Los prólogos de Emilia Pardo Bazán a novelas extranjeras: entre la crítica y el comparatismo literarios

Ermitas PENAS
(Universidad de Santiago de Compostela)

Conocida es la persistente costumbre de Emilia Pardo Bazán de encabezar su producción, tanto de crítica literaria como creativa, con un *Prólogo*. También, de escribir prefacios a obras ajenas desde 1880, tal como sostiene C. Patiño Eirín[1] (1995) en un esclarecedor artículo sobre el tema. De ellos, nos interesan especialmente, en consonancia con los objetivos del presente Coloquio, los dedicados a las narraciones de novelistas extranjeros. A saber: el de *La casa de los muertos* (1860), de Fiodor Dostoievski, el de *Humo* (1867), de Iván Turguéniev, el de *Los hermanos Zemganno* (1879), de Edmond Goncourt, el de *El silencio* (1894), de Édouard Rod y el de *Ramuntcho* (1897), de Pierre Loti[2].

La autora coruñesa cumple en ellos los dos aspectos, particular y general, definidores del género prologuístico, que H. Mitterrand señalara en su conocido ensayo de 1980: ser tanto una explicación del texto literario al que precede como un documento sobre la teoría de la novela[3].

Desde muy pronto Pardo Bazán une en sus escritos con fuerte atadura las diferentes disciplinas relacionadas con los textos literarios: la Historia, la Crítica, la Teoría y el Comparatismo[4]. A ello no fueron ajenos ni la vastedad de sus lecturas, ni su inagotable curiosidad intelectual —lo que *Clarín* definiera como una "exuberante fuerza asimiladora"[5]— ni su espíritu cosmopolita que la capacitaron no

1. "Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, enero-diciembre, 1995, pp. 137-167.

2. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, realizado en la Universidad de Santiago de Compostela y dirigido por el profesor J. M. González Herrán, con financiación del Ministerio de Educación y Ciencia (referencia: 5040BK7564100).

3. *Le Discours du Roman*, Paris, P.U.F., 1980.

4. Véase: C. Patiño Eirín, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, 1998; J.M. González Herrán, "Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literatura", en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, ed. A.M.ª Freire López, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 83-100; D. Villanueva, "El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán", en *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, ed. A.M.ª Freire López, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003, pp. 65-80; M. Sotelo Vázquez, "Emilia Pardo Bazán: crítica e historia literaria", en *I Simposio Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, eds. J.M. González Herrán, C. Patiño Eirín y E. Penas Varela, A Coruña, Real Academia Galega-Fundación Caixagalicia, 2005, pp. 135-180.

5. En E. Penas, ed., *«Clarín», crítico de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidade, 2003, p. 71.

sólo como crítica, sino como participante en el debate teórico-estético de y sobre la novela española y extranjera.

La autora de *Los Pazos de Ulloa* sabía y se jactaba de ser "una de las pocas personas que tienen la cabeza para mirar lo que pasa en el extranjero", tal como expresara en una carta —12 de octubre de 1886— a su amigo Narcís Oller[6]. Pero en ella, además, se compendian las características o atributos de un comparatista: marcado sentido histórico general y literario, amplia información sobre las literaturas de varios países, capacidad para leer en diferentes lenguas y conocimiento puntual de las fuentes bibliográficas[7].

En el *Prólogo* a la cuarta edición (1891) de *La cuestión palpitante* hablaba refiriéndose a su libro, antes artículos publicados en *La Época* (1882-1883), como "boceto ligerísimo que tracé de la novela europea"[8]. Y en él es fácil descubrir, al plantear su génesis y desarrollo, las influencias recíprocas entre la española y la francesa en las diferentes fases. Así, la impronta de nuestra narrativa del Siglo de Oro sobre ésta, o de la gala, en el Romanticismo, sobre aquélla.

En *La Revolución y la novela en Rusia* (1887), con anterioridad conferencias ateneísticas, después de dar a entender, como en el caso del naturalismo francés, que sus reflexiones históricas, críticas y teóricas son resultado de las lecturas previas de los escritores "eslavos", expresa que el progreso o avance de la crítica literaria está inexorablemente unido al comparatismo. Y así se pregunta: "¿cómo prosperaría la crítica si la condenasen a privarse de términos de comparación, a girar siempre en un mismo círculo?"[9].

Los prólogos de doña Emilia a las obras mencionadas, una de ellas —*Los hermanos Zemganno*— traducida por ella misma al español[10], abarcan la doble dimen-

6. En N. Oller, *Memòries literàries. Història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 99. Escribiría luego en *La Revolución y la novela en Rusia*: "A veces me ha sucedido oír censuras por mi afición a estudiar el movimiento literario extranjero y darlo a conocer en mi patria; siendo así que no tienen las letras españolas, las castizas, las del manantial, quien con más sincera devoción las ame y procure servirlas. Mas esta devoción no pide la ignorancia, desprecio y odio fanático de la belleza cuando se realiza en países extranjeros. Nunca, que yo sepa, alcanzó la valla del Pirineo ni los mares que nos cercan a aislarnos intelectualmente del resto del orbe, y peor para nosotros si tal llegara a suceder" (*Obras Completas*, III, ed. H.L. Kirby, Madrid, Aguilar, 1973, p.761). Citaré en adelantes esta edición de *Obras completas* por *op. cit.*

7. Véase D. Villanueva, *art. cit.*

8. Ed. de J.M. González Herrán, Barcelona, Anthropos-Universidad de Santiago de Compostela, 1989, p. 110.

9. Recogido en *op. cit.* p. 761.

10. Véase: F. González Arias, "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt. Afinidades y resonancias", *Bulletin Hispanique*, 91, 2, 1989, pp. 409-446; J.M. González Herrán, "Edmond Goncourt ayuda a Emilia Pardo Bazán en la traducción de su novela *Les frères Zemganno*", *Homage à Emilia Pardo Bazán, Cahiers Galiciens*, 4, coord. D. Thion Soriano-Mollá, Centre d' Études Galiciennes, Université Rennes-2-Haute Bretagne-CRIN-Université de Nantes, Décembre 2005, pp. 183-196; A.M.ª Freire López, "Emilia Pardo Bazán, traductora: una visión de conjunto", en *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, eds. F. Lafarga y L. Pegenaute, Berlín-Frankfurt, Peter Lang, 2006, pp. 144-157. Téngase en cuenta que las ediciones de la editorial Espasa-Calpe, en su colección Austral, indican que la traducción de *Ramuncho* es de Pardo Bazán. Sin embargo, esto no es cierto. La hizo, según el dato que me ha proporcionado mi colega Dolores Thion, Herminio Medinaveitia para la Biblioteca de ABC, que no lleva prólogo de doña Emilia, pero sí la de Tomás Nelson and Sons, probablemente de 1914. Por otro lado, la propia escritora afirma (*La Lectura*, septiembre de 1903): "No traduje del francés (por

sión enunciada en el título de este trabajo: la crítica, sobre cada autor y su novela prologada, y la teoría y comparatismo literarios que enmarcan dicha novela y la relacionan con las diferentes corrientes narrativas en el rico panorama europeo de la segunda mitad del siglo XIX.

De estos prefacios únicamente sabemos la fecha exacta de publicación del de *Los hermanos Zemganno* (1891). Los de *Humo y La casa de los muertos* así como el de *El silencio* son también de esa misma década, aunque su datación no es tan clara. El de *Ramuncho*, posiblemente sea ya del siglo XX, posterior al original en francés de 1897. Tanto el prólogo de la novela de Turguéniev como el de la de Dostoyevski reproducen, y así consta en nota a pié de página —"Capítulo del libro *La Revolución y la novela en Rusia* y "Del libro *La Revolución y la novela en Rusia*, respectivamente[11]— sendas partes del capítulo III del mencionado ensayo. No se trata, por tanto, de unos prólogos escritos ex profeso para la editorial La España Moderna, donde se publicaron, ni siquiera de una reelaboración. No obstante, el cotejo de los textos lleva a concluir que está corregido el libro de 1887, sobre todo en lo referente al estilo y a la puntuación, y más en la parte dedicada a Turguéniev. Aquí, se subsanan dos errores de lectura y se añade en la enumeración de sus novelas, *Tierras vírgenes* (1877), que se comenta después. Pero, también, se suprimen dos párrafos[12]. En el primero se habla de un tío del autor, Alejandro, creador de la nueva historiografía, "precedente de su sobrino en la campaña emancipadora" (844) y en "el instinto comunicativo y cosmopolita" (844), que lo distingue "de los demás novelistas de su patria" (844). Sobre esto último vuelve doña Emilia más adelante. En el otro párrafo considera que el estudio de Kant y Hegel, que Turguéniev realizara en Berlín, influye positivamente en su literatura: "el artista de raza sale con nuevo temple (...) los metafísicos ultrarrinianos [más allá del Rhin] parece como que dan alas a la imaginación en nuestro siglo" (844). Esto, sin embargo, no le sucede a Zola, a quien le falta "un tono intenso de vigor mental" (844). Y añade algo que, tal vez, aclare la eliminación de este fragmento en la publicación de La España Moderna: "Yo sé que no me explico bien, pero supla vuestra comprensión a mi falta de habilidad" (844).

Recordemos algunos aspectos de interés en ambos prólogos. Tras una sucinta biografía de Turguéniev, de la que destaca su estancia en París donde terminó *Diario de un cazador* (1852) y escribió *El nido de nobles* (1859), subraya su defensa de las culturas extranjeras frente al exlusivista nacionalismo eslavo y su trato, desde

---

compromiso de amistad) sino dos libros, y hace de esto catorce años" (*op. cit.*, p. 1271). Estas palabras encajan con las fechas en que preparó las traducciones de *París* de Auguste Vitu y de *Los hermanos Zemganno* de Edmon Goncourt, publicadas, respectivamente, en 1890 y 1891.

11. En la p. 38 de "Ivan Turguenev", en I. T., *Humo*, con un estudio biográfico-crítico por---, Madrid, La España Moderna, Colección Los Grandes Autores Contemporáneos, 1891, pp. 5-38; en la p. 25 de"Fedor Dostoyuski [*sic*]", en F.D., *La casa de los muertos. Memorias de mi vida en la ciudad de Siberia*, con un estudio preliminar por---, Madrid, La España Moderna, Colección de Libros Escogidos, 1894, pp. 5-25. Remito para las fechas de publicación a J.A. Yeves Andrés, *"La España Moderna". Catálogo de la editorial. Índice de las revistas*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo, 2002. Asimismo, para situar la de *El silencio* en 1898.

12. *Op. cit.*, p. 844.

1860, con escritores franceses como Flaubert, George Sand, Merimée, Daudet... Trato que produciría notables beneficios en la "composición" literaria de sus obras, llena de "claridad, precisión y destreza" (36), al contrario de otros escritores rusos. Las novelas y los bellos relatos cortos de Turguéiev, según Pardo Bazán, atacan el ignominioso estado de los siervos, expresan el temor revolucionario y censuran las estériles agitaciones de su país. Se parecen, sobre todo, a los de Daudet, aunque difieren en el escenario: la vastedad de Rusia frente a la concreción de París. Y en ellos, es "todo real, a la vez que poético" (37).

Por lo que se refiere a las páginas dedicadas a Dostoievski, la autora coruñesa también redacta una breve biografía y hace alusión a sus perennes problemas económicos y a sus lecturas un tanto caprichosas de Balzac, Sué, Sand, Fourin, Blanc, Prudhon.... Pasa revista a *Humillados y ofendidos* (1861) para luego fijarse en *La casa de los muertos* –o *La casa muerta* como también se le conoce -, relato que recoge las terribles experiencias de su creador cuando fue deportado a Siberia, al serle conmutada la pena de muerte después de su arresto en 1849, acusado de conspiración contra el Zar Nicolás I. Le parece "lo más profundo que se ha escrito en Europa sobre sistema penitenciario y fisiología criminal" (13-14). Aunque el género sea diferente, ve concomitancias entre ella y el *Infierno* de la *Divina comedia*. Pero en la novela en que más se detiene es en *Crimen y castigo* (1866), en la que admite la presencia de "la personalidad fascinadora" (19) de E. A. Poe, aunque considera que éste nunca alcanza "las tremendas [*sic*] análisis psicológicas" (19) de esa obra. A pesar de la perversidad que la impregna, en ella hay "belleza, belleza torturada, retorcida, satánica, pero intensa, grande y dominadora" (23). A partir de ella "decae el talento" (23) de Dostoievski.

Ve Pardo Bazán en *El idiota* (1868) una muestra del "influjo que ejerció en los entendimientos rusos nuestro Cervantes" (23). Su protagonista, es "tipo imitado del *Quijote*, enderezador de entuertos, loco, o mejor dicho, simple sublime" (23). Finalmente, considera a Dostoievski en los límites del realismo porque su "modo de ver el mundo es como de calenturiento" (23), le "sobra (...) originalidad" (23) y le "falta (...) mesura y armonía" (23). Por eso concluye: "nadie llevó más allá el realismo; pero el suyo puede llamarse un realismo místico" (23).

Con respecto a estos prólogos de *Humo* y de *La casa de los muertos*, a los que nos venimos refiriendo, debe subrayarse que doña Emilia, aparte su posible deseo de rentabilizar unos textos ya publicados, mantiene las mismas ideas que en 1887 y no añade nada nuevo, a pesar de haberlos revisado.

Pardo Bazán había descubierto la literatura rusa, tal como relata en el ensayo dedicado a su novela, precisamente con *Crimen y castigo*, cuando en marzo de 1885 la lee en París[13]. Luego, en el invierno de 1886, vendrían Tolstoi, Turguéniev y otros. Su interés por todos ellos se vio estimulado por la popularidad que en esos años habían alcanzado en Francia y por el contacto de la Condesa con los

13. *Op. cit.*, p. 760.

emigrados rusos que había conocido en la ciudad del Sena[14]. Y lo que la deslumbra de los escritores eslavos es que encarnaban en sus producciones su concepción del realismo literario, esa famosa síntesis entre materia y espíritu, entre objetividad de ambiente y subjetividad psíquica, en una teoría más ancha y larga que la de Zola.

Que sepamos no puso prólogo alguno a ninguna novela de Tolstoi sobre el que, al contrario de Turguéniev y Dostoievski, seguiría escribiendo con una mantenida admiración[15].

En 1991, doña Emilia publica su traducción de *Los hermanos Zemganno*, de Edmond Goncourt, con un "Estudio preliminar"[16]. Indica allí, como así fue: "es la tercera vez que hablo" de ellos (XII). Y lo justifica: "la primera fue en 1882, en un capítulo de *La cuestión palpitante*; la segunda, en 1889, en una crónica que forma parte del libro de viajes *Al pie de la torre Eiffel*" (XII). Nótese, sin embargo, que la autora cita de memoria y se equivoca en la fecha de publicación de ese capítulo XI —"Los hermanos Goncourt"— del libro de 1884, que antes había salido en la "Hoja literaria de los lunes", de *La Época*, el 29 de enero de 1883. Tampoco precisa que la crónica es la Carta VII, "Los Goncourt", datada en París, el 21 de mayo, que había visto la luz inicialmente en *La España Moderna* el año señalado.

Aunque Pardo Bazán subraya: "trataré de evitar repeticiones de los demás y de mi propia" (XII), no puede perderse de vista que tanto el capítulo como la crónica son, en cierto modo, hipotextos del mencionado prólogo y, por tanto, las semejanzas resultan evidentes. Tampoco se puede olvidar que los seis años que median entre *La cuestión palpitante* y esa Carta VII son decisivos, tanto en su creación novelística —*El Cisne de Vilamorta*, *Los Pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, *Insolación*, *Morriña*— como en su labor divulgadora, nuevamente, de otra literatura europea en *La Revolución y la novela en Rusia*. Lo cual supone constatar, en la teoría y en la práctica, ese doble giro fundamental que dentro del movimiento realista, da con el naturalismo y el espiritualismo, la novela en la segunda mitad del siglo XIX.

En *Al pie de la Torre Eiffel* se refiere a la tertulia parisina de los Goncourt, a la que recuerda que asistía para "huir de lo vulgar, del insufrible domingo parisiense y de ver y oír a los personajes más elevados de la moderna novela naturalista, y, por consiguiente, lo más vivo y actual de las letras francesas" (124)[17]. Y menciona, en tono desenfadado, algo sobre el triste ambiente del "desván", que no aparecía en el capítulo XI de *La cuestión palpitante*. Es posible que doña Emilia no creyese conveniente decir entonces lo que ahora se atreve o, simplemente, que con el paso

14. Véase V. Bagnó, "A propósito de las fuentes de *La Revolución y la novela en Rusia* de Emilia Pardo Bazán", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, C.S.I.C., 1998, p. 163.

15. Véase: "*Resurrección*" (*El Imparcial*, 5 de marzo de 1900"),"La vida contemporánea" (*La Ilustración Artística*, 14 de septiembre de 1908), "El Conde Tólstoy" (*La Lectura*, diciembre de 1910-enero de 1911).

16. En E. G., *Los hermanos Zemganno*, Madrid, La España Editorial, s.a. [1891], pp. VII-LIII. Luego reproducido en *La España Moderna* –marzo de 1891- con el título de "Edmundo Goncourt y su hermano".

17. "Los Goncourt", *Al pie de la Torre Eiffel (Crónicas de la Exposición)*, Madrid, La España Editorial, s.a. [1889], pp. 107-131.

del tiempo se fueron degradando aquellas reuniones: "Es de advertir que la tertulia de todo tiene menos de animada y bullanguera: la tristeza de esto que han dado en llamar "fin de siglo"; el enervamiento de la actual generación literaria, refluye en ella de extraordinario modo, y allí ni se ríe, ni se bebe, ni se cuentan chascarrillos, ni apenas se disputa" (125). Asimismo, señala en los tertulianos un conjunto de defectos: egoístas en su individualidad, deseosos tan sólo de fama, gloria y dinero, "tiesos, correctos, rebosando *pose*, y con esa afectación de burguesa reserva que hoy es la consigna del buen gusto en los literatos" (125). También, que, por aislamiento, "les importa un rábano" (125) no sólo las letras españolas, sino "lo que pasa fuera del horizonte de París" (125).

La escritora coruñesa, testigo de excepción, que habla poco y así se entera mejor (125), adopta una perspicaz postura focalizadora y fiscalizadora: "mientras ellos creen que les admiro, yo les analizo, no siempre con benevolencia. Mi rincón en el sofá de Goncourt es un observatorio" (126). Se aburre y tiene que acudir al cigarro para "entretener los largos silencios de la tertulia melancólica" (127). Tampoco ayuda el "horrible aguardiente japonés" (127) con que a veces les obsequia Edmond.

Tanto Zola, que asiste menos porque "la amistad se ha enfriado un poco" (127) con el anfitrión, como Daudet, que lo hace asiduamente, Maupassant, Alexis o Huysmanns encarnan en su apariencia física la teoría de Goncourt: "una persona robusta y sana no es capaz de sentir la calentura de la inspiración, y para crear algo artístico, es necesario encontrarse bastante enfermo" (121). Así: "Todos estos caballeros (...) tienen unas caras fatales, un aspecto que da ganas de mandarles a tomar baños de mar, o de recetarles jarabe de hierro" (126). Doña Emilia deplora las "vulgares preocupaciones" (125), "los intereses materiales cuotidianos" (127) que les obsesionan. Por eso la tertulia no le resulta interesante ya que "rara vez se establece una de esas conversaciones eléctricas en que chispea el ingenio" (127). Y para más decepción, atestigua: "he notado una gran deficiencia de cordialidad: aquella gente si se quiere bien, lo disimula" (127).

Así pues, el retrato que Pardo Bazán hace en 1889 de esta tertulia de Edmond Goncourt que —dice— "debiera ser la flor y nata de la cultura francesa" (128). Es irónico, pero también demoledor: una imagen inequívoca de la decadencia.

Hay, sin embargo, otros aspectos del capítulo XI de *La cuestión palpitante* que podrían preludiar ciertas ideas expresadas en *Al pie de la Torre Eiffel* y éstas a su vez, como veremos, se matizan, completan o amplifican en el prólogo a *Los hermanos Zemganno*. De tal manera que los tres textos no se contradicen entre sí, más bien se complementan. Y será el tercero el que dé ya una visión precisa de la significación de los famosos hermanos en la literatura francesa.

En *La cuestión palpitante* destaca Pardo Bazán la nota diferencial de ambos escritores, tanto en su estilo, que analiza por extenso, como en la creación de personajes. El primero, muy personal y elaborado, consigue provocar en el lector todo tipo de sensaciones para lo cual no escatiman medios: utilizan neologismos, pleonasmos, tautologías, repeticiones de una misma palabra en pos de la sugerencia,

etc. Con respecto a los entes de ficción, para doña Emilia éstos no son tan automáticos como los de Balzac o Zola, tan predecibles o previsibles por el predominio del medio ambiente o la complexión física, sino "más inexplicables"[18]. Es decir: "la contradicción, irregularidad, inconsecuencia, el enigma que existe en el hombre, lo manifiestan mejor quizá los Goncourt que sus ilustres émulos" (240).

También en ese capítulo XI de *La cuestión palpitante*, la escritora gallega recoge un párrafo de T. Gautier dedicado a Baudelaire, que ella aplica a los hermanos. Destaquemos esto: el gusto por el mal llamado estilo decadente que se fundamenta en el ingenio, la complicación, la habilidad, los matices diversos, la expresión de pensamientos inefables e ideas originales con vocablos nuevos. Todo esto avanza algunas afirmaciones que doña Emilia hace en *Al pie de la Torre Eiffel* sobre ambos autores franceses[19]:

> Pertenecen a esa generación contemporánea que, infiltrada de romanticismo hasta la médula y falta de fe, necesita sustituir el entusiasmo por los grandes ideales, con el fatalismo de las manías, y se profesa esclava de la forma y la expresión, no pudiendo ceñirse a la majestuosa sencillez de los antiguos modelos (120).

Considera también, aunque sin complacencia, que es "indiscutible su poderoso influjo sobre el arte moderno en general" (129). Lo que justifica, en relación con sus trabajos sobre el siglo XVIII y su afán de coleccionistas de objetos de esta centuria, al declarar que todo —pintura, grabado, muebles, ropa, etc.— "está ya infiltrado del exotismo japonés y de la molicie del rococó, los dos estilos que Goncourt puso de moda, las dos lindas aberraciones artísticas en que se emplea la decadencia actual" (129).

En la parte final de las páginas de *Al pie de la Torre Eiffel* a ellos consagrados, los relaciona abiertamente con la literatura última, propia de una época de abatimiento físico y moral. Son menos populares en Francia que Zola y Daudet porque su arte no es para muchedumbres, pero influyen más en "los refinados, los pensadores y los artistas" (129) y su estilo "tiene que fascinar a los enamorados de la forma, a los decadentistas y a los simbolistas" (129).

Llega a firmar que los que tienen en esos finales de la década de los ochenta más seguidores -más "fanáticos" (129) como ella dice- son Flaubert, Baudelaire, Barbey d'Aurevillle y Goncourt. Y precisamente porque el "semidiós de la nueva generación literaria será siempre el que más sutilice, el que más acicale, el que diga con talento cosas más raras y disloque mejor el entendimiento" (129). Está claro que Pardo Bazán sabe que los aires en las letras ya no soplan a favor del realismo-naturalismo y que la literatura finisecular se tiñe de todo cuanto contraviene la naturalidad. Por eso se da cuenta que si Goncourt es reverenciado en esos momentos

---

18. *Op. cit.*, p. 234.

19. Advierte en relación a ambos: "entiéndase que cuando digo *Goncourt* me refiero a los trabajos de los dos hermanos indistintamente" (128-129).

se lo debe a su escritura artificial, animada por su creencia de que la belleza está en "lo raro" (131).

En consonancia con estas ideas, traza la autora coruñesa un sintético, a la par que perspicaz, panorama de la literatura francesa y europea en el "Estudio preliminar" a *Los hermanos Zemganno*. Tras afirmar que "el naturalismo francés puede considerarse un ciclo cerrado" (VIII), da por hecho que "novísimas corrientes arrastran a la literatura en direcciones que son consecuencia y síntoma del temple y disposición de las almas en los últimos años del siglo" (VIII). Enuncia de forma muy poética los "elementos" que han provocado la evolución de la novela "en la última década de 1880 a 1890" (IX) y habla de dos ciclos: el naturalista, cuyos defensores son los escritores franceses y el "realista-ideal" (IX), cultivado por los rusos. Ambos ciclos comparten la misma cronología, pero es el segundo quien recientemente se infiltra en el Occidente de Europa. Y si el advenimiento del primero fue "oportuno", como sostuvo Leopoldo Alas y después ella misma, lo es ahora la influencia de la literatura eslava, convertida en "satisfacción de legítimos descontentos" (IX) y "muestra de la infalible plenitud del arte" (IX). Sin embargo, Pardo Bazán deslegitima a los nuevos novelistas franceses que siguen esa estela porque carecen de "genio robusto y arrollador" (X). La "lucidez, precisión y sequedad del carácter y del idioma francés" (X) no se avienen con la "índole nebulosa" y "difuso misticismo" de aquéllos. No eclipsan a Goncourt, Zola y Daudet, una vez finiquitado el naturalismo. El único rival que les puede hacer frente es el gran maestro del ciclo realista-ideal: León Tolstoi.

Distingue doña Emilia entre los tres componentes del triunvirato de la novela francesa en cuanto a su papel e importancia. Zola fue el auténtico rompedor, tanto para desmantelar lo antiguo como, por sus excesos naturalistas, provocar la reacción idealista. Daudet, más conciliador y menos poeta, no ejerce una función tan llamativa. Los Goncourt son definidos como "precursores" (XI).

La autora de *Los Pazos de Ulloa*, apoyándose en la autoridad de Paul Bourget, aclara que éstos han influido en los otro dos: son sus "verdaderos generadores" (XII). Pero, además, añade algo que enlaza con todo lo dicho en *Al pie de la Torre Eiffel*, para explicitarlo y explicarlo definitivamente: ese influjo de los Goncourt es "harto más duradero" (XI) porque "hoy inspiran a la juventud decadentista y se filtran en las flamantes obras del psicologismo, haciendo competencia a los eslavos" (XII).

En este "Estudio preliminar" se atiende, además, a la vida peculiar de los hermanos, a su estrecha relación personal y literaria, a sus ensayos históricos y a sus novelas, en las que el personaje femenino ocupa un lugar principal. Y, finalmente, a la novela que doña Emilia traduce, de la que siempre había gustado y que en *La cuestión palpitante* consideraba entre las "obras mejores" (241) de Edmundo, "donde la poesía se cobija tras la verdad" (241)[20].

20. Todavía Pardo Bazán escribió una cronológica a la muerte de éste: "Un hombre de este siglo", en su sección "La vida contemporánea" de *La Ilustración Artística* (3-VIII-1896). Y en 1914 publicó *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, en cuyo capítulo tercero se dedica una parte a los dos hermanos.

Sobre E. Rod, ensayista y narrador suizo en lengua francesa, influido por la filosofía de Schopenhauer y gran admirador, como la Condesa, de la música de Wagner, escribe antes que el prólogo a *El silencio*, una reseña sobre *La sacrificada* (1892), que publica en *Nuevo Teatro Crítico*[21]. Aquí, además de comentar el argumento, cree que la novela es "digna de elogios por dos conceptos: la distinción del desempeño y la originalidad del asunto" (1067). En el debate íntimo que sufre Morgex producido por sus remordimientos de conciencia, pesa la faceta de moralista y pensador de su autor, quien, además, por esos años —1887-1893— había sido profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Ginebra, sucediendo al prestigioso Marc Monnier.

El prefacio de *El silencio*, integrado por dos novelitas *Hasta el extremo de la culpa* es el subtítulo de una y *Kermoysan* el título de la otra, está diseñado en dos apartados, respectivamente: "El pensador" (I) y "El novelista" (II)[22]. En él, además de repasar la producción ensayística y narrativa de Rod, nos da interesantes pautas sobre la reciente y nueva literatura francesa de cuyo cambio es consciente. Su postura ante ella es, no obstante, de una cierta ambigüedad. A veces, como tendremos oportunidad de comprobar, mantiene juicios severos semejantes, aunque evitando el tono de chanza, a los expresados en "La novela novelesca" (1891), pero otras parece mitigarlos y manifestar sincera admiración por Éduard Rod.

Sitúa a éste entre "los nombres nuevos que insensiblemente han ido colocándose en primera línea desde la reciente transformación de las letras francesas" (165). El autor es de los que le "merecen mayor atención y respeto, por la sinceridad de su labor y su alta inspiración moral" (165). Su simpatía hacia él viene de antiguo cuando hace más de veinte años había leído *Carrera a la muerte* (1885). La génesis que ha seguido como novelista era la habitual "hará unos cuantos lustros" (167), a finales de los 70 y comienzos de los 80, al iniciarse en el naturalismo -*Palmyr Veulard* (1881)- para después abandonarlo. Sin embargo, este proceso, según doña Emilia, no sucede ahora con los escritores noveles que forman, desde sus comienzos, en "las filas de los neomísticos, los neuropsicólogos o los decadentistas" (167). Rod, rectificó y descubrió su rumbo propio: en sus novelas nos guía a "regiones más elevadas de moral, estética y filosofía" (168). Por eso, la escritora examina antes que su obra narrativa, sus ensayos: *Las ideas morales de nuestros días* y *Jacobo Leopardi*. Son tomadas aquéllas, fundamentalmente, de Renan, Zola, Bourget, Schopenhauer, Lemaître, Schere, Dumas hijo, Brunetière, Tolstoi y Vogüé, guías del pensamiento francés contemporáneo. Omite, no obstante, a los filósofos de profesión porque "no ejercen acción eficaz y directa en el público, mientras los

21. Forma parte del artículo "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barres", *Nuevo Teatro Crítico*, 19 de julio de 1892 (en *op. cit.*, p. 1056-1072).

22. Véase E. R., *El silencio*", con un estudio acerca del autor y sus obras por E. Pardo Bazán, Madrid, La España Moderna, Colección de los Grandes Autores Contemporáneos, 1898, pp. 164-195. Aparecería también en *La España Moderna* (108, diciembre de 1897, pp.57-70 y 109, enero de 1898, pp. 62-79) como ella misma atestigua: "La publicación en *La España Moderna* de una traducción de la novela de Eduardo Rod *El silencio* me ofrece ocasión propicia de consagrar algunas páginas al notable autor" (en *op. cit.*, p. 1195).

escritores de carácter literario difunden sus ideas con sutil e indirecta propaganda" (169).

Las ideas morales se enmarcan, según Rod, entre dos polos extremos: el escepticismo de Renan y el neocristianismo de Vogüé. Del primero arranca una corriente "negativa" que se incrementa reforzándose con dos elementos: el pesimismo de Schopenhauer y el naturalismo de Zola. El cambio propiciado por la defensa de una moral independiente de Dumas hijo y por la tradición de Brunetière abren el camino hacia la corriente "positiva": la de los que decididamente se apoyan en la fe. El escritor suizo no llega a ser un "neocristiano", pero parece moverse en ese ámbito de reacción. Para doña Emilia, desde los orígenes de la corriente negativa ya "estaba el germen" de la situación actual.

En esta evolución de la postura de estos autores respecto de las ideas morales, o simplemente de la moral a secas, concede Rod gran importancia a Paul Bourget porque con él "renace la psicología y se restaura lo que el naturalismo había proscrito y desdeñado" (172). Sin embargo, Pardo Bazán no está de acuerdo con esto: para ella ese giro lo da Daudet. Si el primero plantea problemas morales en sus textos, el segundo, "sin alardear de psicólogo, había sostenido durante todo el período naturalista el estudio de los caracteres individuales –pura psicología-, y los derechos del sentimiento" (172). Es decir, había mantenido la presencia de lo espiritual. Doña Emilia rompe una lanza a favor de lo que más le gusta y ve encarnado en la literatura de Alfonso Daudet: "la psicología indirecta" (172), menos exacerbada o exagerada que la de Bourget, quien únicamente bucea en la esfera de la intimidad y prescinde de lo externo como medio para percibirla. Por el contrario, en el tratamiento psicológico de los personajes de Daudet "no hay mecanismo, no hay *operación del trépano*; hay, en cambio, almas verdaderas, reveladas en actos, en movimientos, en gestos, en palabras, en todo lo que realmente nos sirve de guía para conocer la vida interior" (172).

Esa inflexión hacia una corriente *positiva* en el concepto de la moral sigue con Scherer, Lemaître, Dumas hijo y Brunetière que adoptan ya —dice Pardo Bazán— una "posición espiritualista" (173), culminada con el ultramisticismo de Tolstoi y demás escritores rusos.

No resulta casual que a doña Emilia le interese este ensayo *Les ideés morales du temps present* porque ella, tan atenta siempre a los cambios literarios, aprecia, aunque con algunas discrepancias, que Rod atiende en él a la renovación literaria que se está operando, en este caso, por una nueva influencia de la moral cristiana, idea que da unidad al libro. Sin embargo, el autor "no logra entrever siquiera las consecuencias probables de esta reacción general" (174). Ella, por su parte, tampoco pretende profetizar pero sí "juzgar del porvenir por el presente" (174). Discrepa del escritor suizo en que los moralistas positivos y los negativos se diferencien, según él, en "la sencillez y unidad de la conciencia, la robustez de la fe" (174). Para Pardo Bazán, ninguno de los autores tratados en el libro alcanza claridad en este punto, es más llega a afirmar que "la reacción actual en las esferas de la inteligencia, nació agrietada, hendida y sin cimiento" (175). Por eso declara

su inquietud y desaliento ante el futuro. Teniendo en cuenta, además, que Rod, en relación con Bourget, viene a renovar la tesis de Rousseau cuando condena "el progreso, el bienestar, la hermosura, en nombre del bien y la virtud" (175). El autor de *Las ideas morales de nuestros días* defiende la opinión pesimista, muy finisecular, que también alentará en nuestros autores del 98 en consonancia con el *modernism* europeo, la cual desaprueba Emilia Pardo Bazán: la virtud no es compatible con la inteligencia. Y cita a Rod:

> Toda riqueza, sea material o inmaterial, lleva en sí misma un germen de destrucción, castigo de los goces que nos proporciona; el reino de los cielos sólo está franco para los pobres de espíritu. Así como la fortuna no se hace sino de ruinas, la inteligencia sólo se adquiere disolviendo (175).

El porvenir no se muestra halagüeño para doña Emilia en cuanto al tema de la moral en la literatura. Sus reflexiones sobre los ensayos de Rod se nos ofrecen meridianas: tanto los *negativos* como los *positivos* acaban convergiendo. La conclusión a los que llegan los segundos, "moralistas de la reacción antimaterialista y antinaturalista" (178), sobre el aniquilamiento de la inteligencia y la voluntad "dejan –dice la autora- muy atrás en inmoralidad al viejo naturalismo" (178). Y por eso Rod y "los neoidealistas y neomísticos" (178), entre los que encuentra destacado lugar, "abren ventanas, respiran hacia lo infinito, respiran, sí... pero es a la parte del abismo, del eterno dolor" (178).

El pesimismo, "la incurable tristeza" (178) de las novelas del autor de *El silencio* nacen de la contradicción entre lo intelectual y su creencia en que "la inteligencia es el mal, el disolvente, el veneno" (178).

Presta menos atención la escritora coruñesa al trabajo sobre Leopardi, tal vez porque, como ella señala, "no expresa la personalidad de Rod (...) o, por mejor decir, expresa sus opiniones estéticas y filosóficas, en vez de las intelectuales y morales" (176).

Sigue doña Emilia interesándose en las nuevas corrientes literarias a partir de las narraciones del escritor suizo. Y, así, éste le ha demostrado una vez más, como ya hemos comentado a propósito del "Estudio preliminar" de *Los hermanos Zemganno*, que "los neoidealistas actuales no son sino rezagados del romanticismo" (180), que retoña tras el naturalismo en "escuelas modernísimas" (180). Claro que no siguiendo la veta "excitante" del viejo movimiento, llena de vida, exaltadora del amor y otros sentimientos. En la actualidad se resucita el germen "paralizador", atraído por la muerte que se "resuelve en el pesimismo y nihilismo contemporáneos" (180). Esto es lo que la escritora gallega observa en *Carrera a la muerte* y *El sentido de la vida*. Aunque sean, para ella, "dos joyas de análisis fino y lucidez amarga", detecta excesivo peso intelectual y defectos constructivos: "nada sucede en ellas; no hay enredo, no hay drama externo, no hay elementos pintorescos; no hay ni siquiera novedad en el insignificante asunto" (187). Acude, incluso, Pardo Bazán a comparaciones irónicas para ejemplificar sus fallos. Sin embargo, observa

cómo el autor va perfeccionando su modo de escribir en su andadura literaria, de tal forma que en *La sacrificada*, *Vidas de Miguel Tissier*, *El último refugio*, *Las rocas blancas* y *El silencio*, se equilibran el "elemento psicológico y el interés dramático" (188). En todas estas novelas —"altamente moralizadoras" (193) para doña Emilia— se defiende la conciencia y siempre se demuestra, a excepción de *Las rosas blancas*, que "la pasión, sola y aislada, en lucha con el deber, no es bastante para llenar la existencia, ni aún para hacerla tolerable" (188).

El juicio que Pardo Bazán emite sobre Édouard Rod es bien claro. No puede competir con Daudet y Bourget, con el que tiene afinidades —sentimiento personal, sugestión apasionada, introspección— "por las dotes del escritor y del artista, por la forma rica, por la observación objetiva, serena y desinteresada" (194). Sin embargo, los supera al alcanzar un nivel más alto, "mas cerca de esas esferas en que la inteligencia contempla lo que la belleza literaria no siempre sugiere" (195). Es decir, como antes había considerado, las novelas del escritor suizo están transidas de moral, de estética y de filosofía.

En este interesantísimo prefacio a *El silencio*, plantea doña Emilia, además, dos cuestiones que no quiero pasar por alto. La primera tiene que ver con su concepto de crítica literaria, la segunda con su plena conciencia de que existe una nueva manera de escribir novela, lo que le lleva a enunciar, una vez más, una consideración muy abierta de dicho género literario. En un momento en que domina en la crítica literaria la omnipotente presencia del autor, Pardo Bazán reivindica, con inequívoca modernidad, el estatuto del texto:

> de diez veces cinco, me estorba la biografía de los escritores. Si puede iluminar a la crítica, también pude extraviarla; si puede completar la idea que de un autor nos formamos, también puede llenarnos de confusiones y dudas. A muchos autores, por sobra de información biográfica, nos inclinamos a no verles en sus libros, sino en su vida (166).

Diferentes aspectos de ésta —añade— "nos escamotean (...) el elemento literario e intelectual, o se mezclan e identifican con él de tal suerte, que borran las líneas y falsean y tuercen nuestro juicio" (166)[23].

A la hora de analizar las novelas de Édouard Rod, la escritora gallega descubre que no siguen las pautas más trilladas del género. En *Carrera a la muerte* y *El sentido de la vida*, por la falta de intriga y elaboración de la trama, se preguntaba si el lector podría tomarlas como tales. Sin embargo, al apreciar los notables avances en la escritura del autor de *El silencio*, doña Emilia prefigura la amplia definición —y el recuerdo de Baroja es inevitable— de la "novela moderna", que "disfruta de tanta libertad y amplitud que caben en ella las más variadas formas y estilos, y, por

23. En "Últimas modas literarias" (*La España Moderna*, febrero de 1890) había expuesto también interesantes ideas sobre la labor del crítico (en *op. cit.*, pp. 932-933).

derecho propio, la anatomía de la intimidad psicológica en toda su complejidad y riqueza inagotable" (182)[24].

Antes de que Pardo Bazán publicase el "Prefacio" a su traducción de *Ramuntcho* (1897), de Louis Viaud, más conocido por el seudónimo de Pierre Loti, había hecho una reseña poco entusiasta a dos de sus obras, *El libro de la piedad y de la muerte* y *Fantasma de Oriente*[25]. Su análisis va precedido de una introducción en la que doña Emilia nos da, como en otros escritos de principios de los 90, una visión bastante negativa de la generación más reciente de los escritores galos:

> la literatura francesa novísima se está afeminando de un modo evidente. Ha vuelto al lirismo, a la *morbidezza*, al toque fino, a las neurosis suaves empapadas en lágrimas; a las menudencias y cominerías del sentimiento y de la forma (1061).

Es decir, ha perdido fuerza: su reciedumbre se ha convertido en debilidad y blandura. El fundamento de esta apreciación está, para la autora coruñesa, en tres razones. La primera tiene que ver con que no le convence "la nueva fórmula" (1061) de escribir, a la que estima "no (...) del todo satisfactoria" (1061). La segunda, con que no sea tanto un problema de fórmula errónea como que ésta no encuentre un escritor de talento para ponerla en práctica, "un autor de esos que, como Zola, saben abrir en el pasado brecha inmensa por donde entra triunfante el porvenir" (1061). La tercera, expresada humorísticamente, se basaría en el enfrentamiento —"esa especie de hostilidad inconsciente y sorda" (1062)— de Pardo Bazán con la generación literaria siguiente, la de los "escritores amadamados" (1062). Sin embargo, se apresura a desmentir esta "hipótesis, pues en conciencia —dice— me encuentro lo que siempre fui: ecléctica y amplísima de criterio" (1062).

No evalúa por igual a todos estos autores: "unos me gustan más, otros menos y otros nada" (1062). En ese año de 1892 sitúa a Loti "entre los primeros" a los que "leo con placer, ya que no con reverencia y entusiasmo" (1062). Esta matización pone de manifiesto las reservas de doña Emilia, en esos momentos, hacia los escritores franceses posnaturalistas, incluso hacia los preferidos[26].

En el "Prefacio" de *Ramuncho*, además de trazar una breve biografía de su autor, lo incluye en la tendencia del exotismo, que llega en Francia desde antiguo hasta el siglo XVIII —Diderot, Voltaire— y sigue en el XIX con Hugo o Musset e, incluso, Flaubert. No obstante, en *Salambó* el tratamiento de lo exótico se confi-

---

24. Ya en "El fuerismo en la novela" (*El Imparcial*, 27 de enero de 1990) había escrito: "nadie pone en duda que de los géneros literarios la novela es el más dúctil para encarnar todas las ideas, adoptando todas las formas y estilos" (en *op. cit.*, p. 928). Novelas muy "diferentes han expresado y expresan" (928) la "disertación filosófica, la alucinación mental, el embuste pseudo-histórico, la reforma pedagógica, el krausismo, el ascetismo católico, mil variadas y contradictorias direcciones del pensamiento" (928).

25. Forma parte de "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barres", *Nuevo Teatro Crítico*, 19, julio de 1892 (en *op. cit.*, pp. 1061-1062).

26. Véase E. Penas, "Emilia Pardo Bazán y la novela finisecular", en prensa.

gura desde una óptica realista, lejana del "falso color local" (11)[27] romántico. Loti, en esa misma línea, ocupa, según doña Emilia, "un puesto aparte" (12) entre "el realismo naturalista y el neorromanticismo" (12) por su "inconfundible originalidad" (12). Y esto se debe a que en él confluyen "todas las corrientes del exotismo" (12) que él "ha agotado" (12), hasta tal punto que los imitadores no pueden seguir su misma senda, tal es el caso de Bourget en *Cosmópolis* o de Anatole France en *Taïs*.

Su profesión de marino, que le llevó a visitar países lejanos, fue compatible con una "sensibilidad especialísima" (12). Sus narraciones *Aziyadé*, *Casamiento de Loti*, *Madame Chrysantème*, *Hermano Ives*, *Pescador de Islandia*, etc. se sitúan en parajes exóticos. Doña Emilia señala que en ellas no es siempre posible "marcar la línea divisoria entre el libro de viajes, el relato autobiográfico y el cuento" (13). Y que "así como son narraciones de viajes sus novelas, lo novelesco, en el sentido artístico de la palabra, abunda en sus narraciones" (13).

Loti insiste, en sus obras, en establecer y analizar las diferencias entre las distintas etnias y pueblos. Prescinde de los aspectos externos como el color de la piel y se basa en otros más profundos de tipo moral, social y religioso. Desde un punto de vista más sentimental que intelectual, el viajero incansable hace comprender que es el dolor el que iguala a los seres humanos: todas las razas sufren inevitablemente.

Ha dado el autor testimonio "del más absoluto nihilismo, del vacío total" (15), engrosando las filas de los "inconsolables del descreimiento que ha producido con tal abundancia la literatura francesa en el último siglo", como Flaubert, Vigny, Leconte de Lisle o Merimée (15). Sin embargo, Loti no muestra una "letal calma" (15) sino una "interior agitación" (15). Cree doña Emilia que ese "estado moral" (15) se descubre en la emoción y el sentimiento que se percibe en sus novelas, sobre todo en *Ramuntcho*, la única que se sitúa en Francia, en el país vasco. Tiene ésta, según la escritora coruñesa, algunas semejanzas con el idilio de *Pablo y Virginia*, pero se diferencian en la "religiosidad profunda" (16), aunque no defiende que el autor haya sufrido una conversión. En esta novela, tan distinta a las demás, la naturaleza, los personajes, las tradiciones y costumbres ancestrales se funden en un bello y melancólico conjunto ahormado en la tierra vasca, que agrada a Pardo Bazán. Muy lejos queda ya su juicio de 1891 sobre el exótico Loti, al que calificara de "pintor de teteras y biombos"[28].

Tras este repaso a los prólogos que doña Emilia puso a diferentes novelas extranjeras, cabe extraer la conclusión de que también en ellos emerge un amplio concepto de la crítica, enriquecida -más allá de "un mismo círculo" como ella dice- por el comparatismo literario.

---

27. No he podido manejar la primera edición, cito por P. L., *Ramuncho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 11-20.

28. "*Ángel Guerra*" (*Nuevo Teatro Crítico*, 8, agosto de 1891), en *op. cit.*, p. 1094. Años más tarde consagrará un artículo a él y a Anatole France: "Los de antes" (*ABC*, 5 de noviembre de 1920).