Dolores Thion Soriano-Mollá. "*La sirena negra* y Gaspar de Montenegro, hacia el descubrimiento del personaje oscuro de Emilia Pardo Bazán".
Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.) *Individuo y sociedad en la literatura del XIX.*
Santander. Tremontorio ediciones. 2012. 157-165

La sirena negra y Gaspar de Montenegro, hacia el descubrimiento del personaje oscuro de Emilia Pardo Bazán.

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de l'Adour.

> La literatura vive en un mundo de quimeras, de sueños, en una sensualidad de la imaginación, en una corrupción de la idea, que es como la locura de lo imposible, y el fruto del decaimiento, de la flojedad nerviosa que nos devora, de la energía que nos escapa y va al fondo, a tierra, ¿a lo último? (Altamira : 1893: 171).

Estas palabras, que pertenecen a Rafael Altamira pero que pudieran haber sido de Emilia Pardo Bazán, responden al paradigma estético de *La sirena negra*, novela que la escritora gallega publicó en 1908 y que junto con *La quimera* (1903) y *Dulce dueño* (1911) constituyen sus últimas aportaciones novelescas. En realidad, debía haber sido una serie mucho más amplia, según la autora explicaba a Blanca de los Ríos en una carta del 30 de octubre de 1907:

> Escribí parte de *La esfinge*, pero ahora la interrumpí y me puse a trazar, de una sentada, *La sirena negra*, novela no muy extensa (unas 250 págs.) para el editor Villavicencio. Esas tres novelas, enlazadas con *La quimera*, son una sola cosa, aunque sean distintos los personajes, y lo mismo me da trabajar en una que en otra. Nacieron a un tiempo en mi pensamiento. Son *La quimera, La sirena rubia, La esfinge, La sirena negra*- y acaso, si tengo paciencia, *El dragón*. Ignoro si la sufrirá bien el lector pío. *La sirena negra*, a mi parecer, va jondita, pero acaso no divierta ni sea entendida, si algo encierra (Freire,Thion, en prensa).

Sabía pertinentemente la escritora que su novela no era un texto para mayorías, que el tema de la muerte no suele resultar ameno y que su tratamiento novelesco exigía una hechura textual de lectura algo difícil. Si iba «jondita» y la misma escritora dudaba de que el público la entendiese era porque en ella intentaba descubrir «las regiones desconocidas del alma humana» (Pardo Bazán: 1917, Sinovas: 1180) del hombre moderno que había proclamado «los derechos del misterio y lo recóndito de la sensibilidad» (Sinovas: 1180). Doña Emilia, a imagen de Maeterlinck, había encontrado en aquellas regiones ignotas «palpitación artística, al avenirse a la ley de nuestra confusión y nuestro temblor ante lo infinito» (Sinovas: 1180). «¿No os habéis parado nunca a considerar esta presencia, esta inmanencia del misterio, esta neblina sutil que se tiende sin cesar ante nuestra vista y deja entrever lo que no perciben los sentidos, ni conoce, ni puede conocer la razón?», preguntaba Pardo Bazán a sus lectores de *La Nación* al comentar la visita del escritor belga a Madrid en 1917. Porque para ella también, el misterio, lo nebuloso, el numen o el abismo grande de las Escrituras fueron impulso creador y canto de sirena que le indujeron a buscar sus verdades con unos planteamientos modernos.

La sirena negra se nutre en fundamentos filosóficos eclécticos, en particular de origen nietzscheano y schopenhaueriano, abrazaban modos de ser y estar en la vida individuales y psicológicos que doña Emilia ya había estudiado en el romanticismo o en la novela rusa, y a

todo ello ofrecía un tratamiento estético a través de la figura del decadente al igual que lo hicieron Baudelaire, Huysmann, Flaubert, Richepin y Wagner, entre otros. Era, por lo tanto, y aunque a ella no le hubiese gustado reconocerlo, de tendencia claramente modernista. Porque entre los «ismos» modernos de aquel Fin de Siglo, se amalgamaban decandentismo, espiritualismo, neoidealismo, anarquismo y misticismo, y ella los superpuso sin distingos, como variantes que cohabitaban en el nuevo renacimiento del neoespiritualismo finisecular (Pardo Bazán: s. a.: 90; Kronik: 1989: 163)[1].

Como estudiaremos a partir en unas breves calas sobre el protagonista Gaspar de Montenegro y la organización inicial del proyecto novelesco, *La sirena negra* es novela de entresiglos y no sólo cronológicamente. Sin llegar a las más iconoclastas formas de la novela lírica, está dominada por la afirmación de la subjetividad del individuo problemático y sensible, el cual, vive en un ambiente que ahoga sus impulsos ideales.

Si en sus novelas comúnmente reconocidas como las mejores la escritora supo reproducir la realidad viva y orgánica, una realidad exterior la mayoría de las veces al autor; si la escritora actuó como perspicaz observadora escudriñando la sociedad y al ser humano; no fue ello óbice para que fuese asimismo sensible al cambio de siglo y a las crisis que trajeron los nuevos vientos de la llamada Modernidad. Estos se tradujeron por la crisis también de las conciencias, por la quiebra de la identidad, por la fragmentación de la realidad y, por lo tanto, la del mismo individuo. En *La sirena negra* Gaspar de Montenegro encarnará paulatinamente los valores del héroe nietzscheano en la construcción de su propia y marginal realidad. Para ello rehuye de la sociedad madrileña a su Galicia natal, donde se crea una familia ficticia en un microcosmos cerrado y se debate entre fuerzas de reminiscencia apolínea y dionisíaca, las de la vida y de la muerte, del castigo y del perdón.

La sirena negra, como las novelas de la última serie antes citada, es cauce de expresión de estos conflictos pero también asidero para el artista y el lector, campo de reflexión y de indagación, y asimismo, cauce de expresión artística de las nuevas propuestas filosóficas y éticas a través de la voz poemática de la novela. Ya fuese a través de sus lecturas de aquel «loco» y joven Nieztsche en *El nacimiento de la tragedia* o en *Así habló Zaratrutsa*, o a través de fuentes directas del romanticismo alemán, lo cierto es Pardo Bazán incorpora en *La sirena negra* algunos de los elementos que fueron recuperados por el decadentismo finisecular, tales como la búsqueda de la verdad, el desarrollo de la energía creativa, el retorno a los orígenes, el amor a la naturaleza, la afirmación del genio o del superhombre, el dolor de sentir, la desesperación de lo real, la enfermedad y el temperamento enfermo, el cansancio, la morbosidad y la crueldad. *La sirena negra* acrisola estos temas para mostrar la dualidad de la conciencia del hipersensible individuo durante una etapa de búsqueda de sí mismo, de autoaprendizaje que es la que cubre argumentalmente la novela. Gaspar de Montenegro no es el joven -como hubiese cabido esperar en un *bidungsroman* tradicional- si no el hombre adulto de unos treinta seis años de edad, un dandi narcisista, poeta maldito en la escritura de su propia existencia que no es sino experiencia intelectual y estética.

[1] Fases sucesivas de una rápida descomposición de los elementos románticos supervivientes, que, sin embargo, persisten y resisten, luchando con la reacción hacia el clasicismo diez y ocheno, con el espíritu científico democrático, con las influencias nuevas y las tradicionales, y retoñando donde menos se espera, a fuer de árbol que arraigó muy hondo, y de cuyas radículas todavía quiere brotar vegetación frondosa», en (Pardo Bazán: s. a.: 10).

El título de la novela define ya el horizonte decadentista del texto. *La sirena negra* es el personaje silente que obsesiona fantasmagóricamente al protagonista masculino, Gaspar de Montenegro, bajo la apariencia y el cuerpo enfermo de Rita Quiñones en la primera parte de la novela, en los escenarios madrileños, o bajo la forma mítica de la sirena cuando el protagonista se aparta de la sociedad madrileña para retornar a sus orígenes, o sea, a Portodor en Galicia. En el mundo tenebroso de los abismos, transitan estos personajes, mujeres fantasmagóricas y monomaniático varón, como criaturas vivas que salieron del tapiz de la danza de la muerte medieval; el cuadro Vanitas de Joaquín Vaamonde que tenía en su habitación, o como apuntaba Marisa Sotelo, como eco de la popular canción gallega La Serpe (Sotelo: 1992: 415). La Sirena, la Serp, la Seca, la Negra, la Flaca, la Sombra, la Neblina, hasta la íntima y exclusiva Ella sugieren el misterio, son criaturas del inconsciente de Gaspar, protagonistas de sueños embriagadores en los que afloran sus pulsiones oscuras y primitivas del mundo dionisíaco en que vive inmerso.

Por lo tanto, el paratexto promueve cierta expectativa primero y compenetración confirmada durante la lectura, con los sentimientos manifestados por Pardo Bazán para suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos. Estos quedan potenciados en sus lectores asiduos porque el tema de la sirena, no la rubia que antes anunciaba la escritora, sino la negra y propia del decadentismo[2], fue un tema recurrente en su obra y es que, «por extraño que parezca a los que la miran superficialmente, hay en Emilia una naturaleza profundamente soñadora y melancólica, como de poeta al fin», como acertadamente sostenía su amigo Leopoldo García Ramón («Los pazos de Ulloa: 1887: 137).

Así, en el cuento «Reconciliación», que vio la luz en *El Imparcial* del 11 febrero de 1895 y fue recogido en *Cuentos sacroprofanos*, como en «La Sirena», recogido en *Cuentos de amor* en 1899, o en «Alma de sirena», publicado en *Blanco y Negro* en febrero de 1903, aparecen estas míticas bellezas marinas (Bordas: 1988). En dichos cuentos las sirenas, con sus hermosos rostros y la melodía de sus cantos, seducen a los marineros del mismo modo que en la tradición clásica embelesaron a Ulises. Recordemos que éste tuvo que atarse al mástil de su barco para no ceder ante su hechicera llamada, que era llamada perversa de deseo, de pasión y de muerte. También el alma dionisíaca de Gaspar de Montenegro vive enajenada por la sirena de la muerte, que tan sólo conocerá el lector tardíamente. Con ella instaura un diálogo silencioso a través de la mirada o incierta e inestable percepción, reiterada como leitmotiv –como en todas las novelas líricas- a lo largo de esta obra:

> Fascinado, miraba a la sábana de agua durmiente, adivinando su hondura y advirtiendo cómo se extinguían en su seno las brasas caídas del celaje, y cómo se oscurecía el haz del agua, poco a poco... Hubiese yo jurado, que, desde la planicie lánguida, sesga, de letal dulzura, alguien me miraba, y que un filtro de deleite supremo corría por mis venas yertas antes (...) Y unas pupilas oscuras, enormes -de asfalto y tinieblas, como las de Rita Quiñones la pecadora- me miraban desde el hondón del agua. Si eran pupilas de mujer -porque lo sobrenatural sentimental, para el varón, es siempre femenino-, al menos la mujer no alzaba del agua ni el torso mórbido ni la grupa redonda; ni blanqueaban sus carnes bajo la linfa, ni debía de poseer cabellera rubia como la de las hijas del Rin..En mi mocedad y cruda todavía, la mujer

[2] *L'Hymne à la beauté* de Charles Baudelaire dans *Les Fleurs du mal* (1857), rassemble et résume toutes ces ambiguïtés : « Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,/ Ô Beauté ? ton regard infernal et divin,/ Verse confusément le bienfait et le crime,/ Et l'on peut pour cela te comparer au vin./ [...]/ De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,/ Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,/ Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –/ L'univers moins hideux et les instants moins lourds. »

era otra cosa bien diferente de aquella criatura de misterio que me arrojaba una mirada magnetizadora: que me invitaba a la sombra y a la paz ya nunca turbada (...) la del agua, la que me llamaba sin voz, la toda mirar, la toda callar... ¡con qué sugestión de olvido y de reposo me ofrecía sus invisibles brazos, enredados en las algas oscilantes del lecho del río! (Pardo Bazán: 1908: 68-69).

Se trata de una sirena que Pardo Bazán representa en sus atributos ya tradicionales como los que Baudelaire sintetizó en su conocido «Himno a la belleza» de *Flores del mal*, o sea, como emblema de la incertidumbre, de la dialéctica entre Eros y Thanatos, entre fealdad y belleza, entre la luz y la oscuridad, el blanco y el negro, entre los cielos y el abismo, entre Satán y Dios.

Frente a la compleja oscuridad y densidad conceptual que estas oposiciones plantean, Emilia Pardo Bazán supo organizar una novela con diferentes niveles de lectura, de la más sencilla actualización de la trama novelesca a la honda reflexión filosófica y estética para la que el lector tenía que contar con una sólida enciclopedia literaria y pictórica dados los numerosos intertextos que aparecen y amplían los contenidos narrativos (Juan de Mena, San Juan de la Cruz, Goya, etc.). Si como confesaba a Blanca de los Ríos, ella dudaba de que *La sirena negra* «acaso no divierta ni sea entendida, si algo encierra», es porque ella misma se esforzó en buscar formas sencillas que le permitiesen conectar con ese lector y comunicarle lo indicible, aquel enigma del Todo supremo, llámese Belleza o Dios, sobre el que ella misma indagaba.

Por lo tanto, en su trabazón textual, todos estos temas y aspectos quedarán sabiamente diluidos en su novela, que en sus páginas iniciales, poca apariencia tiene de novela intelectual. Limitémonos en el breve espacio de tiempo del que disponemos a analizar cómo la escritora perfila el descubrimiento de este personaje oscuro de Gaspar de Montenegro y sus terribles sirenas en un relato que bajo la apariencia de la sencillez novelesca ha de llevar a su lector hacia complejidad psicológica de su personaje y hacia los arcanos del único Todo, con estrategias y formas que la novela lírica consolidó.

Puesto que Emilia Parado Bazán asumía su papel de novelista de transición, no ha de extrañar que abra *La sirena negra* bajo las apariencias de la más tradicional y objetiva realidad, probablemente atenta a aquel lector poco lego en esta nueva estética y que necesitaba una lectura intencionalmente realista: «En la esquina de la Red de San Luis y el Caballero de Gracia, me separé del grupo que venía conmigo desde el teatro Apolo, donde acabamos de asistir a un estreno afortunado» (Pardo Bazán: 1908: 7), reza la primera frase del texto, para ofrecer al lector las coordenadas espacio-temporales y a continuación presentar los rasgos que mejor definen y permiten calar a su protagonista:

Espero no poseer amigo ninguno; no tanto por culpa de los que pudieran serlo, cuanto por la mía. Si alguna vez me he dejado llevar del deseo de comunicación, de expansión, de registrarme el alma y enseñar un poco de su oscuro contenido –a la media hora de hacerlo estaba corrido y pesaroso, según estaría un sacerdote hebreo que hubiese permitido a un profano tocar el arca de la alianza (Pardo Bazán: 1908: 7).

A pesar de su autismo incomunicativo, la escritora le inflige a la voz del personaje el deber de ahondar en su ser, cediéndole desde el principio la palabra bajo la apariencia de la autobiografía. Con la ilusión de sinceridad que el relato confesional en primera persona sugiere –rasgo esencial en la novela lírica-, el protagonista irá paulatinamente anunciando su carácter marginal, develando sus pensamientos díscolos y antigregarios y su hipersensibilidad en estas páginas introductorias, mientras el lector le acompaña sin conocer su identidad, deambulando sin rumbo en la noche oscura madrileña. Ya desde el principio el lector percibe cierta anormalidad enfermiza: « No sé por qué (acaso por efecto de la discusión trabada entre los del grupo, y que me golpeó en el cerebro con redoble de martillazos secos y ligeros sobre una

placa sonora)...» (Pardo Bazán: 1908: 7), afirma la voz de Gaspar mediante una descripción orgánica. Con ella, sutilmente y con apariencias de realidad, Pardo Bazán lo ubica entre los enfermos, para unos del alma, para otros demente, y sobre todo lo aísla más del resto del grupo de amigos.

En breves pinceladas Gaspar de Montenegro se define a sí mismo como bondadoso por estética y como pudoroso y abúlico por ideal porque siente «un miedo a la acción, que no puedo (ni quiero) vencer. La acción es enemiga de los ensueños y reflexiones, en que encuentro atractivo singular» (Pardo Bazán: 1908: 10). En la línea estética del dandi, Gaspar huye de la vulgaridad, cuida esmeradamente de su imagen y de su modo de vivir, desde la elegancia el vestir a la exquisitez, el refinamiento y el lujo en cualquier acto y hecho de la vida cotidiana. De este modo, él intenta alacanzar el estado de ataraxia que las cálidas sensaciones y la belleza producen en el individuo, como en la sinestésica escena que cierra su inicial deambular:

> Entré con mi llavín; los criados seguramente no se habrían levantado; mi hermana, menos; la casa estaba muda. Encendí mi serpentina de gas fluido, y a los cuatro minutos tuve agua caliente para las abluciones. Enjabonado, pasada la esponja de mil ojos, enjuto, reaccionado, me vestí el camisón, y llegó el momento mágico de alzar las ropas y deslizarse, ágil y desmadejado a un tiempo, en la ancha cama, suspirando de placer. La frialdad de las sábanas cede a la corriente de calor que pronto establece el cuerpo; el colchón rebota con suave elasticidad al dar yo vuelta y arroparme; los ruidos de la calle se extinguen para mí... Por última vez, suspiro de bienestar... Duermo. (Pardo Bazán: 1908: 7).

Como se puede observar, con sencillos pero certeros trazos doña Emilia establece las bases de su proyecto narrativo, haciendo que lo adjetivo adquiera sustantividad. Gaspar, esbozado como héroe hiperestésico, entabla sus relaciones con la realidad a través de la intuición, del sentimiento y del goce en un amplio espectro de apariencias y experiencias. La belleza, el lujo, el refinamiento, la delicuescencia y la voluptuosidad funcionan como estrategias para representar estilizadamente o apolíneamente realidades interiores percibidas como distintas.

Pero antes de llegar a ese humano y en apariencia banal nirvana, la escritora crea en esta introducción *in media res* un marco verosímil en torno al que desarrollará su relato y, a partir de entonces, en un juego de alternancias, entre realidad exterior observada y focalización sobre las interioridades irá guiando a su lector para hacerlo penetrar por el oscuro universo en el que se desenvuelve su personaje. Bajo la excitación de un «frío puñalero» y al ritmo de los resonancias metálicas que de la acera surgían con sus pasos, la escritora esqueja la figura de Gaspar de Montenegro, un «meditativo sensual» (Pardo Bazán: 1908: 10) que intelectualiza cada uno de sus gestos y de sus actos para justificarlos y hacerlos coincidir, en la medida de lo posible, con lo que siente, para poder existir con cierta coherencia interna. Más que un «meditativo sensual», sería en realidad un sensual meditativo, de modo que la realidad subjetivada solo existe a través de su yo y a través de él ha de ser conocida; o sea, es prácticamente puro solipsismo.

Y sin embargo el discurso que en su boca pone guarda las apariencias de la racionalidad, del orden, de la causalidad psicológica personal y del análisis de la realidad externa que descubre en su nocturno paseo. Así, por ejemplo, cuando Gaspar de Montenegro encuentra a sus vecinas, la agilidad de la narración para traducir el fluir de la conciencia, la reproducción viva del diálogo sigue reconfortando aquel lector que tanto preocupaba a la escritora:

> Un poco más adelante –tropiezo que pudiera ser divertido- avanzan por la acera, pegadas al caserío, recelosas, dos mujeres no mal vestidas, pulcramente calzadas. Las reconozco; son las modistas del tercero

de mi casa, muchachas de San Sebastián, que han venido a establecerse en Madrid. Suelo encontrármelas en la escalera. La mayor es agraciada, fresca aún, a pesar del trabajo y del sedentarismo. La menor es coja; su pierna desigual la hace pegar saltos de codorniz, asaz ridículos. Emparejo con ellas y las ofrezco mi compañía: se me antoja saber si resuelven que la vida es buena. Ellas suponen que voy con otro fin, fin condenable y gustoso. La mayor se atribuye la conquista; la coja, en su humildad de lisiada, nunca imagina, que tales cosas vayan con ella. [...] ¿De dónde venían? ¡Casualidad más sorprendente! Del mismo estreno que yo, sólo que a la salida unas amigas las habían convidado a chocolate... ¿El estreno? Bonito; música muy animada (Pardo Bazán: 1908: 11).

Pese a querer proyectar a su personaje en un mundo de percepciones subjetivas, la escritora nunca desdeña el contraste de perspectivas y la distanciadora ironía cervantina. En esos juegos iniciales de miradas con personajes triviales, el malestar al que está abocado Gaspar ante el gran numen de la existencia queda en la conversación con sus vecinas trivializado en estos términos:

¿Y qué opinan ustedes de eso de que la vida es buena? Pilita... Manola... ¿Están ustedes contentas de haber nacido?

La pregunta fue contestada con risas y dichetes. Creían que bromeaba, y no se quedaban atrás. Probablemente (después se me ha ocurrido) estas dos abejas cuyo dardo es la aguja no se encuentran desgraciadas. Yo sí que me encontré cándido al elegir para mi indagatoria tales sujetos. A fin de desviar la conversación, las dirigí unos cuantos requiebros insulsos, antes de dejarlas a la puerta de mi domicilio. Subir con ellas de bracero, era una pacheca insoportable, y preferí callejear un poco todavía (Pardo Bazán: 1908: 11-12).

Las alternancias de perspectivas, la diversidad de miradas y de espejismos que componen las conciencias que se escrutan y la mirada que los otros vierten sobre las protagonistas son estrategias compositivas propias de la novela lírica. Con ellas y a imagen de su personaje, la autora insta a su lector a que no observe ni escudriñe minuciosamente, a que no lea desde un punto de vista realista, sino que entrevea desde la ficción, que lea tabulando desde lejos e intuyendo sugestiva e imaginativamente. Nótese que frente al marco referencial realista y caricaturesco inicial que establece Pardo Bazán, como demuestra la escena reproducida con las vecinas, acabará terciando la narradora para ensalzar el aristocracismo estético de Gaspar de Montenegro y su necesidad vital de «reproducir lo externo de una situación cuando falta lo interno, a fin de proclamar una vez más que no tiene valor alguno lo que nos rodea; que somos nosotros los que nos proyectamos sobre el paisaje y el ambiente» (Pardo Bazán: 1908: 111).

Por ello en el relato *in vivo* y en directo de Gaspar que inaugura la novela, la autora plantea el tema de la creación desde un punto de vista vital y existencialista como alternativa a la mimesis realista. En las páginas iniciales, ante las puertas cerradas y las calles vacías se van agavillando pensamientos fríos, las sensaciones de vacío, la expectación ante el misterio y las impresiones «de color sombrío, como las palabras leídas por el Dante sobre el dintel de la puerta del infierno» (Pardo Bazán, 1908, 8)[3], la autora diseña el desarrollo y el desenlace de la novela, el del castigo o del infierno, ciudad de la que Gaspar llegó a constatar de que no hay salida.

La sirena negra, de corte más tradicional que sus coetáneas, está organizada en secuencias cronológicamente lineales y en espacios sucesivos que confieren coherencia interna a la intriga novelesca. Aunque el desarrollo argumental pierde peso, sigue estructurando funcionalmente el

[3] Per me si va ne la citta dolente, per me si va ne l'eterno dolore, per me si va tra la perduta gente. La intención de la anáfora es remarcar la entrada dejando más que claro que no hay una salida, el castigo va a ser eterno.

texto pues no queda todavía relegado a un plano secundario, ni llega nunca a desaparecer como ocurriría en creaciones de otros escritores posteriores.

Tras el primer acercamiento al personaje del capítulo introductorio, con la confianza tal vez de haber captado a su lector tradicional, Emilia Pardo Bazán proseguirá en los siguientes tres capítulos con un relato verosímil en los que Gaspar presentará los universos antagónicos en los que vive, en el de la buena sociedad apolínea, ordenada, normativa y racional que representa su hermana Camila y la de su sirena, todavía encarnada por Rita Quiñones y anclada en la posible realidad. En el capítulo quinto, el sueño de la danza macabra marcará la ruptura con la narratividad tradicional para ir acentuando su distanciamiento de aquella sociedad burguesa «moribunda» (p. 60). A partir de entonces las dislocaciones, los flashback y las fragmentaciones de las coordenadas novelescas aparecen en momentos de insomnio, sueños y alucinaciones o en la remembranza de la infancia que la introspección retrospectiva favorece en el protagonista. Porque como en la tragedia griega tras el silencio y el secreto se oculta la verdad; y cuando toma conciencia de ello –en el capítulo ocho- o después -a partir de capítulo 12- en su Galicia natal, la experiencia estética favorece, merced a la memoria involuntaria, la recuperación de la experiencia pasada a partir del instante presente y de la experiencia olvidada, por fin Gaspar podrá comprenderse a sí mismo.

Vida y muerte, cielo e infierno, realidad e idealidad están en perpetua contraposición, en la caracterización de los personajes secundarios, de modo que las relaciones que mantienen con el protagonista sirven para crear distancia y acentúan incluso el carácter decadentista de Gaspar, sobretodo en los momentos cruciales, en los mayor desajuste se produce entre las imágenes de la realidad del protagonista y aquellas que él puede percibir de los personajes que le rodean en Madrid -Camilla su hermana y Trini su novia para quienes encarna indefectiblemente la inadaptación social, lo irracional, lo extravagante, lo insólito, lo enfermo- o los seres marginales con los que él crea su universo privado en Galicia - Desiderio Solís, Miss Annie –el bohemio nihilista y la voluptuosa cosmopolita- quienes finalmente contribuirán a su curación o salvación. El enlace entre ambos universos queda garantizado merced a Rafaelín. Estética y vitalmente había diseñado el protagonista una nueva vida en torno a su arcángel:

> ¡Oh arcangelito Rafael: haz el milagro de llenarme este abismo que hay en mí; llénamelo con tu monería celeste, con tu mohín murillesco, con tus carnezuelas amasadas de mantequilla y hojas de rosa, con tu mirar donde aún no se ha reflejado la negrura humana! Enamórame de ti, de tu cuerpo santo, sin contaminar, de tu pensamiento impoluto, de tus manos sin fuerza, de tus pies corretones... ¡Hazme padre, sin que yo tenga que rendirme al yugo de una Trini, de una mujer práctica, positiva, bien equilibrada, que lleve cuentas y saque brillo a mi capital! Hazme padre, que es lo que anhelo secretamente, porque ser padre es arraigar en la vida. Mira que estoy rendido de tanto aspirar a la paz de la Sima oscura... y que, para decir toda la verdad, la Sima es aterradora... ¡Y sí he visto bien, sí; allá en el fondo tiene fuego...! (Pardo Bazán: 1908: 54).

La creación de universos imaginativos y utópicos, como el de la nueva familia de Gaspar en Portador, representa además una alternativa para escapar del pesimismo vital, del escepticismo y para desvelar en el nihilismo los valores positivos que Nietzsche atribuyó a la voluntad de poder en tanto que capacidad de creación. Para Zaratrusta, querer es crear, así es como el querer hace a los hombres libres (Nieztsche: 2008: 290).

Bajo los efectos del opio y entre postreros ensueños describe -alternando entre la primera y la tercera persona- el último encuentro intenso con su tétrica perseguidora sirena para rechazarla con mayor vehemencia:

El agua se engalana como para un funeral con esta luz mortuoria, que me recuerda la tez de espectro de Rita Quiñones; y de entre las praderías de algas, donde ondulan vegetaciones de pesadilla, una forma se alza, semejante a una de esas vislumbres que tiemblan al movimiento de las múltiples capas de agua, y cuyas líneas se disuelven, entre las gasas trémulas y fingidas, velo de los abismos. El que ve surgir una de esas apariciones inciertas y borrosas, hijas del consorcio de la fantasía con lo real, nunca deja de atribuir a la visión forma femenina. Cree discernir, fugitivos en su diseño, los brazos que han de enlazarle, el cabello donde se ha de enredar, la boca que ha de envenenar la suya, el flexuoso torso que se pegará a su pecho. La mayoría de los hombres hace surgir de la oscura profundidad el amor. Mi visión, confusamente alumbrada por la fosforescencia de las ondas, es de muerte, y su boca, al acercarse a mi boca, la cuajaría en eterno hielo...

El cuerpo de mi sirena no es blanco, su pelo no es rubio: tiene su forma lo indeterminado de los senos sombríos de donde sale, y su melena se parece a la inextricable maraña de las algas, suspensas, enredadas y penetradas por esta luz líquida. Creo verla ascender despacio, ávida y amenazadora, como si me dijese: «Eres mío, no me huyas...» (Pardo Bazán: 1908: 132-133).

Merced al retorno a los orígenes personificados por cada gesto del huérfano Rafaelín y el contacto con la Naturaleza que le vio nacer, Gaspar, a imagen de Dionisio, lucha y encuentra aquella última verdad que le permita aferrarse a la vida. A imagen de Nietzsche, Pardo Bazán otorga a la divinidad dionisíaca la capacidad liberadora para romper las cadenas que atan a Gaspar a los cantos de su sirena y lo constriñen a sus limitaciones. Con el rechazo final de la sirena y a pesar de la accidental muerte de Rafaelín, vence la vida, el orden y la racionalidad. Apolo vence a Dionisios, al igual que la escritora hace que Dios venza a la satánica y enajenadora sirena.

Al fin y al cabo, manteniéndose cautelosamente en un mundo posible, a imagen del capítulo inaugural de *La sirena negra,* en los márgenes de lo verosímil, Parado Bazán logra presentar un complejo proceso de cuestionamiento, introspección y contemplación que podrían sintetizarse haciendo acopio de los propios interrogantes de Zaratrusta: «*¿Cómo podría soportar mi misma humanidad si el hombre no fuera al mismo tiempo poeta, adivinador de acertijos y redentor del azar?*» (Nietzsche: 2008: 209).

Bibliografía

ALTAMIRA, Rafael. (1893). *Mi primera campaña. Crítica y Cuentos*. Madrid. Librería de José Jorro.

BORDA CRESPO, Isabel. (1988). «La tradición de la sirena en Emilia Pardo Bazán». *Analecta Malacitana.* 11. 349-361.

BRADFORD CAROLE (1978). «Alientation and dual personality in the last three novels of Emilia Pardo Bazán», Revista de Estudios Hispánicos. XII. 3. 399-417.

(1976-77). «The traitement of detah and rebirth in *La sirena negra*». *Revista Hispánica Moderna.* 39. 4. 174-182.

CASTRO, Cristóbal de (1908) «La Sirena Negra, conferencia en el Ateneo», *El Heraldo de Madrid.*

CLEMESSY, Nelly. (1981).*Emilia Pardo Bazán como novelista.* Madrid. Fundación Universitaria Española.

GARCÍA RAMÓN, Leopoldo. (1887). «Los pazos de Ulloa». *Revista de España.* CXVI. 136-147.

GÓMEZ DE BAQUERO, Andrenio. (1908). «*La sirena negra*». *El Imparcial.*

HEMINGWAY, MAURICE. (1972). «The religious content of Pardo Bazan's *La sirena negra*», *Bulletin of Hispanic Studies.*, XLIX. 1972. 369-382.

- (1980). «Grace, Nature, Naturalism, and Pardo Bazán», *Forum for Modern Language Studies.* 16. 341-49.

JENKINS, Word. (1993). «Jennifer A Kierkegaardian Rereading of *La sirena negra*». *Hispania.* 76. 1. 61-68.

KRONIK, John W. (1989). «Entre la ética y la estética: Pardo Bazán ante el decadentismo francés». *Los pazos de Ulloa.* Madrid. Cátedra. Ministerio de Cultura. 162-173 y Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. (2008). *Así habló Zaratrusta.* Madrid, Alianza Editorial.

PARDO BAZÁN, Emilia [1908] (1947). *La sirena negra.* Madrid. Austral.

- (1911). *La literatura francesa moderna. El Romanticismo. Obras completas de Emilia Pardo Bazán.* Madrid. V. Prieto y Cía.

- *La literatura francesa moderna. La Transición, Obras completas de Emilia Pardo Bazán.* Madrid., V. Prieto y Cía.

- (1917). «Un ave de paso Maeterlinck», en Sinovas Mate, 1178-1881.

PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2000). «Los caminos modernistas de Pardo Bazán en *La sirena negra*», en *Literatura modernista y tiempo del 98.* Actas del Congreso Internacional de 1998. Santiago de Compostela. Universidad. 393-04.

SÁNCHEZ, Porfirio. (1970), «La dualidad mística en *La sirena negra* de Pardo Bazán». *Hispania.* 53. mayo 1970. 189-196.

SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca. (2008). «La danza de la muerte, revisitada: contexto y recreación en *La sirena negra* de Pardo Bazán». *Revista de poética medieval.* 21. 57-84.

SINOVAS MATÉ, Julia. (1999). *La obra periodística completa en* La Nación *de Buenos Aires (1879-1921).* A Coruña. Diputación Provincial.

SOBEJANO, Gonzalo. (1998). «La quiebra del naturalismo en la literatura española del final del siglo», en Leonardo ROMERO TOBAR (éd.), *El camino hacia el 98 (los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo).* Madrid. Visor-Fundación Duques de Soria. 13-28.

SOTELO, Marisa. (1992). « *La sirena negra* de Emilia Pardo Bazán y la estética finisecular». *Romanticismo y Fin de Siglo.* G. Oliver, H. Puig y M. Siguán (coord.). Palma de Mallorca. Barcelona. Estudi General Lul.llà/Universitat de Barcelona. PPU. 415-423.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (2010). «Del último quehacer novelístico de Emilia Pardo Bazán». *La novela española entre 1880 y 1920: estado de la cuestión*, Université D'Amiens, Indigo éditions, 2010. 125-147.

VIDAL SOLANAS. J. (1975). «Estructura y temática en *La sirena negra*». *Revista de Estudios Hispánicos.* 9. 65-80.