

## Entre el realismo y el modernismo: voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana-la prueba*

---

NIL SANTIÁNEZ-TIÓ  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

No lo duden: de entre la producción literaria de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), pocas obras con tan menguada fortuna como su novela en dos partes *Una cristiana-La prueba* (1890). Lo digo no sólo por el escasísimo interés mostrado por el hispanismo hacia dicha novela. En rigor, los contados estudios que le han dedicado algunas páginas han insistido en repetir lecturas que no tienen en cuenta la riqueza y la singularidad de *Uc-Lp* en el contexto de la literatura finisecular española. Desde las primeras reseñas aparecidas al publicarse la novela hasta nuestros días, la crítica ha coincidido en destacar de modo unánime varios aspectos considerados como característicos de *Uc-Lp*; a saber: su gran dosis de espiritualismo, su idealización y exaltación de Carmiña como paradigma de la mujer cristiana y abnegada, y la decisiva importancia del catolicismo como eje axiológico de la novela. En definitiva: *Uc-Lp* es considerada como una novela menor en la que Pardo Bazán depura su naturalismo anterior en una literatura más espiritual y psicológica.<sup>1</sup>

Semejantes lecturas adolecen de serios problemas al no considerar la novela en su totalidad. Por desgracia, al identificar el catolicismo abnegado de Carmiña con el de su autora los hispanistas han ignorado por completo la voz narrativa; quien «idealiza» a Carmiña no es Pardo Bazán, sino un narrador cuyas opiniones hay que poner no pocas veces en cuarentena. Y precisamente en la figura del narrador-personaje Salustio radica la trascendencia de *Uc-Lp* para la historia literaria de la España finisecular.

Mi objetivo principal en el presente estudio consiste en rescatar *Uc-Lp* de la indiferencia y enmarcarla dentro de la transición, notoria en autores como

<sup>1</sup> Vid. L. Alas (82-95), J.A. Balseiro (300-306), C. Bravo-Villasante (185-187), N. Clèmussy (1: 245-271, 355-399; 2: 569-593, 639-657), T.A. Cook (32-54), B. Dendle (17-31), M. Hemingway (*Emilia Pardo Bazán* 64-88), M. López (67-78), R.E. Osborne (101-105), W.T. Pattison (66-71) y B. Varela Jácome (59-61, 103-107).

Leopoldo Alas, del realismo al modernismo. Para ello analizo las características y la función de la voz narrativa de la novela. Como indico al final de mi trabajo, en la escurridiza y sospechosa figura del narrador Salustio se anticipa la incertidumbre epistemológica tan peculiar de la narrativa modernista (contrastar mi análisis con previas aproximaciones al narrador-personaje: Osborne 105; Pattison 70; Balseiro 303-304; Varela Jácome 59-61, 104-105; Alas 87, 89-90; Hemingway, *Emilia Pardo Bazán* 66-69, 70-73, 84-85).

Recordemos, para empezar, el argumento de *Uc-Lp*: Salustio Meléndez, joven gallego, romántico e idealista que cursa estudios de ingeniería en Madrid, relata en *Uc-Lp* su enamoramiento de Carmiña, mujer joven con quien se casa su odiado tío Felipe Unceta. Salustio acosa a Carmiña con palabras de amor, pero su cerco amoroso no logra rendir la insobornable virtud cristiana de Carmiña. Al final, el tío Felipe muere de lepra, y el narrador Salustio, quien emprende la redacción de su relato un tiempo después de la muerte de su tío, nos deja en la incertidumbre acerca del destino de Carmiña.<sup>2</sup>

*Uc-Lp* es una novela autodiegética (para una aproximación a la narrativa autodiegética, vid. G. Genette 253 y ss.). Salustio narra en ella un período importante de su vida; podría por ello decirse que la novela de Pardo Bazán presenta la autobiografía ficticia de su personaje Salustio. El mismo Salustio reconoce al final de su relato haber escrito una «especie de novela o de autobiografía...», donde estudio aquello (...) aquello tan raro» (703 a). Con su «autobiografía», Salustio pretende aclarar unos sucesos que considera curiosos y extraños. No se olvide, dicho sea de paso, que tanto el relato autodiegético como la autobiografía se originan en el deseo del narrador en autenticar su pasado a través de la escritura. Autobiografiarse no implica repetir el pasado como fue, sino reorganizar los hechos del tiempo pretérito según el sentido íntimo con que el narrador autodiegético/autobiógrafo los percibe (vid. J. Olney 3-27). Autobiografiarse, ha escrito Starobinski (74), es autointerpretarse; toda autobiografía conlleva una selección de escenas vitales y una posterior estilización literaria de dichos momentos; como no es posible repetir todos los acontecimientos de una vida en el espacio de un texto, la imposición externa se une a la interna por lo que respecta a la tarea selectiva del narrador/autor: elegir significa elegirse.

<sup>2</sup> El triángulo formado por los tres protagonistas tiene un indudable componente edípico. En virtud de esa estructuración del mundo de los personajes, la historia central de *Uc-Lp* se enmarca dentro de una rica tradición literaria de los siglos XVIII y XIX: las «novelas de triángulo edípico», en las que un muchacho se enamora de una mujer joven casada, o a punto de casarse, con un hombre mayor. Bastará recordar los triángulos edípicos más ilustres: Saint-Preux, Julie y su marido (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*, 1761, de J.J. Rousseau), Julien Sorel, Mme. de Rênal y M. de Rênal (*Le Rouge et le Noir*, 1830, de Stendhal), Félix de Vandenesse, Mme. de Mortsau y M. de Mortsau (*Le Lys dans la vallée*, 1835, de H. de Balzac), F. Moreau, Mme. Arnoux y M. Arnoux (*L'Education sentimentale*, 1869, de G. Flaubert), y Will Ladislaw, Dorothea Brooke y su marido Mr. Casaubon (*Middlemarch*, 1871-1872, de G. Eliot). Todas esas novelas fueron bien conocidas en el siglo XIX y, claro está, la escritora gallega no pudo ignorarlas (vid. sobre todo los comentarios de Pardo Bazán a las citadas novelas de Rousseau, Stendhal y Balzac en su libro *El lirismo* 251-265). De entre las obras citadas, *Uc-Lp* mantiene un estrecho diálogo intertextual con *Le Lys dans la vallée* y *Middlemarch*, paralelismos que señalo en nota. Para una aproximación panorámica a la novela de triángulo edípico en el s. XIX, vid. P. Gay (2: 180-192).

Al narrador de *Uc-Lp* no se le escapa esa subjetivización del mundo inherente a su escritura autobiográfica: «en la historia que voy narrando, el lector no puede ver más que un aspecto de los sucesos, el que tenían para mí; y a través de mis ojos es como ha de contemplar el alma de la mujer fuerte» (640 b-641 a). Por todo ello, los hechos externos de *Uc-Lp* se supeditan a un ángulo de visión particular y, en consecuencia, deformante. Dada la naturaleza subjetiva de esa voz narrativa, los pensamientos del narrador adquieren un mayor protagonismo que la acción de la historia; como dirá Salustio, «mi historia es rica en detalles internos, pero exteriormente monótona y vulgar» (643 b).

Esas claras observaciones de Salustio deberían alertar al estudioso y ponerle en guardia ante la información presentada en la novela. Como bien sabe todo competente lector de autobiografías, reales o fingidas como la de *Uc-Lp*, una condición esencial al leer ese tipo de narraciones es la toma de una prudente distancia. Sopesar lo dicho por el narrador y contrastarlo con las conclusiones que el propio lector obtiene de la narración es una tarea básica en la lectura de autobiografías y relatos autodiegéticos. Sin duda, y como aviso a la cautela del lector, Salustio asume honestamente esa condición subjetiva y personal de su voz. Pero todavía hay otro factor que aleja aún más al lector de las palabras de Salustio. Porque en verdad, ese ángulo de visión, inevitablemente deformante, se complementa con la peculiar caracterización psicológica de Salustio. En suma: todo parece indicar que el narrador de *Uc-Lp* pertenece a la categoría de «narradores no fidedignos»<sup>3</sup>.

Salustio exhibe a lo largo de toda la novela una extraordinaria y fértil imaginación. Repetidas veces alude a su «fantasía quijotesca» (609 b), a los incontrolables caprichos de su imaginación (615 b), reconoce que «se me figura que vivo rodeado de fantasmas, y que esos fantasmas me los he forjado yo mismo» (625 b), y se refiere a «mi larga residencia en el país imaginario» (662 a). Salustio posee una fácil e irritable excitabilidad sensitiva: la fragancia perfumada de las flores, la vista de un paisaje, la presencia de una persona despiertan en él una capacidad de fabulación insólita (vid. 561 a, 590 a, 566 b-567 a). Para imaginación tan activa, el mundo exterior es poco más que un angustioso y frustrante estorbo:

<sup>3</sup> Wayne C. Booth fue quien puso en circulación, por vez primera, ese término crítico (322-356 y *passim*). Por su parte, S. Chatman ha definido con precisión los rasgos principales del narrador no fidedigno: «In 'unreliable narration' the narrator's account is at odds with the implied reader's surmises about the story's real intentions. The story undermines the discourse. We conclude, by reading out, between the lines, that the events and existents could not have been 'like that', and so we hold the narrator suspect. (...) The implied reader senses a discrepancy between a reasonable reconstruction of the story and the account given by the narrator» (233; complementar con S. Rimmon-Kenan 101). Los elementos que delatan a un narrador como no fidedigno son diversos, aunque suelen proceder de códigos compartidos y aceptados por el autor y sus lectores implícitos; por ejemplo: el idiotismo del narrador, su alcoholismo, su ingenuidad, su reconocida falta de información, su excesiva juventud, sus problemas psicológicos, sus intereses personales en la historia contada, o también un sistema de valores confuso o moralmente problemático; memorables encarnaciones de semejante tipo de narrador son Humbert Humbert (*Lolita*, 1955, de Vladimir Nabokov) y Holden Caulfield (*The Catcher in the Rye*, 1951, de J.D. Salinger); aparte del citado libro de Booth, vid. S. Rimmon-Kenan (100-103), S. Chatman (233-237), W. Riggan (17-37, 171-183) y S.S. Lanser (169-171) para más información sobre el narrador no fidedigno.

¡Realidad brutal y opresora! Cuando más queremos construir libremente el edificio de la vida soñada, acudes y nos pegas un empujón, recordándonos que hay en nuestro existir parte de mecanismo, de engranaje fatal, del que sólo nos evadimos por medio de la poesía, la locura, el amor o la muerte. ¡Insufrible serie de ruedecitas dentadas, que van mordeándose y comunicándose el movimiento esclavizador de nuestra fantasía y de nuestra sangre impetuosa, las cuales reclaman imprevistos, aventuras, romance, drama! (661 b).

La imaginación de Salustio deforma e idealiza reiteradamente su percepción de la realidad. Más adelante analizo esa imaginación deformante a propósito de su idealización de Carmiña, y por ahora bastará con notar que Salustio confiesa la naturaleza creadora de su imaginación al hablar de su madre: «¡Cosa rara! Cuando yo no veía a mi madre, la idealizaba, suponiéndole ciertas condiciones y debilidades propias de su sexo, a las cuales era muy ajena; verbigracia: me empeñaba en suponerle ardientes condiciones religiosas» (559 b).<sup>4</sup> Junto a esa imaginación, otro elemento contribuye a caracterizar a Salustio como narrador no fidedigno: la inautenticidad de su pasión por Carmiña.

La atracción de Salustio por Carmiña es un buen ejemplo de lo que R. Girard denomina deseo triangular o metafísico.<sup>5</sup> Porque dicha pasión está mediatizada, importa destacarlo, por el desmesurado odio que experimenta hacia su tío Felipe (confrontar mi lectura con J.A. Balseiro 304, B. Varela Jácome 104-105). Varios aspectos le molestan de su tío, sobre manera su ascendencia judía. Salustio asegura que de los dos apellidos maternos «Uceda Cardoso», el segundo es de procedencia semita; ello le causa verdadera angustia pues, en armonía con el creciente antisemitismo del fin de siglo, Salustio desprecia todo lo relacionado con los judíos (vid. 547-549). Para Salustio, el hermano de su madre encarna el prototipo de judío: tiene la nariz corva, es vulgar, avaro, lascivo y ruin, y se interesa por los negocios y la política; con poca malicia, Pardo Bazán coopera en justificar las suposiciones de Salustio al imponer la lepra, índice irrefutable de judaísmo para Salustio, al tío Felipe. Sin duda, Felipe simboliza todo lo que Salustio odia de sí mismo; esto es: su supuesta sangre judía.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> La imaginación y sensibilidad de Salustio son comunes en los hombres jóvenes de las novelas del triángulo edípico. Félix de Vandenesse comenta que, desde la infancia, le agitan «Les tourments d'une imagination sans cesse agitée de désirs réprimés» (H. de Balzac 29, vid. 23-24, 39-40, 54); y el narrador de *Middlemarch* asegura que «Will, too, was made of very impressible stuff. The bow of a violin drawn near him cleverly would at one stroke change the aspect of the world for him, and his point of view shifted as easily as his mood» (G. Eliot 377, vid. 216-217).

<sup>5</sup> R. Girard caracteriza la historia de la novela occidental por la recurrencia del deseo triangular. En un mundo sin Dios, el ser humano no sabe hacer frente a su propia libertad y prefiere desear y sacralizar lo que Otro ya desea. Desde *El Quijote* en adelante, el deseo triangular está formado, sostiene Girard, por un sujeto, un mediador al que imita, y un objeto deseado. Girard distingue dos categorías fundamentales de mediación (15): la externa, cuando el mediador es ideal y aparece a mucha distancia del sujeto (caso de Don Quijote en su imitación de Amadís); y la interna, cuando el mediador es otro ser humano (caso sobre todo de la novela postromántica: los *snobs* de Proust serían un ejemplo perfecto). El deseo triangular de Salustio pertenece, como se verá, al segundo tipo de mediación.

<sup>6</sup> B. Dendle sostiene que tras el antisemitismo de Salustio se esconden las teorías raciales de Pardo Bazán (17-31). El trabajo de Dendle ilustra la errónea identificación autor/personajes tan extendida entre los críticos dedicados al estudio de *Uc-Ip*. Siempre hay que andar con tiento al interpretar las palabras de un personaje e identificarlas con las ideas de su creador; pero en el caso de Salustio me parece casi siempre imposible. Así, acusaciones como la de Osborne (105), estudioso que condena las ideas antisemitas de Pardo Bazán en la novela, están por completo fuera de lugar.

Por desgracia, el joven gallego, huérfano de padre, no posee suficiente dinero para costearse sus estudios (vid. los lamentos de Salustio por su insolvencia en 624 b, 684 b). Para estudiar en Madrid, Salustio se ve obligado a recurrir al mecenazgo del tío Felipe.<sup>7</sup> Todo ello origina el resentimiento de Salustio; su orgullo no tolera una dependencia económica de un ser que le repugna: «El odio», sostiene, «es un resorte tan poderoso como el amor, y yo veía en el término de mi carrera [universitaria] el fin de un protectorado para mí insufrible» (549 b).<sup>8</sup>

Imposible entender la naturaleza de las relaciones entre Salustio y Carmiña sin antes considerar el determinante odio de Salustio por el tío Felipe, quien se configura, en la novela, como el mediador de la pasión de Salustio. Si Salustio no odiara a su tío, tampoco amaría a Carmiña. En la novela se alude a esa mediatización con alguna frecuencia. Al evocar un monólogo interior suyo, Salustio indica, por ejemplo, que «Mi entusiasmo romántico por 'ella' es la eterna prevención contra 'él'» (598 b). Aunque quizá el momento más significativo en que se desvela el deseo triangular de Salustio aparezca cuando reproduce las reflexiones originadas en —tómese nota— una lectura de *Hamlet*. El papel del resentimiento como agente de la pasión amorosa, así como la íntima conexión entre el odio al Padre y la pulsión edípica por la Madre no podían formularse de manera más explícita:

comprendí entonces [al leer *Hamlet*] que mientras más virtuosa e invencible es una mujer, más fatalmente desea el enamorado la muerte del marido: y vi también, por modo clarísimo, que mi pasión desatada no era sino el odio antiguo a mi tío el hebreo, odio inveterado ya, que había tomado distinta forma, pero que subsistía implacable (...) La pujanza que me dominaba este deseo era tal, que nunca me subyugó así ansia amorosa. Si me hubieran dicho entonces: 'elige entre tu tía vencida, demente, roja de vergüenza y de pasión, o tu tío rígido, yerto, cadáver', sin vacilar optaría por lo segundo (647 a-b).

La imaginación de Salustio colabora activamente en la elaboración de su visión idealizada de Carmiña. Por decirlo con palabras de R. Girard a propósito de la mediación interna, «La imaginación del héroe es la madre de la ilusión, pero este niño sigue necesitando un padre, y este padre es el mediador» (27). En consecuencia al odio por el tío, Salustio sacraliza a Carmiña: su tía es una «santa», una «mártir» abnegada y resignada a la convivencia con un individuo siempre denostado por el narrador (vid. 588 a-b, 608 b, 641b).<sup>9</sup> Claro que

<sup>7</sup> Con toda probabilidad, E. Pardo Bazán se inspiró en *Middlemarch* para esa relación económica y de parentesco entre Salustio y su tío Felipe: Will, huérfano de padre y madre, recibe dinero de su primo Mr. Casaubon (vid. G. Eliot 214, 221, 350-351, 355-357). Aunque Mr. Casaubon siempre se muestra generoso con las necesidades económicas de su pariente, Will siente hacia Mr. Casaubon un resentimiento, entremezclado con algo de gratitud, que se acentúa al enamorarse de la mujer de éste.

<sup>8</sup> R. Girard ha estudiado el decisivo papel jugado por la envidia, los celos y/o el odio en las novelas de mediación interna (vid. 16-22, 41-45 y *passim*).

<sup>9</sup> Idealización por otra parte muy común en las novelas de triángulo edípico. Félix adora a Mme. de Mortsauf, a quien califica de «sainte» y «ange», mientras que el narrador de *Middlemarch*

Salustio no ignora la co-responsabilidad de su fantasía en esa percepción de Carmiña; la imaginación, dice, «gusta de fingir sentimientos profundos donde no hay sino antojos, efervescencias y espejismos» (601 b). A esos «espejismos» alude Salustio en varias oportunidades al referirse a la naturaleza imaginaria de su percepción de Carmiña:

La novia (...) tenía el semblante abatido y fatigado; probablemente no era sino cansancio del largo festín; pero a mí se me figuraba que era tristeza, la amargura del caliz, el antesabor de las hieles del trago (593 b).

yo la miraba con tal sed de verla, que bebía sus facciones y devoraba su imagen querida. Lo que buscaba era esa revelación que, bien estudiada, encierra todo rostro de mujer casada (...) ¡No era feliz! ¡Cuánto trabajo desarrolló mi fantasía sobre la base de esta suposición! (605 a-b).

Pero aquí conviene subrayar que la función básica de esa idealización consiste en sacralizar a Carmiña para, así, justificar en la autoridad del Otro el odio que siente por el tío Felipe. Por esta razón, la atracción física, a la que me refiero más adelante, juega un papel secundario. De lo que se trata no es de seducir a Carmiña: «No deseaba (...) seducirla, sino al contrario, que ella (...) luciese ante mí (...) las armas bien templadas con que escudaba su virtud» (613 b). Dentro de una tradición secular en Occidente, nacida según D. de Rougemont con el mito de Tristán (vid. su libro *L'Amour et l'Occident*, 1939), Salustio desea en el fondo la permanencia del mediador-obstáculo para alimentar su odio por el tío Felipe en la adoración distante de su amada Carmiña. La pasión vive de los obstáculos que encuentra, y la desaparición de éstos conllevaría su desvanecimiento. En el caso de Salustio, el amor sólo existe en virtud del mediador y de la infranqueable distancia entre sujeto y objeto; en otras palabras, desear el deseo equivale también a desear el odio:

¡Tenerla allí, tan cerca, y no cerciorarme de que positivamente me quería! Y el caso es que se me figuraba que si ella viniese y me diese palabra, sólo de palabra, el bálsamo consolador de la esperanza y la promesa, aquel encendimiento y aquella inquietud dolorosa se desvanecerían de un soplo (678 b-679 a).<sup>10</sup>

constata el carácter ideal que Dorothea posee para Will: «It may seem strange, but it is the fact that the ordinary vulgar vision of which Mr. Casaubon suspected him [que Will espera la viudedad de Dorothea para así poder casarse con ella] (...) had no tempting, arresting power over him (...); he was at once exasperated and delighted by the calm freedom with which Dorothea looked at him (...). Our good depends on the quality of breadth of our emotion; and to Will, a creature who cared little for what was called the solid things of such life and greatly for its subtle influences, to have within him such a feeling as he had towards Dorothea, was like the inheritance of a fortune (...). Dorothea, he said to himself, was forever enthroned in his soul (...).» (G. Eliot 454-455).

<sup>10</sup> El *pathos* de la distancia domina siempre las relaciones sujeto-objeto en las novelas de mediación interna. En palabras de R. Girard bien aplicables a *Uc-Lp*: «las propiedades físicas del objeto sólo desempeñan un papel secundario. No son ellas las que suscitan el deseo metafísico (...). La decepción es propiamente metafísica (...). En el instante en que el héroe (...) se apodera del objeto deseado, la «virtud» escapa como el gas de un globo pinchado. Es el objeto repentinamente desacralizado por la posesión y reducido a sus propiedades objetivadas lo que provoca la famosa exclamación stendhaliana: «¡Sólo era eso!» (83).

La distancia entre Salustio y Carmiña no es, sin embargo, suficiente para el narrador de *Uc-Lp*. Carmiña también debe odiar, ella misma, a Felipe. Es más, la única recompensa que Salustio espera de su tía reside en el supuesto aborrecimiento de Carmiña por su marido:

Mi felicidad no tiene otra base. Vivo de que [ella] le aborrezca (...) Estoy satisfecho con cierto paralelismo de sentimientos entre la mujer querida y yo. Si a mí me inspira repugnancia una persona, repugnancia le inspira a ella: lo que odio, ella lo odia (...) A cualquier camueso que no conciba estas honduras y delicadezas se figurará que mi tío (...) es el obstáculo que hay entre nosotros... ¡Memo quien tal crea! Mi tío es el lazo que nos une (627 a-b).

Me parece evidente el masoquismo escondido en la actitud de Salustio, quien sufre por un amor imposible para así alimentar un resentimiento a todas luces injusto. Ese masoquismo se extiende a su percepción de Carmiña: su tía debe detestar a Felipe Unceta, y además, su vida conyugal tiene que ser necesariamente sufrida y penosa; el resentimiento de Salustio halla un alivio en el infortunio de Carmiña; como indica Salustio, «me consuela saber que ella está triste (...) si yo la viese hecha una tórtola con él..., no sé qué me sucedería» (610 a).<sup>11</sup> La sospecha de armonía en el matrimonio pone fuera de sí al narrador; por un lado, la felicidad entre los esposos convierte las tortuosas suposiciones de Salustio acerca de las penalidades de su tía en un absurdo; por otro, alimenta sus celos. Para mantenerse en el pedestal en que Salustio la ha colocado, la ideal Carmiña no debe gozar, en absoluto, de los placeres del matrimonio, tal y como se desprende del cap. V de *Lp*. Carmiña se ha arreglado con elegancia, y le pregunta a su marido la opinión que le merece su vestido; Salustio comenta irritado: «No lograron nada sus tretas de sublime y honesta coquetería. Nada, nada (...) Mas no por eso tragué menos saliva ni paladéé menos hieles» (641 b). El motivo es prístino: «Yo hubiese besado sus pies, llamándola santa y heroína... Y la hubiese estrangulado, considerando que la santa era una mujer que se brindaba a otro hombre» (641 b). Más adelante, cuando una vecina le comenta a Carmiña que el marido de ésta parece más interesado por ella que de costumbre, Salustio echa a correr a su cuarto y sufre un ataque de nervios (645 a-b): no puede resistir que nadie sienta atracción por su adorada Carmiña, la santa, la pretendida sufridora cristiana. Y mucho menos su odioso marido.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Salustio intuye en su tío una secreta y totalmente imaginaria hostilidad. De ahí que su resentimiento por el tío y su deseo metafísico por Carmiña denoten una clara tendencia al masoquismo. Apunta Girard que «El masoquista percibe la relación *necesaria* entre la desdicha y el deseo metafísico» (161), y añade: «Somos masoquistas cuando elegimos el mediador no en virtud de la admiración que nos inspira» (como sería el caso de don Quijote al elegir a Amadís como modelo), «sino de la repugnancia que le inspiramos, o parecemos inspirarle» (162). El masoquismo de Salustio justifica, por otra parte, el que éste perciba en Carmiña sufrimiento: «El masoquismo se identifica (...) con todas las desdichas reales e imaginarias que le recuerdan, oscuramente, su propio destino. (...) No está tan interesado en aplastar a los malvados como en *demonstrarles* su maldad, y su propia virtud» (R. Girard 170).

<sup>12</sup> Esa doble actitud de Salustio aparece en los personajes masculinos de algunas novelas de triángulo edípico. Will tampoco tolera ver muestras de afecto entre su adorada Dorothea y su indig-

El deseo triangular de Salustio aparece en constante tensión con la latente pero no menos incordiante sensualidad del narrador-personaje. La contradicción entre su sacralización de Carmiña y la necesidad de reprimir su atracción física por su tía es otro factor que contribuye a desenmascarar la pasión de Salustio y, por ende, a distanciar al lector de su relato.

No sería desencaminado, habida cuenta de lo dicho a propósito de la imaginación de Salustio y de su idealización de Carmiña, calificar de «romántico» al narrador de *Uc-Ip* (para el romanticismo de Salustio, complementar con B. Varela Jácome 59; M. Hemingway, *Emilia Pardo Bazán* 69). Lo escribo porque Salustio expresa un comportamiento amoroso muy común en ciertos románticos, aquél en que lo erótico cede importancia a lo espiritual y a la idealización de la mujer, en que religión, anhelos metafísicos, amor a la muerte y narcisismo se juntan y dan la mano.<sup>13</sup> Pero por otro lado, esta tendencia de Salustio al amor romántico se contradice con sus reconocidas demandas sexuales. En rigor, Salustio encarna una tensión, característica del amor romántico, entre la idealización de la amada y la dificultad de reprimir la pulsión sexual (vid. P. Gay 2: 56). Las escisiones de Salustio derivadas de esa contradicción son decisivas para el desarrollo de la acción novelesca, ya que cuestionan su fiabilidad como narrador. A lo largo de la novela Salustio se lamenta de que contra el instinto no hay lógica ni impedimentos que valgan.

La primera aparición de esa constante atracción sexual hace acto de presencia cuando Salustio conoce a su futura tía Carmiña. Sin duda, Salustio está interesado por Carmiña desde esta primera presentación, pues reflexiona a propósito de ella que

casi siempre la primera mirada de un hombre a una mujer (...) es mirada de curiosidad amorosa también (...) Esto no es un alarde de cinismo, ni hacer a la Humanidad peor de lo que Dios la hizo: es indicar solamente que el instinto sexual, como todos los instintos, no descansa (579 a).

El doble componente idealismo-sexo aparece siempre unido en la mente de Salustio. Mientras baila con Carmiña en el banquete nupcial, Salustio se siente tan excitado por el contacto corporal «que necesité reprimirme para estrechar a mi pareja, haciéndole daño» (590 a). De inmediato llega la aclaración: «Mi arrebatado era, no obstante, de lo más puro y elevado (...) Lo que me exaltaba era pensar que tenía allí en mis brazos a la mujer más santa y pura de la tierra» (590 a), pues todavía no se ha consumado su matrimonio con Felipe. A veces, Salustio teme no poder reprimir su deseo sexual:

no marido: «The remote worship of a woman throned out of their reach plays a great part in men's lives, but in most cases the worshipper longs for some queenly recognition, some approving sign by which his soul's sovereign may cheer him without descending from her high place. That was precisely what Will wanted. But there were plenty of contradictions in his imaginative demands. It was beautiful to see how Dorothea's eyes turned with wifely anxiety and beseeching to Mr. Casaubon (...); and yet at the next moment the husband's sandy absorption of such nectar was too intolerable» (G. Eliot 214-215).

<sup>13</sup> Una buena síntesis del amor romántico en P. Gay (2: 53-58, complementar con 2: 46-52). Vid. también el fundamental trabajo de M. Praz (26-52, 197-300).



Aquella tarde (...) rompióse algún tanto la valla del respeto interior que ofrecía a Carmen en holocausto; hizo la sangre su oficio, y noté con terror que si antes me dominaba al tenerla próxima o encontrarme a solas con ella, ya el amor dantesco se revelaba vivo y humano (...). Sentíame capaz de incurrir en desmanes (...) que me enajenasen para siempre una voluntad secretamente mía, y me abochornasen después» (678 b).

Los ejemplos de esta sexualidad reprimida son innumerables; quizá el más singular lo constituya la escena en que Salustio espía, desencajado de celos y excitación, la noche de bodas de Carmiña, tras lo cual se pone a llorar de rabia y deseo (601 a).

Por último, cabe indicar que la memoria de Salustio no siempre le es fiel.<sup>14</sup> Significativa a este respecto me parece la primera escena en que Salustio idealiza a Carmiña. Poco antes de la boda, Salustio espía, escondido en un árbol, una conversación entre Carmiña y su confesor el P. Moreno (584 a-588 a). En ella, Carmiña le admite al P. Moreno que se casa con Felipe para salir de casa de su padre, ya que no aprueba que éste viva amancebado con una criada suya. Al oír semejante afirmación, Salustio se convence de que Carmiña no ama a su tío Felipe; desde este instante, el narrador cree ver en su tía la figura de una especie de mártir unida para siempre, a modo de sacrificio, a un hombre detestable; para Salustio, Carmiña es la cristiana ideal, el ángel del hogar, la callada y divina sufridora.<sup>15</sup> La crítica especializada ha tomado siempre al pie de la letra esa santificación de Carmiña, a pesar de proceder de un narrador tan poco fiable como Salustio. Curiosamente, en esta escena es el propio Salustio quien advierte al lector acerca de las posibles deficiencias de su memoria. Antes de reproducir un importante parlamento de Carmiña, anota Salustio: «No sé si habré oído bien la última parte [de la conversación]. Se me figura que así, poco más o menos, habló la novia» (587 b). Sorprende que la crítica especializada no haya advertido ese cinismo del narrador. Y aún sorprende más que no se haya percibido en el parlamento de Carmiña una gran dosis de convencionalismos sociales. En él, Carmiña no dice en ningún momento que se case sin amor. Cierto: reconoce que «no siento por él ni cariño ni nada de ese entusiasmo...» (586 b), pero de inmediato lo equilibra con una declaración de sus

<sup>14</sup> La indirecta alusión de Salustio a los defectos de su memoria relativiza la información facilitada al lector, con lo que aumenta la distancia entre el narrador y su público lector; para una aproximación general a la función narrativa de la memoria de la voz narradora, vid. B. Romberg (97-98, 123, 140).

<sup>15</sup> Antes indiqué que la sacralización de Carmiña forma parte del deseo triangular del narrador. Pero en relación a lo dicho en torno a la sexualidad de Salustio, cabe señalar ahora que esa «idealización» también puede entenderse como un «desplazamiento» del deseo físico de Salustio por su tía. Nótese que no hay contradicción con lo estudiado antes: el desplazamiento de la libido es indispensable para la existencia del deseo triangular del narrador-personaje. P. Gay ha estudiado con detalle el sentido del desplazamiento en la erótica del siglo XIX, y comenta que «While it is unconscious, and therefore really beyond the reach of moral strictures, displacement is ultimately a self-serving mechanism that cannot help inviting the charge of hypocrisy. It prevented many, to be sure, from facing the demands of their sensuality, and distorted their erotic experience by constricting their erotic opportunities. But it also worked to license some forbidden longings by giving religious dignity to earthy passions. Displacement is a dubious blessing, an attempt to escape from repressions which for many neurotics only tightens their grip» (2: 290).

principios cristianos: «Ni mi padre, ni mi marido, ni Dios han de tener nunca queja de mí» (587 b). La resignación a la que ella hace mención es menos la abnegación de una mujer desconsolada ante un matrimonio repugnante que la pasividad de una cristiana que debe obediencia a la triple autoridad del padre, del esposo y de la divinidad (vid. T.A. Cook 44-46). Intentar ver heroísmo y desamor resignado en este parlamento equivale a conceder total credibilidad a las palabras de Salustio y a desenfocar el papel sometido de la mujer en el siglo XIX (para la situación de la mujer en la España del s. XIX, vid. B. Aldaraca 43-66, B. Ciplijauskaitė 13-40).

La peculiar caracterización de Salustio, como he señalado, relativiza el contenido de su relato y distancia al lector. Pero interesa notar que en ningún momento los otros personajes apoyan las imaginaciones de Salustio.<sup>16</sup> Acerca de su amor por la «santa» Carmiña, distintos personajes, incluida la interesada, se manifiestan con escepticismo. El P. Moreno lo tiene claro desde el principio: al deseo reprimido y a una imaginación desbordante hay que achacar la retorcida pasión de Salustio. Sin ambages se lo dice a Salustio: «Mójate la cabeza, hijo, que la tienes hecha un horno» (597 a). Poco antes, y al ver que Salustio se obstina en querer salvar a Carmiña de su matrimonio «infeliz», el P. Moreno ya le había replicado que «se me figura que adolece usted de un romanticismo impertinente que le lleva a desfacer entuertos, como Don Quijote, y de ese prurito de curiosidad malsana que nos induce a meternos en lo que no nos importa» (596 b). En otra conversación, el P. Moreno le asegura a Salustio que Carmiña no padece penalidades con su marido: «Carmiña es feliz con su esposo; todo lo feliz que se puede ser por acá, en este valle de... rabieta» (658 a). Los distintos comentarios del P. Moreno sobre la resignación de Carmiña deben interpretarse, pues, desde una perspectiva general y no limitada al caso de Carmiña: la vida es un sufrimiento que hay que sobrellevar con paciencia y virtud para alcanzar luego la eternidad (vid. 688 b). El P. Moreno nunca dirá que Carmiña sufra por su marido, y cuando la cita como modelo de cristianas se refiere menos a un modelo defendido por la autora que a un tipo de mujer extendido en la España de la época; en este sentido, no se equivoca el P. Moreno: Carmiña sí es la cristiana ideal. Pero difícilmente una mujer tan independiente y de probada militancia feminista como Pardo Bazán podía apoyar la sumisión conformista de Carmiña (complementar con T.A. Cook 32-54).

Téngase en cuenta, por lo demás, que la devoción de Carmiña por su marido era una de las condiciones indispensables de todo «ángel del hogar». Carmiña no alcanza ni mucho menos las cotas de sacrificio que distinguen a Mme. de Mortsauf y Dorothea Brooke.<sup>17</sup> La primera está casada con un hipocóndrico insufrible y ocasionalmente violento (vid. por ejemplo H. de Balzac

<sup>16</sup> Este es otro factor importante para desenmascarar a un narrador no fidedigno; en palabras de S. Rimmon-Kenan, «when the views of other characters consistently clash with the narrator's, suspicion may arise in the reader's mind» (101).

<sup>17</sup> Ciertamente que Carmiña cuida de su esposo aquejado de lepra (y esa es la «prueba» a que alude el título de la segunda parte de la novela). Salustio lo ve como un caso de abnegación extraordinaria, percepción refrendada por la crítica especializada (por ejemplo W.T. Pattison, quien sostiene a este propósito que «It is clear that the author is holding Carmiña up as the model of perfect

149-153). Ella misma confiesa sus problemas y se lamenta en repetidas ocasiones de su «malheur»; incluso llega a pedirle al joven Félix que no la abandone y deje sola con su marido. El lector de *Le Lys dans la vallée* no puede dudar de la índole egoísta de M. de Mortsauf. Algo similar ocurre entre Dorothea y su marido; Mr. Casaubon está caracterizado como un individuo impotente y mezquino, intelectualmente estéril, de afectividad tosca y reprimida; Dorothea, mujer ardiente, inteligente e idealista siente junto a su marido un enorme vacío: su matrimonio resulta un fracaso inapelable.

No puede decirse lo mismo de los Unceta. Aparte de los comentarios displicentes del sobrino, el lector jamás ve al tío Felipe tratar mal a su esposa o comportarse de manera reprochable. Y por lo que hace a Carmiña, ésta le asegura a Salustio no tener ninguna desavenencia con su marido. En cierto modo, Carmiña está mucho más cercana a la figura de Mme. Arnoux, la insípida burguesa adorada por F. Moreau en *L'Education sentimentale* (1869), que a las mujeres antes citadas o, como ha insinuado la crítica, las santas del cristianismo (M. Hemingway estudia el componente hagiográfico de *Uc-Lp* en su libro *Emilia Pardo Bazán*, 79 y ss.). Así lo evidencia Carmiña en sus grises y anodinas intervenciones en la novela (vid. 639 b, 652 a-b, 699 b), y hasta tal extremo, que el propio Hemingway debe reconocer que la obsesión de Carmiña por los modales y las apariencias «makes her seem timid and conventional» (*Emilia Pardo Bazán* 86). Por otro lado, su dignidad cristiana se ofende cuando comprende el error en que está su sobrino al idealizarla: «El llamarme mártir», le asegura Carmiña a su sobrino, «es un romanticismo bobo (...). Como me vuelvas a llamarme así..., o me voy de casa, o digo a mi marido que te ponga en la calle. Me estás molestando de verdad (...) con tus consuelos y tus novelerías (...). Si me llamas santa otra vez, créelo, no te dirijo la palabra en mi vida, suponiendo que te mofas de mí descaradamente» (652 a-b).<sup>18</sup>

womanhood», p. 69). Y sin embargo, ello equivale a olvidar lo mucho que se esperaba de una esposa en el siglo XIX. Como bien sabemos, el papel de la mujer en el ámbito doméstico era tan fundamental como complejo; entre otros deberes, la señora se encargaba de la salud de los suyos. En un conocido libro de Isabella Beeton dirigido a las amas de casa británicas, *The Book of Household Management* (1861), se lee lo siguiente: «All women are likely, at some period of their lives, to be called on to perform the duties of a sick nurse»; los requisitos para ser una buena enfermera en casa consisten, para Beeton, en tener «good temper, compassion for suffering, sympathy with sufferers» y «neat-handedness, quiet manners, love of order, and cleanliness»; si la mujer posee dichas cualidades, prosigue Beeton, sus deseos de aliviar el sufrimiento la ayudaran a superar «the disgusts which some of the offices attending the sick-room are apt to create» (cit. por P. Gay 1: 347-48). Sin duda, Mrs. Beeton expresaba lo que muchas mujeres del siglo pasado, Carmiña entre ellas, habían de experimentar por sí mismas (complementar con el citado trabajo de B. Aldaraca).

<sup>18</sup> Similares diálogos entre Will y Dorothea se pueden espigar en *Middlemarch*: «I suspect that you have some false belief in the virtues of misery and want to make your life a martyrdom», asegura Will, a lo que Dorothea responde: «Indeed you mistake me. I am not a sad, melancholy creature. I am never unhappy long together (...); I have a great outburst and then all seems glorious again», y añade poco después que «Lowick [su residencia de casada] is my chosen home» (G. Eliot 216, 217). No obstante esas réplicas de Dorothea, el lector no ignora sus sufrimientos al lado de Mr. Casaubon, mientras que el matrimonio de los Unceta permanece inaccesible para los lectores de *Uc-Lp*. La diferencia entre ambas novelas reside en la voz narrativa: la tercera persona de Eliot penetra en todas las intimidades, mientras que la voz en primera persona de Salustio es limitada y, como se puede ver, no siempre fidedigna.

Un tercer personaje se encarga de rematar la labor de contrapunto ejercida por el P. Moreno y Carmiña: Luis Portal, amigo de Salustio. A Portal no le cabe duda acerca de cuál es el problema de Salustio: «El mal tuyo recibe este nombre técnico: 'espuma de mocedad reprimida'. El remedio se llama (...) Belén» (606 a). La prostituta Belén es la medicina. Salustio la tomará, dicho sea de paso, varias veces, y una de manera significativa: tras sentir náuseas en casa de sus tíos, apesada por la lepra de Felipe, Salustio no resiste más la represión y acude al socorro de la vitalidad refrescante de Belén (695).<sup>19</sup> En varias oportunidades, Portal denuncia la supuesta santidad de Carmiña. Portal le concede a Salustio que es común pensar en la mujer ideal, pero arguye que ésta debe corresponderse a la personalidad de cada uno: «¡Que tu tía es muy buena, muy pura, muy santa! Bondad pasiva; sumisión al Destino; rutina moral, hijo... y se acabó» (609 a). Si Salustio se casara con Carmiña, haría lo mismo que hace Felipe, no le dirigiría la palabra: «¿Serías tú íntimo amigo de un neocatólico sin cultura y lleno de preocupaciones? (...) Y lo que en ella consideras virtud, en el neocatólico te parece mojigatería» (609 a). En páginas posteriores Portal añadirá que Carmiña es «una mujer de otras edades a quien tocó nacer en el siglo presente, adornada con virtudes que no necesito y convicciones que me estorban...» (636a). Como asegura Portal, «Te entró la manía del cristianismo. (...) ¿Eres acaso perfecto cristiano tú? (...) ¡Vas a enamorarte de una mujer porque piensa al revés que tú en casi todo! (...) cúrate de romanticismos y de cristiandades (...) como vuelvas a contarme novelas de cristianas y judíos... te doy bromuro» (602 a-b).

Hasta cierto punto, resulta incomprensible que la crítica haya visto la defensa autorial de opciones cristianas en la mediocre Carmiña. Ya Wimsatt y Beardsley nos advirtieron, en su famoso trabajo de 1946, acerca de los peligros de la falacia intencional. Pero si siempre es difícil demostrar la procedencia autorial de las ideas de un personaje literario, en el caso que me concierne lo es mucho más. No sólo porque narrativamente dichas opciones aparecen ironizadas por la distancia de un narrador tan poco fiable como Salustio, sino también por la constante reivindicación feminista de Emilia Pardo Bazán, tanto a través de estudios teóricos como de su propia vida privada. Precisamente por las fechas en que se publicó *Uc-Lp*, Pardo Bazán escribió importantes artículos sobre la condición de la mujer; pienso en trabajos como «La mujer española» (1890), «La educación del hombre y la de la mujer» (1892), o «Stuart Mill» (1892). Pardo Bazán, incansable defensora de los derechos de la mujer, creó la «Biblioteca de mujeres» (1892), colección en que aparecieron *La esclavitud femenina*, de J. Stuart Mill, y *La mujer ante el socialismo*, de August Bedel. La autora de *Uc-Lp* defendió siempre la igualdad entre ambos sexos, así como la nece-

<sup>19</sup> Una función parecida observamos en Lady Arabella, la expeditiva amante de Félix en París (H. de Balzac 241 y ss.). La joven inglesa, con su desbordante sensualidad, constituye un escape y una satisfacción de la sexualidad reprimida de Félix; como le reconoce el mismo Félix a una celosa y resentida Mme. de Mortsauif, «La nature ne peut donc pas être longtemps trompée; au moindre accident, elle se réveille avec une énergie qui ressemble à la folie. Non, je n'ai pas aimé, mais j'ai eu soif au milieu du désert» (265). También como Salustio (vid. 697 b), Félix teme haberle sido infiel a su idealizada amada, y siente remordimientos una vez satisfecho su instinto sexual: «La nuit je pleurais de bonheur, le matin je pleurais de remors» (H. de Balzac 248).

sidad de que la mujer, para salir del estado de esclavitud y pasividad al que estaba sometida, pudiera adquirir el derecho a la educación superior (en 1914, ella misma se convertiría en la primera catedrática de la universidad española) y a su plena participación en el mundo laboral. Nada más lejos de la «mujer nueva» propugnada por Pardo Bazán que la pasiva, tradicional y remilgada Carmiña.<sup>20</sup>

La presencia de un narrador de las características de Salustio ha desconcertado a la crítica. En su envenenada reseña de *La prueba*, L. Alas adelantaba unas objeciones a la novela repetidas después por el hispanismo; el autor de *La Regenta* se queja de su «inoportuna forma autobiográfica» (87) ya que impide al lector conocer a Carmiña:

Aquí se trataba de conocer de cerca a una joven que se sacrifica por un ideal de conducta (...); y para lograr el intento, la novelista nos cuenta todas las impertinencias que le ocurren y se le ocurren a un sobrino de esa antígona de la lepra, de esa heroína que de buena gana conoceríamos (89-90).<sup>21</sup>

No es tarea fácil penetrar en los mecanismos de una voz tan escurridiza y peculiar como la de Salustio. Ya lo observó hace unos años un estudioso del narrador no fidedigno: «Readers and critics who favor the delights of straightforward, traditional narrative may view the subtleties and complexities and the consequent difficulties of unreliable narration with disapproval and dismay» (W. Riggan 37). Y eso es lo que ha sucedido con la crítica dedicada a *Uc-Lp*; en cierto modo, el hispanismo hubiera preferido un narrador en tercera persona para esta novela de Pardo Bazán.

Nótese, en primer término, que la voz autodiegética de *Uc-Lp* no es un caso aislado en la narrativa de la «gente vieja» de finales del siglo XIX. Recordemos, por de pronto, la recurrencia de narraciones autodiegéticas en los quince últimos años de la centuria: *Lo prohibido* (1885), de B. Pérez Galdós, *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896), ambas de Pardo Bazán, *Peñas arriba* (1895), de J.M. de Pereda, y *La hermana San Sulpicio* (1889) y *La alegría del capitán Ribot* (1899), dos novelas de A. Palacio Valdés. En todas esas obras el mundo narrado se subjetiviza. Mediante la confesión de lo que el narrador considera los verdaderos móviles de su pasada conducta, el lector asiste en esos relatos a una aventura distinta a la ofrecida en las novelas realistas de años anteriores: penetrar en el (auto)análisis de un narrador que se lanza a la bús-

<sup>20</sup> Los artículos feministas de Pardo Bazán antes citados se encuentran recogidos en la antología de L. Schiavo. Acerca del feminismo de la escritora gallega, vid. T. A. Cook, N. Clèmessy (2: 569-593), L. Schiavo (7-23).

<sup>21</sup> Similares objeciones formulan otros hispanistas. Según Varela Jácome, «Pardo Bazán acumula una serie de rasgos, de comportamientos, para lograr este modelo [de mujer cristiana]; pero no logra convencernos del verismo de su etopeya (...) Su convivencia matrimonial con Felipe Unceta es, sin duda, angustiada, pero a través del prisma del relato de Salustio pierde tensión dramática (...) todo es el resultado del punto de vista de la narración, de falsa [?] perspectiva de Salustio» (60-61; los mismos reproches al uso de la voz narrativa en M. Hemingway, *Emilia Pardo Bazán* 84-85, y Balseiro 303; complementar con W.T. Pattison, quien llega a asegurar que Salustio «merece los cuidados de un alienista» 105).

queda del auténtico sentido de su vida o de uno de sus episodios. Y ello lo logra con los medios del estudio de las causas internas, psicológicas, que le impulsaron a él y a los de su entorno a actuar de un modo determinado.

La búsqueda de nuevas fórmulas narrativas encontró en la autodiégesis un camino que conduciría a la novela modernista. La «gente nueva», en España, transformaría esas narraciones ficticias introspectivas en modos de explicación y justificación de sus problemas personales. De la autodiégesis a la novela autobiográfica del modernismo hay sólo un paso; al análisis interiorista del mundo narrativo llevado a cabo por Mauro Pareja, Salustio o Ribot, los modernistas le añaden un tono de búsqueda personal y existencial en que el autor aparece íntimamente implicado. En la literatura encontraría esa «gente nueva» la autentificación vital que ya anticiparon los narradores ficticios de las novelas de alguna «gente vieja».

Pero quizá en mayor medida que la autodiégesis, la presencia de un narrador no fidedigno en *Uc-Lp* hermana la novela de Pardo Bazán con algunos textos modernistas. En efecto: a pesar de las perplejidades de la crítica, las dificultades experimentadas por todo lector para penetrar y entender el mundo narrado en *Uc-Lp* constituyen, a mi ver, uno de los aspectos más fascinantes de la novela. Porque la incertidumbre que empaña las palabras del narrador Salustio subraya no sólo la ambigüedad inherente a cualquier discurso humano; también denuncia, en último término, la imposibilidad de todo realismo. *Uc-Lp* subvierte la existencia de un mundo objetivo independiente de la percepción del sujeto. Las dudas y contradicciones de Salustio, así como su deformación de la realidad y la dificultad en dilucidar el grado de veracidad de su percepción/voz anticipan problemas epistemológicos desarrollados por el modernismo. Pardo Bazán estructura *Uc-Lp* en torno a la duda epistemológica: resulta tarea ardua, tanto para el narrador como para el lector, distinguir qué pertenece a la realidad y qué forma parte de las proyecciones de la imaginación creadora de Salustio.<sup>22</sup> Consecuentemente, *Uc-Lp* trastorna las convenciones de representación características del realismo y cuestiona el mismo concepto de mimesis. Este alejamiento de las fórmulas del realismo tradicional visible en *Uc-Lp* hay que entenderlo, claro está, en su contexto español y occidental. No estará de más

<sup>22</sup> Junto a otras características de la escritura modernista (no organicidad, simbolismo y polise-mia, alejamiento de la función comunicativa del lenguaje, discontinuidad, alteración del orden causal-temporal), la duda epistemológica derivada del uso de una voz no fidedigna o múltiple ha sido considerada como uno de sus componentes más singulares. Para D. Lodge, «Modernist fiction eschews the straight chronological order of its material, and the use of a reliable, omniscient and intrusive narrator. It employs, instead, either a single, limited point of view, or a method of multiple points of view, all more or less limited and fallible» (46; *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), de A. Ganivet, sería un ejemplo de voz narrativa limitada, mientras que *Belarmino y Apolonio* (1921), de R. Pérez de Ayala, del empleo perspectivista de varias voces y focos; una introducción a la narrativa modernista española en G. Gullón). B. McHale, por su parte, sostiene incluso que la epistemología es la «dominante» bajo la que se agrupan todos los elementos del modernismo antes citados (6-11): «modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as (...) 'How can I interpret this world of which I am a part? And what I am in it' (...) What is there to be known? Who knows it? (...) How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?» (9).

recordar que, por esos años del fin de siglo, otros autores experimentaban con unas fórmulas literarias idénticas o de parecida naturaleza a las empleadas en *Uc-Lp* y consolidadas poco después con los grandes maestros del modernismo. Henry James y Joseph Conrad emplearon narradores no fidedignos en relatos como *The Turn of the Screw* (1898) y *Lord Jim* (1900); y Benito Pérez Galdós, en su continua experimentación literaria, escribió dos novelas con unas técnicas mediante las que se alejaba del realismo: *La incógnita* (1889), narrada por una voz de limitados y no siempre fiables conocimientos, y *Realidad* (1890), en que Galdós ensaya, mediante el uso de técnicas teatrales, con la polifonía de voces.<sup>23</sup>

El papel jugado por la duda epistemológica en *Uc-Lp* se complementa con una noción de Salustio: según se desprende en varias ocasiones de las palabras del narrador, el conocimiento trascendental no es posible. En dos momentos de lucidez, como el narrador se apresura a aclarar, Salustio expresa unas ideas en total enfrentamiento con las seguridades epistemológicas inherentes al realismo: el sujeto, viene a decir el narrador de *Uc-Lp*, nunca podrá acceder al conocimiento total de su objeto; el mundo se le presenta a Salustio como un espacio opaco de difícil acceso; con palabras por entero aplicables a esa impenetrabilidad de Carmiña que tanto ha disgustado al hispanismo, Salustio observa que «Por mucho que descendamos a bucear en ese abismo laberíntico llamado el corazón del hombre, jamás lograremos desentrañar la causa de ciertos sentimientos» (573 b). Más decisivos todavía resultan otros comentarios de Salustio a propósito de una de sus lecturas favoritas, nada menos que la *Crítica de la Razón Pura*, de Kant:

Exento, a mi parecer, de toda engañosa alucinación, de toda exaltación enfermiza, ¡con qué puro deleite se empapaba mi inteligencia, docilitada por el estudio de las matemáticas, en la enseñanza del filósofo [Kant]! ¡Con qué dulce firmeza sentía penetrar en las últimas casillas de mi cerebro aquellas verdades del criticismo, que, lejos de conducir a la escéptica negación, nos infunde sereno convencimiento de la vanidad de nuestras tentativas para conocer el mundo exterior (...)! (604 a-b).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Al igual que esas novelas citadas de Pérez Galdós, James y Conrad, *Uc-Lp* tiene mucho en común con las novelas de detectives, algo ya señalado oportunamente por W.T. Pattison (70) y M. Hemingway (*Emilia Pardo Bazán* 66). Una atmósfera de «misterio» envuelve a los Unceta, Salustio «investiga» los verdaderos sentimientos de Carmiña por su marido, continuamente espía conversaciones privadas de los demás (vid. por ejemplo 580a, 582 a, 584-88, 593 b, 599 a), y multiplica «evidencias» que «prueban» las desdichas de Carmiña. La búsqueda de una verdad insalvable, la subjetivización del punto de vista, el *voyeurisme* deformador de la voz narrativa y el mayor interés en el análisis psicológico son elementos propios del modernismo ya presentes en todas esas novelas. Cabe señalar, por último, que la novela de detectives constituye el género epistemológico por excelencia (B. McHale 9).

<sup>24</sup> Conviene destacar que, entre otros, Daniel Bell (112-113) ha emparentado la destrucción de la mimesis en el modernismo con el yo cartesiano y el criticismo trascendental de Kant; en cierta manera, esta intervención de Salustio constituye un tácito metatexto de la problemática epistemológica dominante en *Uc-Lp* y, por eso mismo, una verbalización de la poética modernista de la novela. Por otra parte, esas palabras de Salustio están en íntima conexión con una idea central en la filosofía de un buen conocedor de Kant: A. Schopenhauer; como se recordará, Schopenhauer inicia *El*

Por último, tanto la técnica autodiegética como la presencia de un narrador no fidedigno obligan al lector a estar siempre atento para ordenar y filtrar los datos provistos por Salustio. Al igual que sucede en la novelística modernista, el lector se ve forzado a participar activamente en su descodificación de *Uc-Lp*. Pardo Bazán propone al lector una voz narrativa equívoca; de querer entender apropiadamente la obra, dicho lector debe descodificar correctamente las palabras de Salustio. Todo narrador no fidedigno demanda un trabajo exigente del lector, a quien se le reclama que vaya más allá de la lectura literal de la obra y que participe, por ello, en la creación de sentido. Sin esa activa y atenta participación lectora, el relato de Salustio permanece incompleto, contradictorio, confuso; en consecuencia, la experiencia de lectura es, en *Uc-Lp* como en la literatura modernista, similar a la experiencia de escritura: narrador y lector imponen sus subjetividades activas (pues ambas son creadoras, por igual, de sentido) en la inestable estructura formal de la obra literaria.<sup>25</sup>

Un estudio sin prejuicios de manual de ciertas obras de los escritores pertenecientes a la llamada generación realista proporcionaría nuevas perspectivas de la literatura moderna española. Acaso el marbete «realista», adscrito por lo común a Emilia Pardo Bazán, ha impedido al hispanismo notar algunas técnicas literarias de indudable sabor modernista en *Uc-Lp*. Pero la verdad es que la revolución modernista no surgió de la nada. Si el estudioso desea acercarse a la genealogía de la ficción modernista, deberá internarse en novelas escritas en los últimos quince años del s. XIX por la «gente vieja».<sup>26</sup>

*mundo como voluntad y representación* (3ª ed. y definitiva en 1859) con la afirmación de que «El mundo es mi representación»; es decir, y en reformulación del «esse est percipi» de Berkeley, la realidad del mundo visible consiste, para Schopenhauer, en ser percibido por el sujeto. No se olvide a este respecto el extraordinario interés mostrado en el cambio de siglo por la filosofía de A. Schopenhauer. P. Baroja y J. Martínez Ruiz, lo sabemos, fueron grandes lectores del filósofo alemán (vid. al caso S.H. Eoff 153-189; y E.I. Fox 157-175), pero con anterioridad a ellos y otros modernistas ya Pardo Bazán se había interesado por las tesis de Schopenhauer: aparte del posible componente schopenhaueriano de *Uc-Lp*, Arregui, personaje de *Un viaje de novios* (1881), encarna algunas de las ideas más importantes de Schopenhauer (vid. M. Hemingway, «Sensibilidad» 226-236). Para una aproximación general a la difusión de Schopenhauer en Europa en los últimos quince años del s. XIX, vid. K.D. Uitti (sobre todo en pp. 19 y ss.).

<sup>25</sup> R. Scholes y R. Kellogg han señalado la modernidad del narrador no fidedigno en relación tanto con la duda epistemológica antes aludida como con su consecuente activación del papel del lector en la obra: «The unreliable or semi-reliable narrator in fiction is quite uncharacteristic of primitive or ancient narrative (...) the idea of creating an unreliable fictional eye-witness is the sophisticated product of an empirical and ironical age. Unreliability itself requires a fairly thoroughgoing conception of reliability before it can be recognized and exploited in fiction. Its frequent use in modern fiction is also an aspect of the modern author's desire to make the reader participate in the act of creation (...)» (264-265). Complementar con A. Eysteinnsson (214-222) para un repaso del papel activo del lector exigido por todo texto modernista.

<sup>26</sup> Una versión primitiva de este trabajo, titulada «Autobiografía y significación en *Una cristiana-La prueba*», fue leída el 27 de abril de 1990 en el marco de la 43rd. Annual Kentucky Foreign Language Conference (Universidad de Kentucky, Lexington, 26-28 de abril de 1990).

Quiero agradecer a mi colega Amparo Hurtado sus astutas sugerencias en la preparación del presente trabajo.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, LEOPOLDO («CLARÍN»). *Obra olvidada. Artículos de crítica*. Ed. Antonio Ramos-Gascón. Madrid: Ediciones Júcar, 1973. 82-95.
- ALDARACA, BRIDGET A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Trad. Vivian Ramos. Madrid: Visor, 1992.
- BALSEIRO, JOSÉ A. *Novelistas españoles modernos*. Nueva York: Las Americas Publishing Company, 1963.
- BALZAC, HONORÉ DE. 1835. *Le Lys dans la vallée*. Ed. Roger Pierrot. París: Librairie Générale Française, 1984.
- BELL, DANIEL. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Trad. N.A. Míguez. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- BOOTH, WAYNE C. 1961. *La retórica de la ficción*. Trad. S. Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1978.
- BRAVO-VILLASANTE, CARMEN. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1973.
- CIPLIJAUSKAITĖ, BIRUTĖ. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa, 1984.
- CLÉMESSY, NELLY. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Trad. I. Gamba. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981. 2 vols.
- COOK, TERESA A. *El feminismo en la novela de la condesa de Pardo Bazán*. La Coruña: Diputación Provincial, 1976.
- CHATMAN, SEYMOUR. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca y Londres: Cornell UP, 1978.
- DENDLE, BRIAN J. «The Racial Theories of Emilia Pardo Bazán». *Hispanic Review* 38 (1970): 17-31.
- ELIOT, GEORGE. 1872. *Middlemarch. A Study of Provincial Life*. Epílogo de F. Kermode. Nueva York: New American Library, 1981.
- EOFF, SHERMAN H. *El pensamiento moderno y la novela española. Ensayos de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela*. Trad. R. Berdagué. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- EYSTEINSSON, ASTRADUR. *The Concept of Modernism*. Ithaca y Londres: Cornell UP, 1990.

- FOX, I.E. «Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*. Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898). Madrid: Espasa-Calpe, 1988. 157-175.
- GAY, PETER. *The Education of the Senses*. Vol. 1 de *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*. Nueva York: Oxford UP, 1984.
- *The Tender Passion*. Vol. 2 de *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*. Nueva York: Oxford UP, 1986.
- GENETTE, GÉRARD. *Figures III*. París: Editions du Seuil, 1972.
- GIRARD, RENÉ. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985.
- GULLÓN, GERMÁN. *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1992.
- HEMINGWAY, MAURICE. *Emilia Pardo Bazán. The Making of a Novelist*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- «Sensibilidad decadentista en el realismo español: el caso de *Un viaje de novios*. Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. Ed. Y. Lissorgues. Barcelona: Anthropos, 1988. 226-236.
- LANSER, SUSAN S. *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1981.
- LODGE, DAVID. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Chicago: The U of Chicago Press, 1988.
- LÓPEZ, MARIANO. «En torno a la segunda manera de Pardo Bazán: *Una cristiana y La prueba*. *Hispanófila* 63 (1978): 67-78.
- MCHALE, BRIAN. *Postmodernist Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1987.
- OLNEY, JAMES, ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- OSBORNE, ROBERT E. *Emilia Pardo Bazán. Su vida y sus obras*. Méjico: Andrea, 1964.
- PARDO BAZÁN, EMILIA. *El lirismo en la poesía francesa*. Prólogo de L. Araujo-Costa. vol. 43 de *Obras completas*. Madrid: Renacimiento, s.f. 43 vols.
- *Una cristiana-La prueba*. Vol. 1 de *Obras completas*. Ed. F. C. Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1957. 2 vols.
- *La mujer española y otros artículos feministas*. Ed. L. Schiavo. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- PATTISON, WALTER T. *Emilia Pardo Bazán*. Nueva York: Twayne, 1971.
- PAZ, MARIO. *The Romantic Agony*. 2ª ed. Trad. Angus Davidson. Londres: Oxford UP, 1970.
- RIGGAN, WILLIAM. *Pícaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: U of Oklahoma P, 1981.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Londres y Nueva York: Methuen, 1983.

- ROMBERG, BERTIL. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Estocolmo: Almqvist and Wiksell, 1962.
- SCHIAVO, LEDA. Introducción. E. Pardo Bazán, *La mujer* 7-23.
- SCHOLES, ROBERT, Y ROBERT KELLOGG. *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford UP, 1966.
- STAROBINSKI, JEAN. "The Style of Autobiography". J. Olney 73-83.
- Uitti, KARL D. *The Concept of Self in the Symbolist Novel*. La Haya: Mouton and Company, 1961.
- VARELA JÁCOME, BENITO. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Cuadernos de Estudios Gallegos, 1973.