El motivo del 'hombre sin importancia' de la literatura rusa en la narrativa larga de Emilia Pardo Bazán

Cristina PATIÑO EIRÍN
Universidad de Santiago de Compostela

"la lectura consiste en ser el brazo y ser el hacha y ser el cráneo que se parte; la lectura es entregarse, rendirse, no en cambio mantenerse distante ni burlón"
(Dostoievski, en J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, p. 54).

De restringida califica Steiner la influencia técnica que ejerció la novela rusa sobre la novela europea (1968: 52). La permeabilidad de la literatura española a su homóloga rusa fue durante el siglo XIX un fenómeno mediatizado por Francia (*Revue des Deux Mondes*) e Inglaterra (Matthew Arnold, el crítico victoriano que *La España Moderna* llamó 'Mateo Arnold'), singularmente por la primera. Galdós, Clarín o Pardo Bazán acceden a ella por vía francesa[1]. Como la mayor parte de los europeos, leen las traducciones francesas hechas por Charrière, Victor Derély, Mérimée, Louis Viardot o el propio y 'occidentalizado' Turguénev, residente en las cercanías de París, que se autotraduce[2]. El naturalismo francés era un presupuesto lector ineludible. De ahí que una de las ideas concluyentes del ensayo de Emilia Pardo Bazán *La revolución y la novela en Rusia*[3] tuviese en su cotejo con el ruso

1. Es lícito preguntarse si la específica manera de insertarse en el sistema literario español el fenómeno ruso hubiese sido de la misma naturaleza si la correa de transmisión hubiese tenido origen inglés. Obvio es que no se leyó igual a los rusos, ni a partir de iguales cimientos literarios, en ambos países.

2. De tales traductores parece haberse servido Pardo Bazán, como los lectores franceses (Clemessy, 1981: 156). El primero traduce *Almas muertas*, el segundo *Crimen y castigo*, el tercero a Turguénev, también traducido por Viardot y por Charrière. Taine y Renan filtran la rusofilia pardobazaniana (¿Conoce la autora *Diez años de destierro*, de Madame de Staël?). Clemessy se hace eco de las traducciones al español que circulaban a finales de los años setenta en la *Revista contemporánea* ("Hamlet y Don Quijote", de Turguénev) y, entre 1882 y 1884, *Humo*, *Lavretsky* y *Dmitri Rudin*, entre otras de Lérmontov y Pushkin (1981: 126). ¿Las conocía doña Emilia? No cita ni éstas ni otras anteriores, de los años sesenta, en la *Revista Europea*. Su rusismo viene de París, algo que le recrimina Valera. *Vid.* Patiño Eirín: 1997 y 2007.

3. "a very curious and cleverly written book", en palabras de Pavlovsky (*vid.* Chamberlin and Weiner, 1984: 117). Su éxito inmediato debió de ser notable, a juzgar por las palabras de Clarín, quien dice haber visto sus tres tomitos "en el bufete de un abogado, [y] sobre el mostrador de un comerciante" (*vid.* Pattison: 134). Desde los años sesenta, según Alekseev, los intelectuales españoles conocían bien la literatura rusa (Chamberlin y Weiner, 1971: 234). Castelar, Arnau, Galdós... sí, pero ¿y los demás? No Valera, verbigracia.

el fundamento de una predilección ya asumida y decantada a favor del último, del naturalismo ruso[4].

Le Roman russe del Vizconde Eugène-Melchior de Vogüé, catalizó la lectura crítica de la literatura rusa en la visión de la autora[5] que entonces fraguaba —en difícil lid— *Los Pazos de Ulloa*. Al margen de consideraciones que afecten a la originalidad[6] —¿sólo aparente?— de este panorama sociológico-literario que pergeña tras sus lecturas y estadías en Francia, lo cierto es que las conferencias primero y el libro después asentaron entre el público cultivado de su país una manera de recibir aquella literatura en la que los intentos de explicación racional o meramente historiográfica resultaban inanes ante el *enigma*, lo que Figes ha llamado 'el mito del exotismo ruso'. Si las brumas septentrionales obnubilaron a una lectora entusiasta no parece haber sido ésa la impresión primera que su ensayo causó: recibido con parabienes, planteaba ambiciosamente la descripción de un mundo desconocido, filtrado por vía indirecta, y sujeto a especificidades que lo hacían, si cabe, más misterioso. El método lansoniano, el positivismo erudito, las notas recabadas en diversas fuentes secundarias enumeradas al final, pretendían extraer un jugo que ayudase a hacer fluir una apropiación lectora que dejaba un poso permanente, y que, a diferencia de otras lecturas del día, construía un cauce que no era retórico ni genéricamente novedoso pero dejaba exhausto y sin palabras.

Abrigo la sospecha de que doña Emilia quiso darle nombre a aquel sentimiento que embargaba sus potencias críticas e historiográficas y que sólo podría explicitar a través de la fábrica creativa y por la vía interpuesta de sus criaturas novelescas.

Concepto

Nada más inaprehensible que el modo de componer a un personaje. Su físico y su mentalidad, su manera de hablar y de moverse, su talante comunicativo o retraído proceden a menudo en el período realista-naturalista de un dato empírico subyacente que emerge convertido en ficción de manos del novelista. Es posible que muchos personajes de doña Emilia arranquen de su observación directa más aquilatada, y que tal circunstancia, más frecuente de lo que a veces pensamos, la condujese a variar el procedimiento y, seguramente al principio conscientemente y

4. Concepto que también maneja, tres años después, un joven Pío Baroja, aunque sin aludir a Pardo Bazán.

5. Magnitud menos evaluable es la del influjo que pudo ejercer sobre esa visión el trato que doña Emilia confesó haber tenido con emigrados como Tikomirov (Dolinski) o el propio Pavlovski. En las cartas que Pardo Bazán dirigió a éste último puede constatarse, no obstante, el grado de amistad que llegó a consolidar, pese a sus desencuentros, con el emigrado, su "Cher Sarmate" (*cfr.* Thion Soriano-Mollá, 2003). Es una lástima que junto al epistolario recuperado, la docena de cartas que la autora le envió al autor de *Memorias de un nihilista*, no figure el cuestionario que dice haberle adjuntado a la primera de las conservadas, fechada en París el 27 de enero de 1886 (127). ¿Incluiría tal vez dicho "interrogatoire ci-joint" –pendiente de respuestas de viva voz- alguna pregunta u observación sobre el linaje literario ruso del 'hombre superfluo'?

6. *Vid.* Osborne, para quien "es simplemente un plagio, y no muy bien disfrazado" ([1954]: 85), Icaza o Clarín ('E. Pardo de Bogué', la llama en *Madrid Cómico*). *Cfr.* Patiño Eirín, 1997.

después como una marca de su fluidez imaginativa, a erigir a sus criaturas a partir de seres de ficción en los que el calado histórico ya no obraba. Quiero decir que el impacto de *Crimen y castigo*, desde febrero de 1885, como el de otras novelas rusas, tuvo que ser formidable en la ya consagrada escritora y polemista superviviente de *La cuestión palpitante*. Tan formidable que no llegó a racionalizarlo[7].

Si hay un escritor ruso que ha padecido el desdoro de un sector de la crítica que lo ha tachado de mero estilista, éste es Turguénev. La propia autora se fija especialmente en la seductora cualidad artística del gigante ruso que también alabaron sus amigos franceses y contertulios como Edmond de Goncourt:

> Tourguéniev, le doux géant, l'aimable barbare, avec ses blancs cheveux lui tombant dans les yeux, le pli profond qui creuse son front d'une tempe à l'autre, pareil à un sillon de charrue, avec son parler enfantin, dès la soupe, nous charme, nous *enguirlande*, suivant l'expression russe, par ce mélange de naïveté et de finesse –la séduction de la race slave, relevée chez lui par l'originalité d'un esprit supérieur, par un savoir immense et cosmopolite (Goncourt, 1872, 1989, [1956]: 499).

Su atractivo mundano parece devaluar su obra, del mismo modo que su accesibilidad, si lo comparamos con Tolstói o Dostoievski. Y, sin embargo, el autor de los *Relatos de un cazador* se vanaglorió siempre de haber contribuido, decisivamente, a la emancipación de los siervos y para Wilson fue mucho más lejos con los difíciles problemas sociales en Rusia (1981: 128). Isaiah Berlin ha estudiado cómo aquel país inmenso, atrasado por las guerras napoleónicas, con una deficiente Ilustración, es la cuna donde nace 'la persona superflua'[8], [criaturas como Onéguin o Pechórin, con su titubeante idealismo, u otras de Griboiédov, Gógol o Herzen], i. e., "el héroe de la nueva literatura de protesta, miembro de la reducida minoría de hombres educados y con sensibilidad moral que, incapaz de encontrar un lugar en su propia patria, y abandonado a sus propias fuerzas, suele escaparse a fantasías e ilusiones o caer en el cinismo y la desvergüenza, hasta terminar no pocas veces en la autodestrucción o la rendición total" (1980: 487).

Ni Vogüé ni Pardo Bazán mencionan, en el capítulo que respectivamente dedican al autor de "La reliquia viviente"[9], la obra que daba nombre por primera vez a aquel estado de espíritu que Berlin glosaba líneas más arriba y de tan gran trascendencia en las sociedades finiseculares: el *Diario de un hombre superfluo*, la obra de Turguénev datada en 1850 y protagonizada por Chulkaturin. No era la

7. "However, Pardo Bazán's awed encounter with Dostoyevsky, Tolstoy and others did not lead her to imitate them. Their anarchic 'loose, baggy monsters' were quite alien to her disciplined mind and her ingrained love of exquisite finish and surface colour. *Los pazos de Ulloa* (which was written while she was first reading the Russian novelists) is a hybrid work" (Hemingway, 1983: 17).

8. El 'lishni chelovek' de la lengua rusa que los franceses tradujeron como 'l'homme de trop'.

9. En carta a Pavlovski, con fecha de 18 de abril de 1886, le agradece doña Emilia a su amigo "la llegada de la efigie de Tourgueneff y el desentierro del cuadrito", (Thion Soriano-Mollá, 2003: 129) en alusión probable al retrato que hubo de solicitarle previamente. Era frecuente en Pardo Bazán esta manera de homenajear al artista querido, venerado: poseer algún retrato suyo. No hay rastro de él, sin embargo, en su patrimonio conocido.

conciencia lo que le atormentaba: le mataba el saberse estúpido (2000: 78), pero su "corazón era honrado y fiel". Bien lo advierte Orzeszek, más que de mero *spleen*, un fenómeno distinto, existe en este individuo y en sus herederos una conciencia de rebeldía ahogada por completo en el contexto del reinado de Nicolás I (2000: 12).

Sí se detenían ambos en *Rudin*, su antecedente, un hombre marcado ya, pese a sus generosas y brillantes ideas, pese a sus principios, por la falta de carácter, "sin coraje para el bien ni para el mal" (Vogüé, 1886: 168), atrapado en una impotencia irremediable. Esta novela mereció a doña Emilia un dictamen semejante, con el añadido de considerar al raciocinante Demetrio Rudin un "tipo que pudiera haber servido de modelo al *Numa Roumestan*, de Alfonso Daudet, estudio de uno de esos caracteres complejos, dotados de grandes aspiraciones y aparente riqueza de facultades, pero que tienen roto el resorte de la voluntad y carecen de dirección y rumbo fijo" (1973: 845-846)[10]. Dobroliuvov acuñará el término —glosado por doña Emilia— de 'oblomovshchina' en tanto que enfermedad de la inacción, simbolizada en el personaje de Goncharov, Oblomov, y en su inseparable bata de dormir (jalat).

Como muy certeramente ha estudiado Isaiah Berlin, Turguénev

> es más que un buen observador y psicólogo y un estilista exquisito. Como virtualmente todo gran escritor ruso de su tiempo, toda su vida estuvo profundamente preocupado por las condiciones y el destino de su patria. Sus novelas constituyen la mejor descripción del desarrollo positivo y social de la reducida pero influyente elite de la juventud liberal y radical rusa de su época... y de sus críticos. Sus libros, desde el punto de vista de las autoridades de San Petersburgo, estaban lejos de ser inocuos. Y, sin embargo, a diferencia de sus grandes contemporáneos, Tolstói y Dostoievski, no era un predicador ni deseaba lanzar truenos a su generación. Lo que ante todo le interesaba era comprender, penetrar en otras opiniones, otros ideales, otros temperamentos, tanto los que le simpatizaban como lo que le dejaban desconcertado o le repelían. Turguénev poseía en forma sumamente desarrollada lo que Herder llamó *Einfühlen* (empatía), la capacidad de entrar en creencias, sentimientos y actitudes ajenas, a veces agudamente antitéticos a los suyos: Renan subrayó ese don en su oración fúnebre (1980: 483).

Aunque sí citado en la bibliografía (con idénticos títulos en ambos autores), Vogüé no trata del émulo y rival de Turguénev[11], al decir de doña Emilia (1973: 854), Gontcharov[12], a quien ella sí dedica sustanciosos párrafos de su cosecha en el

10. Baroja, en 1890, aún es el joven impetuoso capaz de escribir: "Un detalle curioso de Tourgueneff [*sic*] es el presentar a los hombres faltos de energía y de voluntad mientras que a la mujer la embellece con esas cualidades que a los hombres niega" (196). Es el hombre tímido o incapaz que abandona a la mujer (Wilson, 1981: 95).

11. Moisés Mori apunta que Gontcharov llegó a acusar a Turguénev de plagiario. Debemos tener en cuenta la fecha de aparición de su novela más emblemática, 1859.

12. Tan sólo de paso: "Il y faudrait distinguer en première ligne Gontcharof, l'auteur de ce roman si caractéristique, *Oblomof*" (1886: 146). No tanto como discípulo como figura destacada de la generación de los años cuarenta, a la que pertenecen Písemski, Ostrovski, Shologub, Grigórovich y el propio Turguénev.

mismo capítulo dedicado al autor de *Humo*, tan vinculados veía sus temperamentos.

Sin duda es Chéjov otro escritor que, de haber tenido ocasión de conocer sus obras, habría despertado la admiración del vizconde y de la condesa.

Como advierte Tanase,

> le personage d' *En chemin* soulève des questions graves: la foi, la science, le nihilisme, la femme, le sens de la vie, la Russie. Une profession de foi s'en dégage: 'La nature nous a fait don à nous, les Russes, d'une extraordinaire capacité de foi, d'une intelligence perspicace et de la capacité de réfléchir, mais toutes ces qualités sont anéanties par l'indolence, la paresse et notre plaisir à rêvasser' (2008: 124).

A Souvorin, su editor y amigo, escribirá el autor de *El jardín de los cerezos*:

> les écrivains que nous appelons immortels, ou simplement bons, ceux qui nous enchantent au point de nous faire perdre nos esprits, se distinguent tous par une qualité essentielle: ils suivent un chemin précis et vous demandent de les accompagner. Ils ont un but, et vous le sentez non seulement par l'esprit mais par tout votre être. Les buts de ceux de moindre envergure sont immédiats: l'abolition du servage, l'indépendance nationale, la politique, la beauté ou simplement la vodka, [...]; d'autres ont des buts lointains: Dieu, l'au-delà, le bonheur de l'humanité, etc. Les meilleurs sont réalistes et peignent la vie telle que'elle est, mais la conscience de leur but se retrouve dans chaque ligne, elle déborde de partout et vous êtes séduit parce que par-delà la vie telle qu'elle est, vous apercevez une autre, la vie telle qu'elle devrait être. Et nous, les écrivains d'aujord'hui? Nous peignons, nous aussi, la vie telle qu'elle est, mais au-delà... il n'y a rien. Même fouettés, nous sommes incapables de faire mieux. Nous n'avons aucun but, ni immédiat, ni lointain. Notre âme est vide.

La conclusión de Chéjov es ciertamente implacable:

> Nous n'avons pas de convictions politiques, la révolution ne nous fait pas rêver, nous n'avons pas la foi, les fantômes ne nous font pas peur et, en ce qui me concerne, je ne redoute même pas la mort ou de devenir aveugle. Celui que ni veut rien, n'espère rien et ne craint rien ne peut pas être un artiste... (2008: 154-155).

Pero en el héroe de Gontcharov, Oblómov[13], supo ver Pardo Bazán "una intensidad psíquica" y calibró el alcance, más allá de ser un mero producto del despotismo autocrático, de "traducir un aspecto del alma rusa, la pereza ensoñadora y la apatía invencible del cuerpo, unida al trabajo activo de la imaginación" (1973:

13. "Para mí una de las más sabrosas, graciosas y características novelas rusas", insiste la autora (1973: 854), que considera esta novela una de sus predilectas aunque solo conoce el primer tomo ("por la razón potísima de que es el único que corre traducido" (*ibd.*).

855). Exalta la previsión, lucidez y fuerza singular en los que aventaja incluso a Turguénev, el autor de "Hamlet y don Quijote",[14] y anota en el personaje del "pesimista apacible" la inutilidad del estudio: "y, sin embargo, en su cerebro hay poesía, en su corazón ternura; aspira a horizontes ilimitados; la imaginación funciona, pero las demás facultades duermen" (*Ibd.*: 855). Es aquí donde reside la cuestión: el atractivo de esta serie de personajes, cuyo más acabado ejemplar es el de Oblómov, capaz de dar nombre, según el aserto de la autora a "la típica pereza eslava", como antes decíamos apelando a Dobroliuvov, dimana de ese maridaje complejo de aptitudes para el disfrute del arte y de la vida en sus más sublimes manifestaciones y de cómo se hallan sumidos los que la padecen en una estéril inacción que los deja a merced de las circunstancias[15], sin que esa renuncia deba ser nombrada fatalismo o determinismo.

Otros modos de explicar caracteres masculinos como el de José María Bueno de Guzmán, narrador autodiegético de *Lo prohibido*, 1885, de Galdós, a cargo de, por ejemplo, la lúcida lectura de Jo Labanyi, que a continuación citamos prolijamente, podrían ser concomitantes con que el aquí postulamos para las criaturas masculinas de doña Emilia. Veamos:

> In 1868 the hygienist Monlau described 'neurosismo' as 'la diátesis del siglo, la enfermedad de la civilización contemporánea', calling it a sign of degeneration resulting from loss of energy. Monlau contrasted this contemporary malaise with previous centuries when the problem was excess energy, requiring bloodletting to be prescribed as a cure; one is reminded of *La desheredada*, where leeches, although still sold by La Sanguijuelera, are no longer a cure but a drain. Interestingly, given José María's confirmed bachelor status, Monlau had in his much reprinted *Higiene del matrimonio* (1865) asked for government measures against 'celibato voluntario' because it led to dissipation of energies (adultery and prostitution) and 'la decadencia y ruina de los

14. "En otro género, la obra de Turguénev a que yo compararía la de Gontcharov, tal cual la conozco, serían las *Reliquias vivas*. Ambas novelas presentan la singularidad de no ser más que trasunto de un estado de alma, psicología pura y sin mancha de vulgaridad narrativa. Y en ambas el protagonista no deja la posición horizontal en que le coloca la voluntad del novelador" (855). Podría aducirse aquí el capítulo XV de *Los Pazos de Ulloa*, por más de un concepto estrechamente vinculado también a lo que podríamos denominar 'la mojama existencial', la huella deletérea de un espíritu consunto que se hará mariposa.

15. Epígono notable de esa tradición literaria rusa, y prueba de su vigencia (que nada tiene que ver con Casanovas posmodernos, como sugiere sin base alguna la contraportada), el personaje de Shúrik Korn creado por Liudmila Ulítskaya encarna ese axial zarandeo anímico que los demás no ven y confunden con mera indolencia, con una suerte de inveterada pusilanimidad, aunque él mismo parece resolverlo a su modo aprendiendo, en su peregrinar ininterrumpido y en convivencia con el arte, lo que es el amor, aprendiendo a vivir. Tal vez a partir de entonces actúe o niegue lo que se le pide, renuncie a la pereza de ser él mismo, de decidir por sí mismo. Esta magistral novela, tan vinculada al legado decimonónico ruso, que incrusta en la modernidad, no está desprovista de una cierta nostalgia, la que experimentan los desterrados de sí mismos. En ocasiones, el narrador la deja fluir: "lo cierto era que su delicadeza extrema, su propensión a exaltarse a cada instante y esa fragilidad de alma que estaba de moda, digamos en la época de Chéjov, no cautivaba absolutamente a nadie en los tiempos heroicos de la guerra, la posguerra y la construcción del socialismo" (2004: 15). Shúrik se pregunta "¿qué quería decir 'tener una vida propia'? Querer algo y conseguirlo... No había conseguido absolutamente nada. Pero ¿había querido algo de verdad? No, se respondió a sí mismo, no había querido nada" (2004: 435).

imperios'. In an 1884 article in the *Revista de España*, at the time Galdós was writing *Lo prohibido*, the public-health expert Hauser noted a huge increase since the mid-century of 'padecimientos nerviosos' due to urbanization. The doctor Augusto Miquis, reappearing from *La desheredada*, calls José María's illness 'el mal del siglo, el cual forzando la actividad cerebral, creaba una diátesis neuropática, constitutiva en toda la Humanidad', directly echoing Monlau's phraseology; later in the novel it is described as 'una manifestación del estado *adinámico*, carácter patológico del siglo XIX en las grandes poblaciones' (Galdós's italics). The fact that this nervous condition is presented as a congenital defect running in José María's family does not necessarily contradict the notion that it is caused by modernity but, as in Zola's obsession with inherited neurosis, stresses the degenerative racial effects on successive generations. Augusto Miquis's optimistic belief in *La desheredada* that society is a fixed-energy system capable of self-regulation and self-renewal –a notion central to Adam Smith's classic liberal economics- seems to have given way to the notion of entropy –progressive exhaustion of energies- that, from the term's coinage in 1865, increasingly dominated late nineteenth-century scientific and social thought. It was this fear that modern society was so draining its resources that the fixed-energy system would no longer be able to transfer spare capacity from led to Herbert Spencer's increasing obsession with degeneration. / In addition to leaving him paralysed, José María's stroke leaves him with the voice of a 'castrato' or a 'soprano': a feminizing castration. [...] But, above all, the novel suggests that (134) Spanish society is threatened with indifferentiation because, in neglecting his business affairs for consumerism, José María is entering a female domain: men are becoming like women. However, excess consumerism does not make women excessively feminine, for it takes them out of the home into the traditionally male public sphere of the street" (Labanyi, 2000: 135)

Rastro en Pardo Bazán

Personajes claudicantes, irresolutos, no desprovistos de ideas e imaginación, dependientes afectivamente, que se mueven por motivaciones a veces favorecidas o justificadas por la empatía con que el autor implícito o los personajes los tratan. Su fracaso disolvente se graba en la memoria del lector, que a menudo piensa que les faltaron energías o les flaqueó la voluntad de ser.

Se han postulado vínculos intertextuales entre novelas de Turguénev y algunas de Galdós (Chamberlin y Weiner, 1971[16]), no tanto entre sus personajes. Menos aún se han postulado paralelismos de construcción en el caso de Pardo Bazán, si exceptuamos algunas leves sugerencias que se detienen más en aproximar atmós-

16. Ambos estudiosos aventuran la idea de que el padre Kustodieff, socio del Ateneo cuando también lo era Galdós, y conferenciante allí sobre literatura rusa en el otoño de 1869 (232) pudo darle a conocer *Padres e hijos*, obra con la que no es descabellado que *Doña* Perfecta entable cierto diálogo, y ello sin ignorar la mayor complejidad del personaje de Bazarov, que define el nihilismo, ni la firme condición docente a la que se pliegan los personajes de la de Galdós.

feras e influjos tales como la lectura de Dostoievski en el suicidio redentor en *La piedra angular* (Etreros[17]), los cuentos de Turguénev en el tratamiento del paisaje (González-Arias, 1997[18]) o alguna como la de Franz[19], que llega a ver en Pascual López un eco de Oblómov.

Si efectuamos un breve y sumario recorrido por algunas de las figuras masculinas salidas de la pluma de la autora coruñesa, podremos anotar aquellas manifestaciones de un estado de alma análogo al descrito para Oblómov. Éstas son algunas de las calas que podemos espigar aquí:

Pascual López: aunque es improbable la huella rusa en su trazado, éste ya fija una deriva de los personajes masculinos pardobazanianos, incapaces de despegar[20].

Ignacio Artegui: "Tiempo hubo —murmuró Artegui como respondiéndose a sí mismo [aunque habla con Lucía es evidente su ensimismamiento] en que creí provenía mi indiferencia de la seguridad de mi vida, y en que deseé deberme a mí mismo, a mí solo, el subsistir" (2003: 145[21]).

---

17. Para esta estudiosa, "hablar de influjo directo es siempre arriesgado, en este caso lo sería doblemente, ya que lo que doña Emilia asimila a partir de aquellas lecturas es una nueva manera de concebir su relación, en cuanto narradora, con los personajes; y, por otra parte, y como base de lo primero, la importancia del fenómeno psicológico mental como elemento novelable" (1993: 35). Ya Clemessy había señalado el trazado de Rojo y Moragas como deudor del influjo ruso (1981: 610).

18. "Turguénev fue un modelo que afirmó tendencias ya presentes en ella" (1997: 161). Son aducidos textos breves del autor de "El prado de Bezhin" como ejemplos de concomitancias con otros de la autora, si bien de dicho cotejo no se desprenden paralelos entre personajes sino más bien entre escenarios. Con todo, se apunta que "ambos escritores retratan el egoísmo de los propietarios, de los señoritos o de los caciques, y la insensibilidad de sus administradores o mayordomos; ambos dibujan también la fe sencilla de los campesinos en el folklore y las supersticiones que inspiran su imaginación; y ambos recuerdan con nostalgia los ideales de la antigua nobleza que desaparece" (162). González-Arias percibe el contraste entre el narrador que no interfiere en el *Diario de un cazador* y el atrevimiento sentimental que atribuye al narrador o narradora (*sic*) de los relatos pardobazanianos (164). Aunque esta estudiosa sugiere una comunidad "psíquica" en los cuentos de ambos, la restringe al aspecto esotérico de los campesinos y *mujiks* (162). Podría argüirse la significación trágica del amor en Turguénev como otro eje susceptible de proyectar sintonías entre Pardo Bazán y Turguénev (*Primer amor*, *Clara Militch*, bien conocidas por la autora gallega, original y clarividente en el tratamiento preferente de los cuentos del autor ruso; el segundo título siempre la fascinó). Atinadamente, Darío Villanueva advierte cómo la lectura de la primera parte de *Oblomov* suscitó en doña Emilia una valoración muy favorable, no tanto por "la descripción abigarrada y verista de un paisaje o unas costumbres cuanto [por] la intensidad psíquica que caracteriza a sus protagonistas" (2000: XXII y 2008).

19. "Pardo Bazán's first novel is a story that to some small degree parallels *Oblomov*, since the title figure is a very lazy fellow who falls in love with a woman with an aristocratic suitor and loses her when she becomes disillusioned with his unfocused personality" (1994-1995: 64). Claro está que doña Emilia no leería hasta más tarde, y en francés, desde luego no antes de 1879, la novela de Goncharov.

20. "Cuando recapacito despacio en los acontecimientos de mi vida, nada me hiere y sorprende como lo flaco de mi voluntad y lo mudable y tornadizo de mis resoluciones. Soy una especie de camaleón moral, que trueca color a cada minuto [...] por la mayor y más necia de las debilidades, teniendo en mi poder el medio de acercarme al objeto amado, me quedé en compañía del objeto aborrecido. ¡Qué metal tan endeble el de mi alma! ¡Qué estofa tan rompediza la de mi querer!" (1996: 209).

21. Afirma Marisa Sotelo en su edición que "Artegui busca la disolución del yo, la aniquilación después de haber renunciado a las mujeres y a la posibilidad de engendrar un hijo, siguiendo de nuevo la filosofía de

Segundo García: "¡Qué paseo el suyo por las húmedas y encharcadas márgenes del Avieiro! Iba unas veces de prisa, sin causa alguna que le obligase a acelerar su marcha, y otras, también sin motivo, se paraba, quedándose con los ojos clavados en algún objeto; pero, en realidad, no viéndolo poco ni mucho... Un remordimiento, un pesar roedor, le mordía el corazón cuando recordaba el pasado: así como al naufragar un buque cada náufrago lamenta especialmente la pérdida de un objeto que a todos prefería, así Segundo, del ayer desvanecido ya, sólo echaba de menos un instante; un instante que quisiera a toda costa revivir: el del precipicio; el momento en que pudo conseguir digna y gloriosa muerte, arrastrando consigo al abismo la noble carga de sus ilusiones, y el cuerpo de una mujer que sólo en aquel minuto inolvidable pudo amarle de veras.../ ¡Cobarde entonces y cobarde hoy —pensaba el poeta, llamando en su ayuda desesperadas resoluciones, y no encontrando el valor indispensable para abrazarse de una vez al agua fría y fangosa... ¡Qué horas! Borracho de dolor, se sentó en las piedras, a la orilla del río, mirando con idiota fijeza cómo las gotas de agua de lluvia, al ir cayendo en diagonal del cielo gris, hacían en el río unos círculos que trataban de prolongarse, y no lo conseguían, porque otros infinitos círculos iguales se tropezaban conillos, y se mezclaban, y se deshacían, y se renovaban incesantemente, y volvían a nacer, y a confundirse, marcando en la sobrehaz del río unos dibujos ondulantes, muy parecidos a esa labor de la plata que llaman *guilloché*..." (Inicio cap. XXVII, s.f.: 231-232, desengañado porque la viuda de Comba no quiso recibir su libro –*Cantos nostálgicos*-dedicado).

Julián Álvarez: "Julián era el único despierto; sentía frío en las médulas y en los pómulos ardor de calentura. [...] Y empezó a subir con buen ánimo la cuesta arriba de la oración. A veces desmayaba, y su cuerpo juvenil, envuelto en las nieblas grises del sueño, apetecía la limpia cama. Entonces cruzaba las manos, clavándose las uñas de una en el dorso de otra, para despabilarse. Quería rezar con devoción, tener conciencia de lo que pedía a Dios: no hablar de memoria. Sin embargo, desfallecía. [...una niña]. Quiso incorporarse, exhalando una gran suspiro, y lo hizo, ayudado por la persona que había entrado y no era otra sino Primitivo; pero apenas estuvo en pie, un atroz dolor en las articulaciones, una sensación de mazazo en el cráneo le echaron a tierra nuevamente. Desmayóse" (cap. XVII, 2000: 161-162). "-Soy un majadero, un Juan Lanas. No sé a qué he venido aquí la vez segunda. No debí volver. Estaba visto que el señorito tenía que parar en esto. Mi poca energía tiene la culpa. Con riesgo de la vida debí barrer esa canalla, si no por buenas, a latigazos. Pero yo no tengo agallas, como dice muy bien el señorito, y ellos pueden y saben más que yo, a pesar de ser unos brutos. Me han engañado, me han em-

---

Schopenhauer, para quien la primera y fundamental manifestación de la voluntad de vivir es el impulso genésico [...]. La renuncia a la acción, el deseo de perfecta y contemplativa tranquilidad [...] aparecen tempranamente en el personaje de Artegui como reformulaciones del concepto de ataraxia schopenhaueriana y preludian las características del héroe decadentista tal como aparecerá en la narrativa de Baroja o Azorín" (2003: 30). Son sin duda indiscutibles estas apreciaciones.

baucado, no he puesto en la calle a esa moza desvergonzada, se han reído de mí, y ha triunfado el infierno" (cap. XIX, 2000: 176, mientras hace el equipaje). "Toda resistencia hubiera sido inútil, y más en tal momento, cuando la jarana crecía y el vino menguaba en los jarros. Julián sabía que aquella gente maleante y retozona era capaz de llevarlo por fuerza, si se negaba a ir de grado" (cap. XXI: 198, cazata, "no sabiendo qué hacer de su persona", 199). "el capellán asistía al drama, temía un desenlace trágico, sobre todo desde la famosa señal en las muñecas, que no le salía de la acalorada imaginación; mostrábase taciturno; su color sonrosado se trocaba en amarillez de cera; rezaba más aún que de costumbre; ayunaba; decía la misa con el alma elevada, como la diría en tiempos de martirio; deseaba ofrecer la existencia por el bienestar de la señorita; pero, a no ser en uno de sus momentos de arrechucho puramente nervioso, no podía, no sabía, no acertaba a dar un paso, a adoptar una medida –aunque ésta fuese tan fácil y hacedera como escribir cuatro renglones a don Manuel Pardo de la Lage, informándole de lo que ocurría a su hija-. Siempre encontraba pretextos para aplazar toda acción..." (cap. XXVI, 2000: 233). De su "Impasibilidad estoica" se trata en *La Madre Naturaleza.*

Gabriel Pardo de la Lage: el más complejo, irreductible e interesante de todos los creados por la autora. "Tenía un amigo, ex profesor de geología en la Universidad, de donde le expulsara el decreto de Orovio. Se puso bajo su dirección, y consagró seis horas diarias a trabajos de pormenor. Hacía unos cortes en las piedras y luego se desojaba mirándolos al microscopio. Se cansó antes de medio año. La certeza consabida, por las nubes. Encontraba relaciones lógicas y armoniosas entre lo creado, leyes impuestas a la materia por voluntad al parecer inteligente, dependencia y conexión en los fenómenos; pero el enigma seguía, el misterio no se disipaba, la sustancia no parecía, la cantidad de *incognoscible* era la misma siempre. Gabriel tenía sobrada imaginación para sujetarse a la severa disciplina científica sin esperanza ni objeto, y fueron disminuyendo sus visitas al laboratorio de su amigo" (cap. VIII: 70. "Aquellos libros que no me dieron la certeza...", 75). "... su fantasía incurable", 100. "En el espíritu de Gabriel batallaban siempre dos tendencias opuestas: la de su imaginación propensa a caldearse y deducir de cada objeto o de cada suceso todo el elemento poético que pueda encerrar, y la de su entendimiento a analizar y calar a fondo todo ese mundo fantástico, destruyéndolo con implacable lucidez" (cap. XXVI: 211). "Buena pieza se quedó el comandante Pardo, sin saber qué contestar, dominado, vencido. En la encarnizada batalla llevaba desde el principio la peor parte; y lo extraño es que la derrota moral que sufría, conocida de él solamente, le ocasionaba íntimo placer y le apega cada vez más al antes detestado bastardo de Ulloa" (cap. XXVIII: 233).

Benicio Neira/ Mauro Pareja: "Por entonces daba yo desenlace a uno de aquellos consabidos idilios prematrimoniales cuyas emociones describí, y encontrándome libre otra vez, alegre y melancólico juntamente, como el ave que ha logrado evadirse de una jaula linda y bien surtida de lechuga apetitosa, me dejé

inducir a frecuentar la tertulia de absoluta confianza que formaban las hijas de don Benicio..." (cap. VI, 2004: 132). "Mi fantasía, mi pensamiento, estaban desde tiempo atrás ocupados –ahora lo veía claro- por aquella chiquilla estrambótica. La curiosidad moral, mi único vicio, raíz de la mayor parte de los caprichos amorosos inexplicables, me había conducido a casa de Neira, por afán de ver de cerca al fenómeno, a la sabidilla, a la independiente. La antipatía que al pronto creí sentir hacia ella, no era sino la atracción del abismo, la negra magia de lo desconocido, contra la cual parecemos indignarnos, mientras nuestro espíritu en secreto al sueña y la busca, obedeciendo al impulso que lleva al hombre al progreso, aunque parezca repugnarlo" (cap. XVI, 2004: 218).

Silvio Lago: "Silvio, sin replicar, se retiró aniquilado" (París, III, 1991: 400). "Completamente fascinado, repetía ante las obras fuertes: 'Así se pinta'. Renegaba de sí; a sus transportes de entusiasmo seguían accesos de inmenso desaliento; él no llegaría a nada nunca; no había que forjarse ilusiones; todo estaba cumplido, los puestos ocupados, el arte en su plenitud. Blasfemaba: desconocía la inexhausta fecundidad, la virtud de renovación del arte, y daba por hecho que, después de una generación gloriosa, rica, se secaba el suelo y nada germinaba ya bajo el sol" (1991: 401). "No se sabía cómo sostener aquella existencia sin raíces" (1991: 560).

Gaspar de Montenegro: "Como que yo he puesto mi orgullo en la corrección de mi sensibilidad, la cual no ha de parecerse en nada a la de la multitud. Ni quiero ser eso que llaman bueno, ni menos apiadarme de nadie, porque la piedad es un descenso; el hombre superior es insensible; está revestido de bronce. Todo cuanto hago, incluso lo que ofrece aspecto de buena obra, hágalo por propia conveniencia... Así es que me dedico a desarrollar ante Desiderio mis teorías, demostrándole hasta dónde llego. Me complazco insostener que la vida, para mí, sólo tiene el escaso valor, valor relativo, que tuvo para las ilustres minorías de todas las épocas, desde los epicúreos griegos y romanos hasta los actuales, más delicados y artistas, quizás, en sus exigencias de goce. Deseo que sepa que mi enfermedad es privilegiada y mi mal es el mal de los poderosos. Ansío convencer [...] de que guardo depositado y concentrado el ajenjo que destilaron los siglos en el espíritu del hombre; de que he calado la existencia; de que conozco la miseria absoluta de nuestro destino, y que, para mí, vale más el no ser que el ser" (cap. X, 1977: 87-88).

Ensimismados, pusilánimes, idealistas impotentes, doloridos, desterrados en su propia patria y de sí mismos, vistos por otros con recelo como seres insípidos e inmaduros, como intelectuales y sensitivos, los personajes masculinos de Pardo Bazán experimentan una suerte de abulia ensoñadora que no les depara ninguna satisfacción moral, más bien los sume en la percepción trágica de una sabiduría antigua que les impide ser felices porque lo saben, saben que no lo serán, y que no podrán hacer nada para llegar a serlo. Desde luego la nómina de estos personajes, cuyas relaciones amorosas son muchas veces el medio que el lector tiene de comprender su carácter, ora en Turguénev ora en Pardo Bazán; la nómina de esos

personajes, digo, que participan de la noción que la literatura rusa fijaría para la posteridad, no se agota en esta rápida ojeada. Fácil es constatar que el narrador autodiegético -¡cuántas veces su elocuencia es un recurso, una suerte de espejismo, que camufla su ineptitud para vivir!- que comparece en el relato breve "Por el arte", (1891), Estévez, y su fallida "gimnasia moral", podría engrosarla.

Si, como ha escrito Thomas Pavel[22], "El siglo XIX llega a su fin cuando se perciben los primeros signos de la rebelión contra la figura del arraigo" (2005: 338), cuando nuevas figuras del imaginario antropológico se enseñorean de la novela por mor de la abolición de los vínculos, la comunidad problemática y la apoteosis de Narciso (337), cabe decir que había empezado a consumir su ciclo en novelas que ya apelaban a una lectura total, como quería el Dostoievski encarnado por Coetzee, y en otra escala, como exigen los hombres *superfluos* de Turguénev, Gontcharov y Pardo Bazán.

Bibliografía

BAROJA, P., "Literatura rusa", [*La Unión Liberal. Diario monárquico guipuzcoano*, San Sebastián, 26 de marzo de 1889-27 de abril de 1890], en *Escritos de juventud*, Prólogo y selección de Manuel Longares, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1972, pp. 173-219.

BERLIN, I., "Tolstói y la Ilustración" y "*Padres e hijos*: Turguénev y la situación liberal", en *Pensadores rusos, [Russian Thinkers]*, Traducción de Juan José Utrilla, Introducción de Aileen Kelly, México, FCE, [1978], 1980, pp. 440-479 y 480-552.

BLOOM, H., "Tolstói y el heroísmo", *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Traducción de Damian Alou, Barcelona, Anagrama, [1994], 1995, pp. 346-362.

CLEMESSY, N., "*La revolución y la novela en Rusia*", cap. VII, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, FUE, 1981, pp. 133-157.

COETZEE, J. M., *El maestro de Petersburgo*, [1994], Traducción de Miguel Martínez-Lage, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996.

CHAMBERLIN, V. A. y J. WEINER, "*Doña Perfecta*, de Galdós, y *Padres e hijos*, de Turgueneff: dos interpretaciones del conflicto entre generaciones", [*PMLA*, LXXXVI, 1, 1971], traducido por Felipe Díaz Jimeno, pp. 231-243.

—, "A Russian View in 1884-85 of Three Spanish Novelists: Galdós, Pardo Bazán and Pereda", *Anales Galdosianos*, Año XIX, 1984, pp. 111-119.

22. Para quien "A diferencia de Rusia, donde el retraso respecto a Europa occidental generó en los artistas y pensadores el resentimiento y su gemelo intelectual, el mesianismo, España estaba lo suficientemente orgullosa de su inmensa influencia pasada como para que el ligero retraso en relación a sus vecinos trastornase la calma de sus novelistas. Por eso, los novelistas españoles, en su búsqueda del idealismo moderno, evitaron de entrada la confrontación entre las posiciones extremas representadas por el encantamiento de la interioridad y por la reducción del ser humano a su medio" (329). ¿Las evitaron?

ETRERO S, M., "Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán. El ejemplo de *La piedra angular*", *Anales de Literatura Española*, nº 9, 1993, pp. 31-43.

FIGES, O., *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, [2002], Traducción de Eduardo Hojman, Barcelona, Edhasa, 2006.

GONCOURT, E. et J. de, *Journal*, Tomo II, Paris, Robert Laffont, 1989.

FRANZ, T. R., "*El amigo Manso*, *Niebla*, and *Oblomov*: Three Related Incarnations of the *Superfluous Man*", *Anales Galdosianos*, XXIX-XXX, 1994-1995, pp. 64-71.

GONTCHAROV, I., *Oblomov*, [1859], Traducción de Lydia Kuper de Velasco, Barcelona, Alba, 1999.

GONZÁLEZ-ARIAS, F., "La poética de Galicia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán", en José Manuel González Herrán, ed., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán. In Memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela/Consorcio de Santiago de Compostela, 1997, pp. 147-169.

HEMINGWAY, M. J., *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*, Cambridge University Press, 1983.

LABANYI, J., *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford University Press, 2000.

MORI, M., *Estampas rusas. Un álbum de Iván Turgueniev*, Oviedo, KRK, 1997.

PARDO BAZÁN, E., *La revolución y la novela en Rusia*, en *Obras Completas*, III, Edición de Harry L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 760-880.

—, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, [1879], Edición de J. M. González Herrán y C. Patiño Eirín, Santiago de Compostela, Ara Solis/Consorcio de Santiago, 1996.

—, *Un viaje de novios*, [1881], edición de Marisa Sotelo, Madrid, Alianza, 2003.

—, *El Cisne de Vilamorta,* [1885], Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, s. f.

—, *Los Pazos de Ulloa,* [1886], edición, prólogo y notas de Ermitas Penas, con un estudio introductorio de Darío Villanueva, Barcelona, Crítica, 2000.

—, *Memorias de un solterón*, [1896], edición de Mª Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, 2004.

—, *La Quimera*, [1905], edición de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, 1991.

—, *La Sirena negra*, [1908], Madrid, Espasa-Calpe, 1977 (4ª ed.).

PATIÑO EIRÍN, C., "*La revolución y la novela en Rusia*, de Emilia Pardo Bazán, y *Le Roman russe*, de Eugène-Melchior de Vogüé, en el círculo de la intertextualidad", en González Herrán, ed., op. cit. supra, pp. 239-273.

—, "La rusofilia de Emilia Pardo Bazán", en A. Veiga y Mª J., eds., *Perspectivas sobre Oriente y Occidente*, Santiago de Compostela, Universidade, 2007, pp. 121-134.

PAVEL, T., *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, [2003], Traducción de David Roas Deus, Barcelona, Crítica, 2005.

STEINER, G., *Tolstoi y Dostoievski*, [1959], Traducción de Agustí Bartra, México, Ediciones Era, 1968.

TANASE, V., *Tchekhov*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

THION SORIANO-MOLLÁ, D., "Amistades literarias: doce cartas de Emilia Pardo Bazán a Isaac Pavlovsky", *La Tribuna*, nº 1, 2003, pp. 97-147.

TURGUÉNEV, I. S., *Memorias de un cazador*, Edición de Natalia Ujánova, Traducción y notas de José Mª Bravo, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2007.

—, "Hamlet y Don Quijote", *Páginas autobiográficas*, Traducción, introducción y notas de Víctor Gallego Ballestero, Barcelona, Alba Editorial, 2000, [1860], pp. 289-316.

—, *Diario de un hombre superfluo*, Traducción y epílogo de Agata Orzeszek, Oviedo, KRK Ediciones, 2000.

ULITSKAYA, L., *Sinceramente suyo, Shúrik*, [2004], Traducción de Marta Rebón, Barcelona, Anagrama, 2004.

VILLANUEVA, D., "*Oblomov*", *El Cultural*, 9 de octubre de 2008.

VOGÜÉ, E.-M. de, *Le Roman russe*, Paris, Libraire Plon, 1886.

WILSON, E., *Ventana a Rusia. Para uso de lectores extranjeros*, [1971, 1972], México, FCE, 1981.