su padre, apenas este salía, ella le imitaba por no quedarse metida entre cuatro paredes: vaya, y que no eran tan alegres para que nadie se embelesase mirándolas. *La cocina, oscura y angosta, parecía una espelunca, y encima del fogón relucían siniestramente las últimas brasas de la moribunda hoguera. En el*

patín, si es verdad que se veía claro, no consolaba mucho los ojos el aspecto de un montón de cal y residuos de albañilería, mezclados con cascotes de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guñapos viejos y un innoble zapato que se veía a carcajadas. Casi más lastimoso era el espectáculo de la alcoba matrimonial: la cama en desorden, porque la salida precipitada a la Fábrica no permitía hacerla; los cobertores color de hospital, que no bastaba a encubrir una colcha rabricorta; la vela de sebo, goteando tristemente a lo largo de la palmatoria de latón veteada de cardenillo; la palangana puesta en una silla y henchida de agua jabonosa y grasienta; en resumen, la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos, y que la chiquilla comprendía intuitivamente; pues hay quien sin haber nacido entre sedas y holandas, presume y adivina todas aquellas comodidades y deleites que jamas gozó. Así es que Amparo huía, huía de sus lares camino de la Fábrica, llevando a su madre, en una fiambarrera, el bazuqueante caldo; pero, soltando a lo mejor la carga, poníase a jugar al corro, a San Severín, a la viudita, a cualquier cosa, con las damiselas de su edad y pelaje (cap. 2. al principio).

Como analizaba la profesora Clemessy, la escritora organizaba con orden y la descripción minuciosa la cocina, como cualquier otra descripción de sus novelas, indicando «la índole y aspecto de los objetos», informando sobre los materiales «de que están hechos, su utilidad, su número, su forma, color, estado, etc. (Clemessy 1982: 788). En ella, los materiales están ubicados con precisión, ordenados perfectamente como un cuadro o una fotografía estática, mediante la utilización del sistema preposicional que los distribuye en el espacio enmarcado. Consecuencia de ello, concluía Nelly Clémessy, las frases resultaban largas, en ocasiones excesivamente largas, y recargadas de grupos adjetivos y complementos preposicionales contruidos con la preposición «de».

Obsérvese que en la descripción citada², voluntariamente hemos incluido las oraciones anterior y posterior a la descripción propuesta como ejemplo por la estudiosa para ampliar la unidad descriptiva y comprender su funcionamiento. A pesar de la pausa que introduce en el relato, la descripción resulta altamente funcional porque no es una unidad textual aislada, sino que queda perfectamente enmarcada en la sintaxis de la obra. La primera oración afirma la posición de observador del narrador

2. Las cursivas indican la descripción seleccionada por Nelly Clemessy.

y su mirada directa («nadie se embelesa mirándolas», «se veía claro», «no consolaba mucho los ojos», «era el espectáculo»). La última es fundamental por su carácter metaliterario: «pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos», y por el cierre del pacto de ficción que se ha ido planteando desde el principio al lector; pues la escritora le está ofreciendo las claves que rigen la psicología de la chiquilla, y el modo que el lector debe utilizar para desentrañar su texto, como la «chiquilla», quien comprendía «intuitivamente», «presume y adivina». Si pasamos de un nivel morfológico (sustantivos, adjetivos, adverbios y preposiciones) a un nivel textual mayor, es decir, a la construcción del párrafo, se podrá observar que la descripción no está aislada, está enmarcada y en ese lugar es donde adquiere toda su potencialidad.

La descripción de las cuatro paredes generales pasa a una selección de dos de sus partes y se funde en el relato narrativo; o sea, se convierte en descripción narrativizada porque los objetos cobran vida al insertarlos en ellas y, al igual que los personajes con los que conviven, en un devenir. La caracterización de los objetos crea una relación simbiótica con sus propietarios o viceversa, de modo que el principio de determinismo del ambiente está representado con suma claridad.

Los «instintos erráticos» de la futura Tribuna quedan justificados por contraste con el espacio cerrado de la cocina a la vez que sobrepasan el primer nivel gráfico y denotativo de una lectura en primer grado para enriquecerse con la dimensión social que la escritora persigue antes de pasar a describir «aquellas cuatro paredes: vaya, y que no eran tan alegres». Con ello, a su vez está ya instando al lector a que no se quede solo en una actualización de un listado de objetos porque mientras va recomponiendo la imagen va a su vez desvelando el porqué de aquella supuesta tristeza. Ella no ha hecho sino ir contándola con sus comparaciones, atributos y epítetos, sus metonimias, sus personificaciones y sus ironías merced a la selección de algunos detalles de los objetos elegidos para el cuadro descriptivo.

A cada lector, su enciclopedia, pero bastante fácil es comprender lo implícito, es decir, lo que didácticamente sintetizará a continuación la escritora: «en resumen, la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos». En ello reside el interés de la descripción que, al fin y al cabo, funciona no solo como documento de una época y una clase social, sino también refuerza el objetivo inicial

de la escritora que no era otro que el de delinear el carácter y los deseos de Amparo que luego se irán completando en el desarrollo de la intriga: «Así es que Amparo huía, huía de sus lares camino de la Fábrica». De manera sencilla y sensible, la cocina de Amparo adquiere un valor simbólico y establece una relación osmótica, o sea, determinista con los personajes que la habitan.

Las descripciones van salpicando la novela y, en general, se insertan con naturalidad en el avance del relato cuando son, como la anterior, narrativas. En general, invitan al receptor a una lectura activa con la que desentrañar la intención implícita de la escritora. Algunas sirven para reproducir escenas. En ellas siempre aparece un personaje, a modo de *voyeur*, o el mismo narrador que, como en el caso anterior, enmarca su descripción en el ámbito de lo visual. La descripción enmarcada sirve incluso para traducir verbalmente pensamientos, sentimientos, psicologías cuando es el personaje el que observa, ya sea una escena urbana, la calle, el barrio, la fábrica, o incluso, como hace Chinto, la bahía y el mar.

No duda la escritora en jugar con sus personajes, cuando otros personajes también son testigos visuales, como suelen ser, por ejemplo Borrén y Baltasar en múltiples escenas, desde la fiesta de la casa a las celebraciones republicanas. En ellas sirven para corroborar los juicios de valor o las críticas irónicas de la voz narrativa, incluso cuando ambos personajes son algo silentes. Este tipo de escenas conviven con las descripciones de corte costumbrista, como el mercado (la cesta de los pescados del mercado), el carnaval, u otras naturalistas, como las de la fábrica. Se caracterizan por ser prolifas enunciaciones y bodegones con los que se introducen largas pausas en el desarrollo de la intriga. Clemessy apuntaba que en estos casos la escritora caía, como sus colegas naturalistas, en el uso placentero de la descripción, «describir por describir» (Clemessy 794). Son descripciones para ella inútiles, pero pensamos que, al contrario, sirven para pintar los ambientes que pueden resultar desconocidos y potenciar con supuesta imparcialidad el marco referencial y su peso determinista en un universo desprovisto de medios de comunicación de masas. Si para Nelly Clemessy, las descripciones naturalistas de Emilia Pardo Bazán son «des morceaux de bravoure» (798), en las que la novelista muestra todo su virtuosismo, ella piensa que en muchos casos la escritora también cae en la tentación de la descripción que se podía evitar o suprimir. Estamos parcialmente de acuerdo con

ello, porque la descripción no es mera *ornatio*, sino que incluso en la enumeraciones y bodegones de la escritor, nada había de arbitrario. Su pintar con palabras era a veces preciosista, pero ¿se le puede considerar por ello gratuito o inútil? ¿No obedecería ello a su manera personal o de época de percibir la realidad que nosotros ya no compartimos?

La descripción, pese a su voluntad de representar una realidad, no es sino un juego de imágenes mentales. Si las del escritor funcionan según el principio de homología, razonada y sentida, las de lector de nuestro presente no pueden ser sino sentidas e imaginadas; de ahí quizás esa distancia cada vez más creciente respecto de su artificiosidad.

Si tuviésemos que sistematizar, podríamos resumir las funciones de la descripción en cuatro tipos (Nojgard 2004: 216):

1. Función referencial para establecer el marco de la intriga y ordenar las cosas, los objeto, leyes y personajes del mundo imaginario.

2. La función determinista o la influencia del marco referencial o por qué los personajes han reaccionado de una manera u otra.

3. La función poética para crear incorporar el plano afectivo y emocional o ambiciones simbolistas.

4. La función simbólica o los estados psicológicos, afectivos, o fuerzas que gobiernan el universo marinedino en este caso.

Al estudiar el arte descriptivo de la prosa de Pardo Bazán, como demostró Mariano Baquero Goyanes, se puede distinguir un uso de técnicas retóricas que provienen de la recuperación y renovación de la tradición distinto del de aquellas que son hijas de su siglo naturalista, de marcado signo experimental y científico. Estas últimas destacan por ser capaces «de aproximar, de fundir vida y literatura» mediante «una serie de recursos, tendentes siempre a dar la ilusión de vida, de documento, de fotografía». En definitiva, si en el prólogo a *La Tribuna* y en *La cuestión palpitante*, Emilia Pardo Bazán se empeña en distanciarse del Naturalismo zolesco para reivindicar una tradición realista de raigambre española, lo que nos viene a mostrar, como apuntamos en las jornadas del año pasado, es la fragilidad de la noción de realismo, pues a la sazón se convirtió y sigue haciéndolo, en un concepto comodín del que tendemos a servirnos y que sigue requiriendo necesaria revisión. En esas diatribas entre los *-ismos* finiseculares, sería más coherente afirmar,

recogiendo la terminología de Guy de Maupassant, que doña Emilia también fue ante todo una excelente escritora capaz de hacernos ver y creer en la verdad y la realidad de sus obras, en suma, fue una maestra del ilusionismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1971). *Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Publicaciones españolas.
- (1986). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia, Universidad de Murcia.
- BOISSEAU, Denis. (1999). «De l'inexistence du détail », en Liliane LOUVEL (éd.) *Le détail*. Poitiers, Publications de la Licorne, 16-33.
- CLEMESSY, Nelly (1982). Emilia Pardo Bazán. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- NOJGARD, Morten. (2004). *Temps, réalismes et description*. Paris, Honoré Champion.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1883). *La Tribuna* (1883), Biblioteca Cervantes Virtual. Edición Cervantes Virtual, consultable en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tribuna--0/html/>>. También la edición de Benito Varela Jácome, *La Tribuna*, Emilia Pardo Bazán, Madrid, Cátedra, 2017.
- (1881). *Un viaje de novios*. Edición Cervantes Virtual, consultable en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-viaje-de-novios--0/html/>>.
- RICORD, Marine. (2002). *Le parti du détail. Enjeux narratifs et descriptifs*. Paris-Caen, Centre d'Études du roman et du romanesque.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2019). «Emilia Pardo Bazán y la musa de la ficción en *La Tribuna*», *Nueve lecciones sobre La Tribuna*, Supplément à la revue *Les Langues Néolatines*, 387, 2018, p.127-145. <https://neolatines.com/slnl/?attachment_id=4272>.

ZOLA, Émile (18-02-1864). Lettre à Valabrègue Estas citas se pueden consultar en <<http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/ecrans.html>>.

— (2002). « Les réalistes du Salon », *Zola*, Œuvres Complètes, XII, 809, en Colette BECKER, *Zola, le saut dans les étoiles*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 41.