

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Osobitosti naturalizma Emilije Pardo Bazán

Ime i prezime studentice:

Marija Marković

Ime i prezime mentorice:

dr. sc. Maja Zovko, doc.

Zagreb, srpanj 2018.

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

**Las particularidades del Naturalismo
de Emilia Pardo Bazán**

Estudiante:

Marija Marković

Tutora:

dr. sc. Maja Zovko, doc.

Zagreb, julio de 2018

RESUMEN

Emilia Pardo Bazán ha dedicado parte de su creación literario-crítica al Naturalismo. En este trabajo nos ocupamos del análisis del Naturalismo pardobaziano. Sus reflexiones teóricas sobre este movimiento literario presenta en el libro de carácter ensayístico *La cuestión palpitante*. Nos interesa cómo la autora define el Naturalismo, cuáles son las características del nuevo movimiento que acepta y cuáles son las que rechaza y porqué. Entre sus novelas como las obras naturalistas se destacan: *La Tribuna*, *Los Pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. Dentro del análisis de las novelas mencionadas trataremos de encontrar en qué puntos Pardo Bazán sigue los rasgos del Naturalismo francés, cuáles son las diferencias principales que introduce en las novelas y cómo la autora las maneja.

Palabras clave: el Naturalismo, Emilia Pardo Bazán, la novela, el siglo XIX

SAŽETAK

Emilia Pardo Bazán je dio svog bogatog književno-kritičkog stvaralaštva posvetila naturalizmu. Svoja glavna teorijska razmišljanja o tom književnom pokretu iznosi u zbirci eseja *La cuestión palpitante*. Zanima nas kako autorica definira naturalizam te što smatra pozitivnim, a što negativnim doprinosima novog pokreta. Među romanima koje je napisala kao naturalistička djela ističu se: *La Tribuna*, *Los Pazos de Ulloa* i *La madre naturaleza*. Analizom spomenutih djela želimo utvrditi koliko autorica slijedi značajke Zolinog naturalizma te koje novosti uvodi u naturalističke romane.

Ključne riječi: naturalizam, Emilia Pardo Bazán, roman, 19. stoljeće

ÍNDICE

RESUMEN.....	3
SAŽETAK.....	3
1. INTRODUCCIÓN	1
2. EL NATURALISMO	3
2.1. La relación con el Realismo	3
2.2. Los factores externos.....	4
2.3. El Naturalismo francés.....	6
2.4. <i>Le Roman expérimental</i>	7
2.5. La novela.....	10
3. EL NATURALISMO EN ESPAÑA	13
3.1. El comienzo del pensamiento naturalista	13
3.2. Los primeros estudios críticos del Naturalismo	14
3.3. La corriente intelectual contra el Naturalismo	17
3.4. Las primeras manifestaciones del Naturalismo español.....	18
4. EMILIA PARDO BAZÁN- LA VIDA Y LA OBRA	21
4.1. El prólogo de <i>Un viaje de novios</i>	24
4.2. <i>La cuestión palpitante</i>	25
4.3. La relación de <i>La revolución y la novela en Rusia</i> con el Naturalismo de Pardo Bazán	30
4.4. Las novelas naturalistas de Emilia Pardo Bazán	32
4.4.1. <i>La Tribuna</i> (1883).....	32
4.4.2. <i>Los Pazos de Ulloa</i> (1886) y <i>La madre naturaleza</i> (1887).....	38
4.5. La presencia de la religión católica en las tres novelas	48
5. CONCLUSIÓN	51
BIBLIOGRAFÍA:.....	53

1. INTRODUCCIÓN

El Naturalismo y el Realismo se construyen en la sociedad burguesa europea del siglo XIX. Empiezan como movimientos culturales que se interesan en describir los conflictos sociales, la desigualdad y la vida cotidiana de todas las clases sociales, haciendo hincapié en las clases más bajas de la sociedad en el Naturalismo. Frente a la idealización romántica se impone el espíritu de la observación y descripción de la realidad. En el Romanticismo, el mundo alrededor se presenta desde el punto de vista subjetivo del propio “yo”, creado por la imaginación del escritor. El nuevo movimiento refleja la realidad de manera objetiva e impersonal (Carballeda 2). El Naturalismo es como una prolongación del Realismo. Con su pesimismo presente en las novelas naturalistas, el movimiento naturalista se considera como una exageración del Realismo. En el Naturalismo, el ser humano está determinado por su medio ambiente y herencia. (Carballeda 2-5). El representante más destacado de la nueva escuela naturalista es Emilio Zola. El escritor francés, con sus teorías y novelas, se convierte en el símbolo del Naturalismo europeo. El siglo XIX es un periodo de grandes cambios sociales y cambios tecnológicos. Las revoluciones burguesas, el movimiento obrero y la Revolución Industrial cambian la sociedad. Los cambios sociales y el desarrollo de la industria tienen un papel importante en la nueva escuela y su teoría. España es la parte de esos cambios que se reflejan en su literatura (Muñoz Puelles 48).

Muñoz Puelles (2008) divide la literatura española del siglo XIX en tres épocas. La primera época (1808-1833), coincide con el reinado de Fernando VII y se desarrolla bajo la influencia neoclásica y el descubrimiento del Romanticismo inglés y francés. La segunda época (1833-1868), corresponde al reinado de Isabel II. Esos años pasan bajo el signo de las guerras conocidas como guerras carlistas. El conflicto surge entre los isabelinos, liberales moderados que apoyan el gobierno de la hija de Fernando VII, y los carlistas, absolutistas y partidarios de Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII. Las guerras terminan con la victoria de los seguidores de Isabel II. Son los años del triunfo del Romanticismo en España. En esos años de la transición, la monarquía entrega más poder al parlamento, se moderniza el ferrocarril y reordena el sistema bancario. Es el periodo del inicio de la Revolución Industrial en España. La segunda época termina con la revolución democrática conocida como La Gloriosa y el destronamiento de Isabel. La tercera época de la literatura española del siglo XIX (1868-1898) coincide con la Restauración borbónica entendida en sentido amplio. Después del triunfo de la Septembrina se mantiene la monarquía como la forma de Estado pero con espíritu democrático

y constitucional. Es el periodo de muchos cambios políticos: el reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873), la I República (1873), el reinado de Alfonso XII (1874-1885), la regencia (1885-1902) de María Cristina de Habsburgo Lorena, las guerras de 1898 y pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Desde el punto de vista literario, esta tercera época es la época del Realismo, que surge por el rechazo de los principios idealistas de la estética romántica e introduce el Naturalismo (Muñoz Puelles 51-53). En este contexto se desarrolla el Naturalismo en España cuyo máximo representante es Emilia Pardo Bazán.

El propósito de este trabajo es estudiar las particularidades del Naturalismo de Emilia Pardo Bazán. El capítulo 2. *El Naturalismo* se dedica a la polémica sobre el concepto naturalista y su posición dentro de la historia de la literatura. Nos interesa su relación con el movimiento realista y la influencia de los cambios sociales en el Naturalismo. También nos vamos a ocupar de la teoría naturalista de la escuela francesa y de su representante más grande, Emilio Zola. En el capítulo 3. *El Naturalismo en España* se estudia la posición del movimiento naturalista en la literatura española. Empezaremos con el significado del término naturalista dentro de la literatura española. Más adelante presentaremos los primeros estudios del nuevo movimiento y las primeras obras de carácter naturalista. El último capítulo 4. *Emilia pardo Bazán-la vida y la obra* reflexiona sobre las particularidades de la escritura naturalista de Emilia Pardo Bazán, conocida como “naturalismo católico”. En esta parte se elabora el tema central del trabajo. Emilia Pardo Bazán presenta sus reflexiones teóricas sobre el Naturalismo en el libro de carácter ensayístico *La cuestión palpitante*. Nos interesa cómo la autora define el Naturalismo, qué difiere su teoría naturalista del Naturalismo zoliano, etc. Después del estudio de la teoría naturalista pardobaziana, analizaremos tres novelas de la autora conocidas como obras naturalistas: *La Tribuna*, *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*. Dentro del análisis trataremos de encontrar en qué puntos Pardo Bazán sigue los rasgos del Naturalismo francés, cuáles son las diferencias principales y cómo ella las maneja.

2. EL NATURALISMO

El término “Naturalismo” suscitó muchas polémicas. El concepto se usa en la filosofía antigua para denotar el materialismo, epicureísmo o secularismo. Por mucho tiempo este es el significado básico de Naturalismo. En el siglo XVII, según el pensador Holbach, el Naturalismo es un sistema filosófico que “saw man living solely in a world of perceived phenomena, a kind of cosmic machine which determined his life as it did nature, in short, a universe devoid of transcendental, metaphysical or divine forces (Furst, Skrine 2). Los términos “Naturalismo” y “naturalista” se conectan primeramente con significados científicos y filosóficos. El estudioso naturalista se define como un hombre que observa la natura externa. Después el término llega a las Bellas Artes. El pintor naturalista no es el que pinta los sujetos histórico-mitológicos o alegóricos sino el que intenta a representar una imitación más real de las formas reales de la naturaleza (Furst, Skrine 2-3). Desde las Bellas Artes el término llega a la crítica literaria. Un grupo de autores confirman que sus características pueden encontrarse en trabajos artísticos entre la Edad Media y el siglo XVIII. A. David Sauvageot en su obra *Le réalisme et le naturalisme* (1889) incluye a Velázquez, Caravaggio, Raphael y Shakespeare en su lista de autores naturalistas. Beuchat en *Histoire du naturalisme français* (1949) como autores naturalistas menciona Sócrates, Eurípides, Virgilio, Rutebeuf, Villon, Marot, Rebelias, Montaigne, Racine, Moliere, Descartes, Bossuet, La Fontaine, Diderot, etc. (Furst, Skrine 2). Casi con toda seguridad es el prólogo de la segunda edición de Thérèse Raquin (1867) de Emilio Zola el que introduce el Naturalismo a la literatura (*Id.* 2-4). Lo que preocupa a los estudiosos de ese tiempo es cómo diferenciar el Naturalismo y el Realismo y si hay una diferencia. Muchos escritores usan los dos términos como sinónimos y eso produce mucha confusión (*Id.* 4).

2.1. La relación con el Realismo

Cada movimiento literario es difícil de definir y de delimitar y el Naturalismo no es la excepción. Frecuentemente se produce la confusión entre Naturalismo y Realismo. Cuando el Naturalismo llega a la literatura está cargado de significados de ciencia, filosofía y bellas artes. El Naturalismo aparece en el tiempo de apogeo del Realismo. Para muchos estudiosos el Realismo no es un invento del siglo XIX sino que existe en el arte occidental desde la antigüedad como una cierta tradición de imitación de la realidad que tiene su origen en la mimesis. El Realismo en cierto modo refleja y cuenta lo real. Jakobson y Robbe-Grillet

consideran que el Naturalismo más que un movimiento estético es un síntoma de cambio, de una transformación, de una formación de unas normas y corrientes estéticas en uso y que el Realismo no es más que una manifestación de una transición entre dos épocas artísticas (Diego 12). La actitud representada por R. Wellek, es la más extendida y compartida. Él considera que después del Romanticismo surge el movimiento realista que termina en Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de un movimiento concreto dentro de la historia literaria y el Naturalismo es una manifestación posterior y exagerada del Realismo (Diego 13). Pero casi todos los críticos literarios al referirse al Naturalismo y al Realismo, los agrupaban juntos. Otros los usaban como sinónimos. También, Zola, que hoy se considera como el más grande escritor naturalista, no hacía diferencia entre los conceptos. El caso es que el Naturalismo se diferencia del Realismo pero no es independiente de él. Lo que los conecta es que, el Realismo y el Naturalismo creen que el arte en su esencia es la representación de una realidad mímica y objetiva (Furst, Skrine 5-9). Esta realidad, la realidad del siglo XIX, es un tiempo de cambios sociales y desarrollos científicos que influyen e inician el comienzo de la nueva época literaria.

2.2. Los factores externos

El siglo XIX es un periodo de cambios rápidos y radicales, de convulsiones políticas y de descubrimientos científicos. La Revolución Industrial es uno de los momentos clave de este periodo. Las ciudades crecen, se establecen fábricas, se comienzan a usar nuevas fuentes de energía en gas y electricidad y se establece la primera línea de ferrocarril de vapor. El progreso en la industria provoca la explotación de la mano de obra y los obreros empiezan a unirse y a exigir sus derechos de protección de los obreros (Furst, Skrine 10-11). Todo esto influye en el Naturalismo. Los naturalistas expanden el campo temático y social del arte. Estudian los grupos diferentes de la sociedad incluyendo la clase urbana de los obreros. Desde la Revolución Industrial crece la conciencia del mundo físico y el hombre aprecia más y más lo material. Los naturalistas creen que la veracidad puede ser ganada por la observación cuidadosa de la realidad y por la notación atenta de los hechos (*Id.*12-13).

La teoría de la evolución de Darwin expuesta en *El origen de las especies* (1859), se convierte en el tema más polémico de su época. Su teoría de que el hombre tiene su descendencia de un animal inferior y que los individuos más aptos tienen más probabilidades de sobrevivir influye en el trabajo de los naturalistas, que aún invierten el proceso de la evolución mostrando la degradación del hombre en el estado subhumano. Especialmente en la

crisis provocada por una situación estresada o estimulada por el impulso sexual o bajo la influencia del alcohol (Furst, Skrine 15-16). El trabajo de los naturalistas se apoya en otros hechos relacionados con la obra de Darwin. Uno de estos es la teoría de la herencia. Hippolyte Taine en la segunda edición de *Essais de critique et d'histoire* (1866) populariza el trabajo de Darwin. La herencia también es uno de los rasgos principales de su trabajo. Los otros dos son el medio y *le moment*. Dentro de la teoría naturalista, el hombre es un animal cuyo destino es determinado por su herencia, el medio y la influencia del momento. Esta concepción del hombre, le quita el libre albedrío, toda la responsabilidad de sus acciones que son solo la consecuencia inevitable de las fuerzas físicas y condiciones absolutamente fuera de su control (*Id.* 17-18).

El escritor no tiene más libertad que sus protagonistas que son determinados por su herencia, el medio ambiente y el momento. El método científico del análisis racional de lo observado se aplica a la filosofía, teología, psicología y a la literatura. En la filosofía, el método científico produce el positivismo. El positivismo propone que se puede conocer el mundo mediante un método científico. Así, el hombre se convierte en un objeto para ser observado y analizado, su comportamiento se puede entender como el funcionamiento de una máquina. El hombre, igual a una máquina, no es responsable de sus acciones porque es condicionado por fuerzas fuera de su control. Taine en la segunda edición de *Essais de critique et d'histoire* (1866) añade que un historiador de la vida humana y un observador científico de los fenómenos naturales tienen tareas similares y usan métodos similares (Furst, Skrine 19-21). Además, el escritor creativo tiene que hacer lo mismo: observar y registrar impersonalmente y sin pasión como un científico. Claudio Bernard con *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) fue decisivo en este contexto. Quería transformar la medicina, concebida por aquel entonces como el arte intuitivo, en la disciplina científica que se realiza a través de la observación y deducción. Zola, impresionado por esta obra, basa su *Le Roman expérimental* en ella. Zola declaró que lo único que lo tuvo que hacer fue cambiar la palabra 'médico' por la de 'novelista'. Como el químico, el biólogo, el físico, el artista tiene que experimentar con su material (*Id.* 21-22). Uno de los países que mostraron más interés por los cambios sociales y descubrimientos científicos que más tarde impactarían a la literatura, fue Francia que se convirtió en un país de gran importancia para el Realismo y, sobre todo, para el Naturalismo.

2.3. El Naturalismo francés

El tiempo de apogeo del Naturalismo es en Francia en la década de 1870 y principios de la década de 1880; en Alemania e Italia una década después, y en Inglaterra desde 1890 hasta principios del siglo XX (Furst, Skrine 24). Francia es el centro del Naturalismo. Los naturalistas franceses se consideran a sí mismos una prolongación de los realistas, o mejor dicho, la segunda generación de los realistas, así como a Balzac, Flaubert y Stendhal como sus antecesores. En 1865 en Francia aparecen dos obras que serán fundamentales para el movimiento y la doctrina naturalista: *L'Introduction à la médecine expérimentale*, de Claude Bernard, y la novela *Germinie Lacerteux*, de los hermanos Goncourt, a quienes muchas veces se les considera como losprecursores del Naturalismo (Diego 17). Francia es el país en el que más se cultiva el Naturalismo. Emilio Zola se destaca como el escritor naturalista más conocido. A favor de su importancia habla el nombre dado a la escuela naturalista en Francia: *Le Groupe de Médan*. Médan es una pequeña ciudad cerca París donde Zola compró una casa. En realidad no se reúnen allá sino en la residencia de Zola en París los jueves. Los miembros del grupo son: Paul Alexis (1847-1901), Henry Céard (1851-1924), Léon Hennique (1851-1935), Joris-Karl Huysmans (1848-1924) y Guy de Maupassant (1850-1893). Para mostrar su solidaridad publican en 1880 *Les Soirées de Médan* donde cada uno de ellos escribe un cuento corto (Furst, Skrine 25).

La mayor desventaja del grupo de Médan fue que, aparte de Maupassant y Huysmans, no tenía un gran talento literario. Aun Maupassant y Huysmans no se podían medir con el poder creativo de Zola. Las obras y la labor creativa literaria de Alexis, Céard y Hennique son casi completamente olvidadas. Casi toda la teoría literaria del Naturalismo francés llega de Zola (Furst, Skrine 26). Bonet en la “Introducción” a la obra *El Naturalismo*, de Emilio Zola, divide el fenómeno naturalista en dos direcciones. Por una parte tenemos el Naturalismo “químicamente puro”, según la teoría de Zola en *Le roman expérimental*, que se trata de un dogmatismo que puede atentar contra la propia calidad de la obra artística. Por otra parte, en su obra *Germinal* encontramos un Naturalismo más flexible defendido entre otros por Emilia Pardo Bazán (Bonet 10). Las obras naturalistas más famosas de Zola son *Thérèse Raquin*, *Le Roman expérimental* (1879), *Le Naturalisme au théâtre* (1881), *Le Romanciers naturalistes* (1881) y *Lettre à la jeunesse* (1897). Hay muy poco o casi nada de desarrollo en el punto de vista de Zola acerca del Naturalismo tras los años. Así que en *Lettre à la jeunesse* solo repite que había concluido en las obras anteriores. El prólogo de la segunda edición de *Thérèse Raquin*

nos ofrece la mejor introducción a las teorías de Zola. *Le Roman expérimental* y el prólogo de *Thérèse Raquin* fueron escritos como una autodefensa de las críticas de sus métodos (Furst, Skrine 26-28). El escritor es como un médico que solo se interesa por un análisis científico de un ser humano que se comporta como un animal dominado por sus nervios y su sangre, desprovisto de la voluntad propia. Sus novelas son estudios de los temperamentos no caracteres. En *Le Roman expérimental* Zola repite y profundiza sus pensamientos sobre el naturalismo y su relación con el método científico.

2.4. *Le Roman expérimental*

En septiembre de 1880 Emilio Zola publica por primera vez en Francia una colección de cinco artículos. Son unos manifiestos de un nuevo *credo* artístico y literario destinado a promover las polémicas que provocó el nuevo movimiento entre los escritores y a establecer los principios de una nueva escuela literaria. El primer artículo es conocido como “La novela experimental” (Brown 152).

En verdad, Zola en *Le Roman expérimental* solo repite lo que había presentado antes en *Thérèse Raquin* (Furst, Skrine 28-30). A lo largo de la obra *Le Roman expérimental* Zola no oculta su fascinación por Claudio Bernard y su *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Toda su teoría naturalista se basa en las citas de Bernard y las aplica a la novela naturalista: “A menudo me bastará con remplazar la palabra ‘médico’ por la palabra novelista para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica” (Zola 1998a 38).

Gracias al método experimental Claude Bernard hace que la medicina entre en una vía científica. También declara que “este método aplicado en el estudio de los cuerpos brutos, en la química y en la física, debe serlo igualmente en el estudio de los cuerpos vivos, en fisiología y en medicina” (Zola 1998a 39). Al principio establece las diferencias que existen entre las ciencias de la observación y las ciencias de la experimentación. Y concluye que la experiencia en el fondo no es más que una observación provocada. Todo el razonamiento experimental se basa en la duda. El experimentador no debe tener ninguna idea preconcebida frente a la naturaleza y tiene que guardar siempre su libertad de espíritu y aceptar los fenómenos que se producen solo cuando están probados (Zola 1998a 39-40). En la ciencia experimental Bernard hace la diferencia entre el observador y el experimentador. El observador es la persona que aplica los procedimientos de investigaciones, simples o complejas, al estudio de los fenómenos

y los recoge tal como son en la naturaleza. El experimentador emplea los procedimientos de investigación para modificar o variar los fenómenos naturales o los pone en condiciones en las que la naturaleza no los presentaba (*Id.* 43).

Bernard añade que la ciencia experimental no debe inquietarse por el *porqué* de las cosas, sino explicar el *cómo*. Zola lo aplica a la escritura naturalista diciendo que a los naturalistas no les preocupa el porqué algo pasa sino el cómo. No les interesa el origen de un mecanismo sino cómo funciona. Bernard concluye que la experiencia no es más que una observación provocada con un propósito de control porque el experimentador hace un experimento para controlar o verificar el valor de una idea experimental (Zola 1998a 43-44). Zola refleja sobre observación y experimentación en la novela naturalista siguiendo las ideas de Bernard. El autor naturalista es, a la vez, observador y experimentador.

En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. Se trata casi siempre de una experiencia «por ver», como la llama Claude Bernard. El novelista sale a la búsqueda de una verdad (45-46).

La novela naturalista según Zola “es una experiencia auténtica que el novelista hace sobre el hombre, ayudándose con la observación” (Zola 1998a 48). Esa experiencia está siempre basada sobre una idea, nacida a su vez de una observación. (*Id.* 50). Zola insiste en el determinismo que lo domina todo. Quiere que los autores naturalistas operen los caracteres, las pasiones, los hechos sociales y humanos al igual que el químico y el físico operan sobre la materia inerte o como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos. Así la investigación científica y el razonamiento experimental combaten “las hipótesis de los idealistas y reemplazan las novelas de pura imaginación por las novelas de observación y de experimentación” (*Id.* 57). Zola es consciente de las dificultades que el autor naturalista enfrenta cuando quiere aplicar el mismo método, que el fisiólogo aplica a sus estudios sobre los órganos más complejos y más delicados, a las manifestaciones más elevadas del hombre como individuo y como miembro social. Añade que es imposible para el autor que basa su novela sobre leyes ciertas cuando la fisiología está en sus primeros pasos como ciencia. Él no pretende formular reglas según cuales un autor debía escribir, solamente destaca la importancia de la herencia en las manifestaciones intelectuales y las pasionales del hombre y que los escritores debían tener esto en cuenta al escribir (*Id.* 58).

El otro factor que resalta es el medio ambiente. Aunque reconoce la importancia de Darwin para su teoría naturalista, no quiere entrar en los detalles de la teoría de Darwin porque, según Zola, “no es más que un estudio general sobre el método experimental aplicado a la novela y me perdería si quisiera entrar en detalles” (Zola 1998a 59). Antes de que la fisiología nos explicara el mecanismo del pensamiento y de las pasiones de la “máquina individual del hombre”, Zola reconoce el impacto que la sociedad tiene sobre el hombre y el hombre sobre la sociedad (*Id.* 60). Para los novelistas el medio social modifica los fenómenos. Zola no rechaza la posibilidad de que el medio ambiente no sea más que una cuestión de física y química. Además, él está seguro de que en verdad es así pero no hay evidencia. Zola considera que se puede influir sobre el medio social actuando sobre los fenómenos:

Poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, demostrar los resortes de las manifestaciones intelectuales y sensuales como nos los explicará la fisiología, bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientales, después de mostrar al hombre vivo en el medio social que él mismo ha producido, que modifica cada día y en el seno del cual manifiesta, a su vez, una transformación continua (61).

Conocer el sistema bajo el cual ocurren los fenómenos dentro del ser humano y poder influir sobre el medio ambiente son unos factores clave en la creación de la novela experimental:

[...] la novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se apoya en la química y en la física; substituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica, al igual que la literatura clásica y romántica ha correspondido a una era escolástica y teológica (63).

Zola presta atención a la diferencia entre los escritores naturalistas e idealistas. Mientras que los escritores naturalistas someten todos los hechos a la observación y a la experiencia, los escritores idealistas admiten influencias misteriosas que se escapan al análisis y permanecen en lo desconocido, al margen de las leyes de la naturaleza. La cuestión de lo ideal, Zola la reduce a la cuestión de lo indeterminado y de lo determinado. Todo lo que no sabemos es lo ideal, y el objetivo de esfuerzo humano es reducir cada día lo ideal, conquistar la verdad a lo desconocido. Para Zola, los idealistas son los que se refugian en lo desconocido por el gusto de estar en lo desconocido, los que se niegan a someter dadas hipótesis al control de la experiencia con el pretexto de que la verdad está en ellos y no en las cosas. Sobre los escritores naturalistas declara que no son ni químicos, ni físicos ni fisiólogos sino novelistas que se basan en las ciencias. La novela se ha convertido en una averiguación general sobre la naturaleza y el hombre (Zola 1988a 79-80).

Zola considera que solo el método experimental puede sacar a la novela de los errores y mentiras en los que se arrastra y que es sordo a las voces de los críticos que le piden que formule las leyes de la herencia en los personajes y las de la influencia de los medios. También niega que es un innovador, el creador de una escuela. Afirma que no aporta nada, que solo intenta ajustar el método científico en sus novelas y en su crítica (Zola 1988a 86-88). Concluye citando a Bernard: “El método experimental es el método científico que proclama la libertad del pensamiento. No sólo sacude el yugo filosófico y teológico, sino que tampoco admite ninguna autoridad científica personal” (*Id.* 88-89). El lenguaje debe ser no más que una lógica, una construcción natural y científica. El estilo tiene que ser hecho de lógica y de claridad. El novelista experimentador no es más que un sabio que utiliza los instrumentos de otros sabios, la observación y el análisis (Zola 1998a 93-96). El escritor naturalista acepta los hechos probados,

[...] enseña, en el hombre y en la sociedad, el mecanismo de los fenómenos cuya dueña es la ciencia y que sólo hace intervenir su sentimiento personal en los fenómenos cuyo determinismo no está todavía fijado, intentando controlar todo lo posible este sentimiento personal, esta idea a priori, por medio de la observación y la experiencia. No podría comprender de otra manera nuestra literatura naturalista. Solamente he hablado de la novela experimental, pero estoy firmemente convencido de que el método, después de haber triunfado en la historia y en la crítica, triunfará en todas partes, en el teatro e incluso en la poesía (99-100).

2.5. La novela

El Naturalismo tiene su mayor éxito en la novela. El movimiento sigue la herencia de las mayores novelas realistas del siglo XIX. Tolstoi, Dostoievski, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, George Eliot, Gaskell son los escritores a los que los novelistas naturalistas reconocen su deuda igual que a Darwin y Taine. La novela naturalista es un intento de presentar un hombre nuevo determinado por su herencia, el medio y el momento. Solo cuando el escritor trata a sus protagonistas con la objetividad de un científico analítico podemos hablar de Naturalismo. El prototipo de la novela naturalista es *Thérèse Raquin* de Zola (Furst, Skrine 42-43). La novela trata la historia de adulterio entre Thérèse y Laurent que juntos matan al esposo de Thérèse, Camille, de tal manera que parece un ahogo pero el remordimiento al final los lleva al suicidio. Thérèse y Laurent no son presentados como seres humanos con pensamientos, sentimientos y conciencia sino como los organismos de carne y hueso, como los animales desprovistos del alma. Los dos viven a merced de los instintos, que los acerca uno a otro y después aleja. Thérèse desde pequeña está reprimida y ahora pasa su tiempo en una tienda oscura y húmeda donde está encerrada con su suegra autoritaria. Debajo de estas circunstancias la atracción de Thérèse

hacia un hombre fuerte y tosco como Laurent parece una reacción química que explica la motivación científica del comportamiento de los protagonistas (Zola 1998b). Lo que Furst y Skirne reprochan a Zola es que trata de presentar su remordimiento como un desorden físico. Las alucinaciones de Laurent y angustia de Thérèse son atribuidos al movimiento de su sangre y sus nervios (Furst, Skirne 43).

La terminología usada por Zola es médica, y su enfoque es de un científico que observa una reacción química sin juicio o sensibilidad emocional. Con *Les Rougon-Macquart* Zola intentó continuar su escritura a la manera de *Thérèse Raquin*. *Les Rougon-Macquart* es el nombre dado a una serie de veinte novelas escritas entre 1871 y 1893: *La Fortune des Rougon* (1871), *La Curée* (1871), *La Ventre de Paris* (1873), *La Conquete de Plassans* (1874), *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), *L'Assommoir* (1877), *Une Page d'amour* (1878), *Nana* (1880), *Pot-Bouille* (1882), *Au Bonhuer des dames* (1883), *La Joie de vivre* (1884), *Germinal* (1885), *L'Oeuvre* (1886), *La Terre* (1887), *Le Reve* (1888), *Le Bete humanie* (1981) *L'Argent* (1891), *La Debacle* (1892), *Le Docteur Pascal* (1893). Cada novela está completa y conectada a otras. Esto confirma y subtítulo de cada novela *Historie naturelle et sociale d'une famille sous le Secon Empire*. La serie aborda cinco generaciones de dos ramas de una familia grande, a los Rougons y los Macquart y documenta muchas profesiones y ocupaciones, la influencia del medio en el hombre y el clima social de Francia en ese periodo. Con esas novelas Zola cumple con exigencia naturalista que una obra artística debería de ser un documento humano (Furst, Skirne 44-46).

No todas las novelas de la serie tienen igual éxito artístico ni tampoco todas son completamente naturalistas. Muchos críticos atacan a los naturalistas por su falta de cuidado con la construcción de la obra y del lenguaje, pero para los naturalistas estas dos cosas no tienen importancia (Furst, Skirne 47). El Naturalismo en la novela se ocupa de los temas sobre la clase obrera. Los naturalistas querían abarcar la vida humana en su totalidad y fueron conscientes de la miseria en los suburbios alrededor de las fábricas. Cualesquiera que fueran sus razones, los naturalistas describen la pobreza, la marginación social y la miseria más que cualquier otro de sus predecesores. Unas de las obras que tratan la clase social son: *L'Assommoir*, *Germinal* y *La Terre* de Zola. El interés de los naturalistas por estos temas fue atacado por su “disgusto”. Para la crítica literaria tratar un tema “desagradable” no es el criterio de evaluación de la obra pero es posible que los naturalistas en su deseo de afrontar la realidad enfatizaran lo desagradable. Pero los naturalistas no escribieron solo sobre la clase obrera. En *L'Argent*, *Son Excellence Eugène Rougon*, *Une Page d'amour* y *La Curée*, Zola escribe sobre la próspera clase media.

Lo más importante para los naturalistas es que todos los niveles de la sociedad son dirigidos a los mismos principios y que todos somos similares. A la mirada científica y fisiológica del hombre no le importa la clase. Cada ser humano es regido por su herencia, medio y momento. Preferían escribir sobre un hombre ordinario antes que sobre un individuo extraordinario que ocupaba la mente de los Románticos (*Id.* 50-51).

El protagonista naturalista en general es un *forastero*. No es un héroe clásico. Su libertad y su responsabilidad por sus acciones son negadas porque es una creatura determinada por fuerzas fuera de su control. Esta imagen pesimista del hombre es lo que hace de la novela naturalista una lectura depresiva. La comparación del escritor con un anatomista exige objetividad total. El tono dominante es de un reportaje factual, pero su deseo para mantener esta objetividad científica no era posible porque el narrador no podía ser eliminado de la novela. Hay momentos en los que el autor hace comentarios y que rompen la superficie de la objetividad para expresar simpatía o juicio. Es evidente que no se podía conseguir la objetividad completa. El movimiento naturalista primeramente fue atacado por su amoralidad pero después alabado por su documentación social y, finalmente, por su cualidad literaria (Furst, Skrine 52-53).

3. EL NATURALISMO EN ESPAÑA

3.1. El comienzo del pensamiento naturalista

La segunda mitad del siglo XIX es un periodo clave en la lucha entre la tradición y la modernidad. Las instituciones tradicionales se transforman. El aumento de la educación secolar, el movimiento liberal krausista, la llamada a la tolerancia religiosa y la creciente presencia de la mujer en la vida cultural española provocan una polémica en la sociedad de entonces (Diego, 38). La palabra “naturalismo” se usa en la literatura española mucho antes de que se aplicara al movimiento literario dirigido por Emilio Zola. Durante siglos se aplicaba a designar una escuela filosófica medieval. En el siglo XIX tenía tres significados:

- 1) La adoración de la naturaleza
- 2) La imitación íntima que el Arte hace de la naturaleza
- 3) El estudio científico de la naturaleza o, mejor dicho, la ciencia experimental (Pattison 9).

El filósofo U. González Serrano, en el artículo “El naturalismo contemporáneo”, describe el Naturalismo como “las diversas tendencias del experimentalismo naturalista social y moral” (Pattison 10). En España, en los primeros estudios sobre la escuela de Zola no se emplea la palabra Naturalismo. Al igual que en Francia, en España existen las vacilaciones entre las palabras Realismo y Naturalismo. Aunque *L'Assommoir* se publica en 1877, el nombre de Zola y el Naturalismo vienen a ser reconocibles en la literatura española un año después. En la *Revista Europea*, en 1879, aparece un importante artículo sobre *L'Assommoir* donde Federico Moja y Bolívar nota que la novela ha cambiado bastante. Moja declara que la novela, antes concebida como un pasatiempo se convirtió en un estudio serio. También afirma que el Naturalismo no es nada nuevo. Encuentra los antecedentes en la novela picaresca española y aun en los autores clásicos de la antigüedad. El crítico admira la impersonalidad de Zola que como autor no moraliza aunque tiene el propósito moral de mostrar la devastación del alcoholismo. Zola capta el lenguaje del pueblo. La primera reacción al Naturalismo era “escandalizarse” (*Id.* 16).

El Naturalismo no llama mucho la atención hasta el año 1880 cuando se publican las primeras traducciones españolas de las novelas naturalistas francesas. En España existían dos

visiones acerca del Naturalismo. Por una parte, tenemos a Pérez Galdós, Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Palacio Valdés, Ortega Munilla, Picón, Blasco Ibañez y el Padre Coloma como autores influidos por el Naturalismo francés y como los representantes del Realismo español. Por otra parte, tenemos a Valera, Pereda y Alarcón, que se muestran como enemigos del Naturalismo (Diego 29). Pero aun entonces se evita utilizar el término “naturalismo”. Ante un conservador, como Pereda o Alarcón, Naturalismo o Zolaísmo no es nada más que obscenidad y grosería. Los jóvenes liberales aceptan el Naturalismo y lo consideran una afirmación de la verdad, de la realidad observada. (Pattison 16-18).

Cuando la novela experimental llega a España un grupo de estudiosos acepta el espíritu científico que llega con ella. El otro grupo de estudiosos se oponen al Naturalismo como la continuación y resultado necesario de sus tendencias antirreligiosas. Unos aceptan el Naturalismo solo para contrariar a los tradicionalistas como fue el caso de Tomás Tuero (Pattison 20). La filosofía moderna llega a España en forma de krausismo. Los krausistas creen que todas las religiones tienen algo bueno y algo de verdad. El hombre debe usar su razón y conciencia para escoger lo bueno y lo verdadero. El libre albedrío y la negación del dogma son fundamentales en el sistema krausista e implican tolerancia hacia otras religiones, otras maneras de pensar y otras formas de organización de la vida colectiva. Con la filosofía krausista llegaron otros pensamientos como el positivismo de Comte y Taine. Los españoles empezaron a interesarse por el positivismo hacia 1875-1876. Pero lo que atrajo la atención de los jóvenes era el positivismo de Herbert Spencer. Mientras que la doctrina escolástica domina en las esferas de la ciencia oficial, los científicos jóvenes se interesan por el evolucionismo de Spencer. El Spencerismo es la filosofía de la ciencia natural y del progreso. Según el Spencerismo, Dios es indiscernible, se renuncia toda especulación y se limita a cosas visibles, a su observación y después a su clasificación (*Id* 20-23). Los estudiosos, inspirados en los avances científicos, el evolucionismo de Spencer y las teorías de Claudio Bernard, comienzan a explicar el hombre mediante las leyes naturales.

3.2. Los primeros estudios críticos del Naturalismo

El libro de Manuel de la Revilla *El naturalismo en el arte* (1879), es considerado el primer estudio naturalista formal. Revilla observa que el Naturalismo es un aspecto literario de una revolución de las ciencias naturales y de la filosofía y afecta a todas las artes: Impresionismo en la pintura, Wagner y su escuela en la música y en la novela “los partidarios

de la novela naturalista, hoy acaudillados por Emilio Zola” (Pattison 34). Puesto que la nueva estética se basa en la fidelidad absoluta a la imitación de la realidad, la belleza de la obra se encuentra en la forma, en la expresión. Revilla también opina que un escritor debe mantener su propia personalidad y mostrarla en sus obras sin someterse a la autoridad ajena o a la tradición. Concluye que la nueva doctrina es exagerada y excluyente. Considera que no se tiene que excluir el arte idealista y exigir que el arte sea la copia fiel de la naturaleza. Según él, en el arte hay un poco de copia pero algo más también. Este algo más es el alma del artista. La imaginación creadora es lo que diferencia al artista del hombre común. Revilla opina que no hay verdadera diferencia entre el Realismo y el Naturalismo, solo que el segundo fija su atención en lo vulgar, lo arruinado y lo pequeño reproduciendo los aspectos más groseros y repugnantes de la vida como una especie de Idealismo al revés. Para Revilla el movimiento naturalista es una exageración pero que con tiempo se calmará y tendrá efectos beneficiosos (Pattison 35-36).

En la revista *El Demócrata* de 24 de abril de 1880, aparece otro artículo significativo para el Naturalismo. Es el artículo de Julio Nombela. Nombela piensa que hay algo noble y heroico en renunciar a la fantasía ficcional. El artista es un científico que debe representar la realidad, penetrar la realidad de los seres humanos pero la realidad representada por el artista no es la realidad. El elemento personal tiene gran parte de la creación artística. El arte no puede ser impersonal. Cree que el Naturalismo es una protesta contra el Romanticismo. Finalmente, considera que “el naturalismo merece discutirse pero no puede aceptarse” (Pattison 38) sus buenos aspectos son la renuncia a la retórica vieja y gastada, a las abstracciones y las exageraciones románticas para unirse a la verdad (*Id* 37-38). En 1881, año en el que apareció *Un viaje de novios* de Emilia Pardo Bazán, de cuyo prólogo nos vamos a ocupar adelante, el Ateneo de Madrid reconoció la existencia del Naturalismo y apadrinó un debate sobre este tema en la *Sección de la Literatura y Bellas Artes* (Diego 41). El padre Sánchez, gran defensor de los valores tradicionales, Leopoldo Alas, Urbano González Serrano, V. Colorado y J. Zahonero intercambian una serie de artículos y conferencias. El joven secretario de la sección era E. Gómez Ortiz (Pattison 41).

Gómez Ortiz escribe varios artículos sobre el tema del Naturalismo, en uno de los cuales declara que no se puede aplicar *Introducción al estudio de la medicina experimental* a la literatura porque la misión del artista no es la misma que la del científico. La realidad artística no es la realidad que nos rodea. Opina que la crudeza no es la parte necesaria del documento humano. Piensa que Zola tiene razón al combatir la imaginación, el lirismo y el Romanticismo

pero incurre en el mismo pecado con su novela *Un page d'amour* (1878) que es una obra poética. En cuanto a la moral afirma que los naturalistas quieren indicar los viveros donde nace el criminal, mostrar el medio social donde se desarrollan las enfermedades del vicio, al fin de presentar la moral viva, descarnada y cruel no para seguir el mal ejemplo sino para que la humanidad aprenda de los errores de los demás para evitar caer en ellos. Gómez Ortiz añade que es difícil definir el Naturalismo, sin embargo es posible indicar la influencia del positivismo, especialmente de Taine. Aunque el Naturalismo tiene sus faltas no se debe ignorarlo como movimiento porque nos confronta a la realidad y nos acondiciona para el progreso (Pattison 41-43).

El discurso de Leopoldo Alas Clarín en el Ateneo de Madrid fue resumido en *El Progreso* (1882). Para Clarín el Naturalismo no es un género exclusivista sino una tendencia que existe desde los más remotos tiempos. Llama a Homero “un poeta naturalista en la mayor parte de sus pasajes” (Pattison 43). El arte naturalista no es la mera reproducción del mundo exterior. Hay que mostrar cómo los seres humanos funcionan conforme a las leyes de la vida humana poniéndolos en el medio ambiente tan real como ellos. Destaca que el hombre está influido por el medio tanto como por el reino inorgánico (*Id.* 43-44). Al discurso de Clarín contestó Luis Vidart. En lo esencial está de acuerdo con Alas Clarín pero opina que la experimentación en la novela es imposible. (*Ibid.*)

Urbano González Serrano, el filósofo joven, participó también en el debate del Ateneo. En marzo de 1882 publica “El naturalismo artístico” en la *Revista Hispano-Americana* y después en el libro *Cuestiones contemporáneas*. Divide el argumento en diez puntos de los que nos interesan los cinco primeros. Los últimos no tienen mucho que ver con la literatura. Comienza con Zola, declarando que sus novelas tienen mucho valor debido a su impacto estético. No piensa que su valor estético viene de la teoría naturalista sino de su práctica. De la lucha de los protagonistas por liberarse de su destino y no del determinismo. Sigue con la impersonalidad de autor que Zola aboga. Piensa que el arte por su medio de intuición se anticipa a la ciencia. El artista penetra en la penumbra del medio conocido con más seguridad que el científico y por eso el artista no debe abandonar su punto de vista para adaptar la impersonalidad científica (Pattison 44-45). Asimismo, Zola ataca a los idealistas porque, según él, mienten cuando falsifican la realidad. Según Zola la moralidad reside en decir la verdad por muy fea y triste que sea. Sin embargo, González Serrano destaca que la verdad no es necesariamente fea y que dos observadores del mismo suceso pueden dar dos descripciones totalmente diferentes sin mentir ni uno ni otro. González Serrano no cree que el Naturalismo o el Zolaísmo tenga

mucha influencia fuera de París. Piensa que es demasiado local, no cree que se pueda aplicar al territorio español y que España ahora tiene libros realistas: “Teníamos esta convicción, cuando llegó a nuestro poder la novela apellidada por algunos naturalista, *Un viaje de novios* ... y recorrimos las páginas ... con doble placer, el de leer una obra bellísima y el de hallarla libre del sabor agridulce de la imitación transpirenaica...” (Id. 46). J. Ortega Munilla estimulado por los debates del Ateneo publica el artículo “¿Qué es el Naturalismo?”, en *Los lunes de El Imparcial*, el 20 febrero de 1882. El joven crítico defiende el Naturalismo como una evolución natural del arte. El mismo imita a Zola en sus obras. José Alcázar Hernández, siguiendo el debate del Ateneo da su opinión de la novela y novelista donde aprueba la observación directa, la reproducción fiel de la realidad y la impersonalidad del artista (Id. 47).

3.3. La corriente intelectual contra el Naturalismo

La sociedad española del siglo XIX, con una revolución burguesa prácticamente por hacer, temía que la influencia del positivismo francés fuera a poner en tela de juicio sus esencias espirituales. España fue autoproclamada la representante de unas formas tradicionales de vida que chocaba frontalmente con la modernidad que implicaba el nuevo culto al materialismo científico (Caudet 507-508). Alarcón, Juan Valera y Méndez Pelayo están considerados como principales oponentes al Naturalismo. Alarcón es defensor ardiente del Idealismo y de la moral en el arte. Con su concurso de ingreso en la Real Academia en febrero de 1877 titulado *El escándalo* defiende la moral en el arte atacando no solo la literatura sino y a la sociedad francesa que según su opinión sufre una gran decadencia moral.

En el siglo presente, la literatura francesa ha ido descendiendo y haciendo descender las letras latinas, desde el romanticismo objetivo, que predicó *lo inmoral, creyéndolo moral*, hasta los géneros bufo y sucio que enseñan *lo inmoral, a sabiendas de que lo es...* Pero respetemos al delincuente en la hora providencial del castigo... Respetemos el dolor de un pueblo humillado, y pidamos tan sólo que la pena que le ha impuesto la severidad almana vaya seguida de escarmiento (Alarcón en Caudet 513-514).

Según Menéndez Pelayo existen dos Realismos, el de Cervantes y el de la escuela francesa. Por una parte, alaba el Realismo de Cervantes. Por otra rechaza el Realismo de la escuela francesa. Según él, el Naturalismo es el Realismo de lo perverso. Opone la inteligencia católica con toda la fuerza al movimiento científico-determinista de Zola.

[...]el aparato pseudo-científico con que se presentan las conclusiones del más vulgar determinismo, única ley que en estas novelas rige los actos, o más bien los apetitos de la que llaman *bestia humana*, víctima fatal de dolencias hereditarias y de crisis nerviosas; con lo cual,

además de decapitarse al ser humano, se anquila todo el interés dramático de la novela, que sólo puede resultar del conflicto de dos voluntades libres, o bien de la lucha entre la libertad y la pasión“ (Menendez Pelaz en Caudet 519)

Menéndez Pelayo habla directamente a Emilia Pardo Bazán, lamentando sus aficiones naturalistas creyendo que es natural que las mujeres sean más susceptibles a las influencias ajenas. Para él, lo natural y lo espontáneo en el trabajo literario de la condesa son la poesía, el idealismo y la inspiración cristiana, mientras que el Naturalismo es lo aprendido y lo artificial (Brown 155). La más amplia negación del Naturalismo está representada por los estudios de Juan Valera. Él en sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novela* juzga y condena el nuevo arte de escribir novelas. Valera se considera optimista y cristiano, pero abierto a las corrientes intelectuales y estéticas. Reconoce el presente influjo de la escritura francesa y destaca la dificultad de hablar contra el Naturalismo que considera una moda nueva y triunfante: “La moda más extravagante y absurda que, en mi sentir, se puede imaginar, es esta del Naturalismo. Me afligí, me consterné cuando ví que una mujer de tan altas prendas como doña Emilia Pardo se había vuelto naturalista” (*Id.* 154). Valera no ve nada bueno en la nueva corriente literaria. Confiesa que le parece de mal gusto leer las obras naturalistas (*Ibid.*). Aunque unos se oponían a la práctica de la nueva corriente literaria, el Naturalismo lentamente penetra en la literatura española.

3.4. Las primeras manifestaciones del Naturalismo español

Las primeras novelas que en su tiempo se reconocían como buenas muestras del influjo, hoy no se consideran como las novelas naturalistas. La segunda novela de José Ortega Munilla *Lucio Tréllez* (1879) indica un conocimiento del Zolaísmo. La influencia de Zola se aprecia en la descripción del mercado y de los barrios bajos. Félix Rosel en su reseña sobre la obra de Munilla no la llama novela naturalista sino que sigue los modelos de “la nación vecina” (Pattison 85). Sus dos siguientes novelas *El tren directo* (1880) y *Don Juan Solo* (1880) llevan las características de la escuela francesa. El mismo autor llama a su novela *Don Juan Solo* una “narración puramente experimental” (*Id.* 86). En el tiempo cuando Ortega Munilla muestra las primeras nociones naturalistas en Madrid, Narcís Oller lo hace en Barcelona. Narcís Oller publica así dos obras *Croquis del natural* (1879) y *La papallona* (1882) con unas indicaciones del Naturalismo. Aunque *Croquis del natural* abunda de poesía, el crítico F.B. Navarro destaca su espíritu observador. En *La papallona* Luis Alfonso destaca la influencia de Zola observador y Zola pintor. La novela fue traducida al francés y publicada con un prólogo de Zola. Zola

observa que la obra contiene algo de sentimentalismo e idealismo románticos mezclados con una técnica seminaturalista. Lo que falta en la obra es el espíritu positivista y determinista (*Id.* 86-87).

Entre autores naturalistas aparece Armando Palacio Valdés, que aun se considera a sí mismo como naturalista. En el prólogo de su obra *Marta y María* (1883) define su obra como realista: “Sé que el Realismo –actualmente llamado Naturalismo- tiene muchos adeptos inconscientes, quienes soporten que sólo existe la verdad en los hechos vulgares de la existencia y que sólo estos son los que deben ser traducidos al arte.” (Pattison 88). Años después el mismo confiesa que el Naturalismo de *Marta y María* tiene poca semejanza al Zolaísmo puro. Todos los escritores mencionados eran entonces jóvenes. Otros jóvenes naturalistas son Jacinto Octavio Picón y el crítico Leopoldo Alas Clarín (*Id.* 89).

El Naturalismo no contaba con estudiosos de reputación establecida excepto con Benito Pérez Galdós. Clarín veía su novela *La desheredada* (1881) como un ejemplo de Naturalismo templado: sin exageraciones teóricas y prácticas de Zola. Luis Alfonso nota en *La familia de León Roch* (1878) de Galdós influencia de Zola. Galdós forma con Leopoldo Alas, Eugenio Sellés, Armando Palacio Valdés y José Yxart la redacción del primer número de la revista *Arte y Letras* (1 de julio 1882), que representa la tendencia naturalista (Pattison 90-97). En los siguientes dos años los españoles no podían determinar los límites temporales ni la esencia del movimiento. Así consideraban a Balzac, Dickens y la novela picaresca como parte del Naturalismo y adaptaron o rechazaron los elementos de la doctrina de Zola: el determinismo, el lenguaje crudo, la documentación. En 1884 con el triunfo de la escuela, ciertos rasgos se destacan y aceptan entre los partidarios. La novela como pasatiempo se ha convertido en un estudio serio. Lo esencial es la verdad de la pintura. El escritor puede tratar asuntos antes prohibidos o palabras vedadas. Para preparar un estudio social hay que observar la realidad y documentarla en los lugares que van a describirse. Los autores escriben los acontecimientos reales. Hasta cierto punto los personajes son el producto del medio y del momento histórico. El protagonista no es un héroe, es un hombre cualquiera. El protagonista puede reflejar el determinismo hereditario, pero este tipo de determinismo no lo hallamos mucho, a diferencia del determinismo ambiental (*Id.* 104-116).

Contrariamente a los franceses, los españoles no preferían los personajes anormales. La noción “trozo de vida” tenía cierta influencia en la trama de la novela. Se trata de un argumento sin principio ni fin, sin organización artificiosa de los sucesos. A este tipo de novela pertenecen

El doctor Centeno (1883), *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884), de Pérez Galdós. Pero hay novelas que siguen una línea de acción y llegan a un desenlace donde sabemos que pasa a cada uno de los caracteres. Son novelas como *El idilio de un enfermo* (1884), *La regenta* (1885) y *Los Pazos de Ulloa* (1886). El cambio se manifestó también en el estilo. Los naturalistas exigían el derecho de reproducir exactamente el lenguaje del pueblo. Nunca adaptaron por completo el estilo impersonal. En pocos libros autores no se dirigen directamente al lector. No vacilan en señalar la moraleja de su obra o destacar el humorismo de sus caracteres y de las situaciones (Pattison 126-127). Como hemos dicho la novela naturalista en España fue favorecida por un grupo de jóvenes incluido Emilia Pardo Bazán, que deja un gran impacto en la narrativa naturalista española.

4. EMILIA PARDO BAZÁN- LA VIDA Y LA OBRA

Emilia Pardo Bazán nace el 16 de septiembre de 1851 en La Coruña. Fue hija única de José Pardo Bazán y Mosquera y de Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza, los dos pertenecientes a la hidalguía gallega. Su educación comenzó en la ciudad natal donde la autora pasa tiempo en las bibliotecas coruñesas. Prefería, según confiesa en sus *Apuntes autobiográficos*, leer la *Biblia*, *El Quijote* y la *Iliada* (Peñas Varela). El ambiente ciudadano coruñés con las múltiples vivencias urbanas, el arte y la quietud de la Ciudad Vieja, el bullicio de la Pescadería y la contemplación del mar que circunda la ciudad ejercen una decisiva influencia en las estructuras socio-económicas de su narrativa (Valera Jacome 3-4). Su padre al ser elegido diputado carlista a las Cortes de 1854 pasa los inviernos con su familia en Madrid y los veranos los pasa en la Torre de Miraflores, cerca de Sanxenxo (Pontevedra). En la capital continúa su educación. Pardo Bazán asiste a un colegio francés en el que aprende la lengua y recibe la típica «educación para señoritas», de su época. Le enseñan pintura, lee las revistas científicas que recibe el padre, lee con entusiasmo a Musset, Víctor Hugo, Lamartine (Jurado).

En el año 1868 la joven se casa y acompaña a su marido, entonces estudiante de Derecho, a Santiago de Compostela para continuar su carrera durante el curso 1868-1869. Con la revolución de septiembre su familia de nuevo se traslada a Madrid, cuando don José Pardo Bazán fue elegido diputado en las elecciones de 1869. En Madrid entra en contacto con los círculos literarios, con los salones aristocráticos y con la superficialidad de los paseos de moda. Allí lleva una vida intensa: las mañanas las pasa escribiendo y las tardes comprando, en el teatro, en fiestas (Valera Jacome 6). Los conflictos políticos llevaron su padre a tomar la decisión de trasladarse al extranjero. Emilia viaja con su familia por Francia, Inglaterra, Italia y Alemania. Lee Kant, Spinoza, Schopenhauer, Aristóteles, Platón, Santo Tomás, San Agustín y se interesa por la botánica, la física, la química, la mineralogía y la astronomía (Jurado).

Se esfuerza en aprender inglés para leer a Shakespeare y Byron y, a partir de 1873, cuando conoce a don Giner de los Ríos y al grupo krausista y aprende alemán para poder leer los textos de sus principales representantes. Entra en contacto con Goethe, Schiller y Heine. Por primera vez llama la atención del público con el ensayo *Estudio crítico de las obras del padre Feijoo (1876)* y su primer libro de poemas *Jaime (1877)*, dedicado a su hijo Jaime nacido en 1876. En el mismo año publica *Epopéyas cristianas y Reflexiones científicas sobre el Darwinismo*. En ese tiempo empieza a interesarse por las cuestiones científicas y el

Darwinismo. Al mismo tiempo lee *Pepita Jiménez* de Valera y *El sombrero de tres picos* de Alarcón, lo que le animará a escribir su primera novela, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879). En 1879 cae en sus manos *L'Assommoir*, de Zola. En septiembre de 1880 viaja a Francia para recuperarse de la diabetes *mellitus* (Peñas Varela).

Durante ese tiempo comienza a escribir *Un viaje de novios* (1881) y a leer a los novelistas realistas y naturalistas franceses: Balzac, Flaubert, los Goncourt y Daudet. Desde noviembre 1882 hasta abril de 1883 se publica en forma de artículos su *Cuestión palpitante* en *La Época*. *La cuestión palpitante* (1883) produce mucha polémica en el mundo literario español pero también hace la más famosa a la autora y se la considera como una escritora controvertida. Todo esto produce la separación de su marido en 1885 quien quería prohibir a la condesa que escribiera sobre temas de dudosa moralidad y ortodoxia. El debate acompañará, a *La tribuna*, su nueva novela (Jurado). En 1884 funda la sociedad El Folklore Gallego y un año después da en el Círculo de Artesanos de A Coruña su famosa conferencia sobre los poetas contemporáneos gallegos. En 1885 se publican la obra *El cisne de Vilamorta* y la colección de cuentos con el título *La dama joven*. Pardo Bazán reside en París durante este año y el siguiente dónde no sólo conocerá a Zola, sino también a Daudet y a los escritores Huysmans, Rod, Maupassant y Alexis. En París escribe *Los Pazos de Ulloa* (1886) y toma contacto con la novela rusa a través de la lectura de Dostoievski (Peñas Valera).

Lee las traducciones francesas de Turguenef, Gogol, Tolstoy y Dostoievski. En 1887 participa en el Ateneo madrileño con varias conferencias sobre la novela rusa y se publica su libro *La revolución y la novela en Rusia* (1887), adaptación de Melchor de Vogue (Valera Jacome 8). Ese año publica *La madre naturaleza* y comenzará a enviar a *El Imparcial*, varias crónicas de su viaje a Italia que se reunirán en *Mi romería* (1888). Durante estos años, sus artículos aparecen en conocidos periódicos y revistas, como *La Época*, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *La Revista Contemporánea*, *La Revista de España*, etc., e incluso en la francesa *Nouvelle Revue Internationale*. En 1889, después del viaje a París, publica *Insolación y Morriña*. La última década del siglo XIX fue un tiempo activo para la escritura de la condesa. Escribe las novelas *Una cristiana*, *La prueba* en 1890; *La piedra angular* (1891), *Doña Milagros* (1894) *Memorias de un solterón* (1896), pero también los relatos cortos *Cuentos escogidos* (1891), *Cuentos de Marineda* (1892), *Cuentos nuevos* (1894), *Arco Iris* (1895), *Cuentos sacroprofanos* (1899) y los ensayos, de historia y

crítica literaria: *Alarcón* (1891) y *El padre Luis Coloma* (1893) Colabora en los periódicos *El Imparcial*, *El Herald*, el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, etc. (Peñas Valera).

En 1891, con la ayuda de la herencia de su padre, dirige en solitario su revista *Nuevo Teatro Crítico*, de la que era única redactora y de la que saldrían treinta números en tres años. En las cien páginas se encuentran: un cuento, un estudio crítico literario, semblanzas de escritores, ensayos sobre cuestiones sociales o políticas, viajes e historia (Jurado). Ese mismo año empieza a publicar sus *Obras completas* y en 1893 funda la Biblioteca de la Mujer, selección de los títulos dirigidos a la formación femenina, una de sus grandes preocupaciones (Peñas Varela).

La actitud reflexiva sobre el tema de España en las fechas previas y posteriores al famoso desastre del 98 es visible en algunas de sus labores. Son conocidos los artículos de la revista barcelonesa *La Ilustración Artística* y del periódico bonaerense *La Nación*, no todos recogidos en el volumen *De siglo a siglo* (1902). También, los relatos del mismo año incluidos en *Cuentos de la patria* o diferentes libros de viajes donde se siente esta misma crisis: *Por la España pintoresca* (1896), *Cuarenta días en la exposición* (1900), *Por la Europa católica* (1902) o las conferencias como *La España de ayer y la de hoy*, pronunciada en París en 1899 (Peñas Varela 2004).

El nuevo siglo lo empieza viajando a París (1900) y a Bélgica y Holanda (1902). Seguirá publicando artículos en la prensa madrileña y en las revistas especializadas: *Blanco y Negro*, *ABC*, *La España Moderna*, *La Lectura*, etc. Escribe menos novelas, la excepción de *La quimera* (1905), y más cuentos: *Un destripador de antaño* (1900), *En tranvía* (1901), *Cuentos de Navidad y Reyes*. *Cuentos de la patria*. *Cuentos antiguos* (1902), *El fondo del alma* (1907), *Sud-exprés* (1909) y *Cuentos trágicos* (1912). Algunas narraciones largas se intercalan con las colecciones, como *Misterio* (1902), *La Sirena Negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911). Sigue escribiendo los artículos y estudios de las literaturas. Así, tenemos los tres volúmenes de *La literatura francesa moderna* (1910-1914) y *La mujer española* (1907), unas reflexiones feministas. Para Pardo Bazán no era todo siempre fácil. Desde 1891 había intentado ingresar en la RAE, pero su candidatura fue continuamente rechazada, también en 1911 y 1912. Fue presidenta de la Sección de Literatura del Ateneo madrileño en 1906 y, en 1910, consejera de Instrucción Pública (Peñas Varela 2004). En 1908 Alfonso XIII le concedió el título de condesa de Pardo Bazán, que su padre había ostentado por resolución pontificia. El rey, al igual que el Vaticano, la condecorará en 1914. En 1916 recibe el nombramiento de catedrática de

Literatura contemporánea de lenguas neolatinas en la Universidad Central de Madrid, pero la falta de alumnos le lleva a abandonar la impartición de clases. En 1916 su ciudad natal erige su estatua, situada en los jardines de Méndez Núñez. Emilia Pardo Bazán fallece en Madrid el 12 de mayo de 1921 (Jurado 2004, Peñas Varela 2004). La escritora coruñesa logró cultivar todos los géneros literarios: la poesía, la novela, el cuento, el ensayo, el teatro y el periodismo. Fue la narrativa donde dejó su mayor impresión como gran autora especialmente dentro del Naturalismo.

4.1. El prólogo de *Un viaje de novios*

En el prólogo de *Un viaje de novios* (1882) Emilia Pardo Bazán inicia su teoría naturalista que después desarrolla en *La cuestión palpitante* (1883). El libro apareció en folletín de *La Época* entre el 29 de noviembre de 1881 y el 3 de febrero de 1882 (Pattison, 38). Pardo Bazán nos introduce a la nueva escuela de su época:

[...] la escuela de noveladores franceses que enarbola la bandera realista o naturalista es asunto de encarnizada discusión y suscita tan agrias censuras como acaloradas defensas. Sus productos recorren el globo, mal traducidos, peor arreglados, pero con segura venta y número de ediciones incalculables. Es de buen gusto horrorizarse de tales engendros, y certísimo que el que más se horroriza no será por ventura el que menos los lea (1964a 67).

Todo eso nos indica algo original, una nueva fase de la época literaria y por eso no la debemos rechazar sino mostrar interés para descubrir más de la nueva escuela literaria. Bazán hace hincapié en la novela y su desarrollo. Desde el concepto de mero entretimiento hasta un estudio social, psicológico, histórico. Para ella, la novela “es traslado de la vida y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales” (Pardo Bazán 1964a 67), como dos personas que cuentan un suceso pero los hacen con distintas palabras y estilo. Este nuevo estilo francés para Bazán parece una dirección realista pero “errada y torcida en bastantes aspectos” (*Ibid*):

No censuro yo la observación paciente, minuciosa, exacta, que distingue a la moderna escuela francesa: desaprucho como yerros artísticos, la elección sistemática preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prolijidad nimia, y a veces cansada, de las descripciones, y, más que todo, un defecto en que no sé si repararon los críticos: la perenne solemnidad y tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea (1964a: 68).

Por eso, si la novela trata, según Pardo Bazán, el asunto de la vida, tiene que tener risa y lágrimas; siendo una tragicomedia (Pardo Bazán 1964a 68).

Luis Vidart, a quien hemos mencionado como uno de los participantes del debate del Ateneo dedicó uno de sus estudios a *Un viaje de novios* llamado *El naturalismo en el arte literario y la novela de costumbres. Un viaje de novios, por Emilia Pardo Bazán*, fechado 27 de febrero de 1882. Luis Vidart cree que el Naturalismo es “una protesta vigorosa del espíritu dominante en la generación contemporánea, que condena en absoluto la teoría de herosear la naturaleza”, es decir, protesta “contra el predominio exclusivo de la fantasía en las obras de arte” (Vidart según Pattison 47). Vidart opina que el Naturalismo exagera el elemento científico y confunde fines del arte y ciencia. Añade que los naturalistas exageran cuando dicen que el artista no puede crear algo más bello que la naturaleza. Vidart expone en el prólogo del libro que Pardo Bazán hace una “profesión de fe realista o naturalista”. Pardo Bazán así acepta que la novela debe ser un estudio serio y que el autor debe ser más bien observador impersonal que creador. Su novela, Vidart llama a “una novela de costumbres del género naturalista” donde lo que domina al hombre no es la herencia sino las costumbres sociales. Para él la novela de costumbres o es naturalista o no es la novela de costumbres (Pattison 48).

Unos meses después Aureliano J. Pereira, a diferencia del estudio de Vidart, niega que Pardo Bazán fuera naturalista. Pereira considera la novela de Pardo Bazán una creación realista porque la misma autora afirma que lo único que el autor pone en la novela es su modo especial de ver las cosas y por eso carece de la impersonalidad que es uno de los rasgos principales del Naturalismo. También está de acuerdo con Pardo Bazán en cuanto al pesimismo de Zola lo que Vidart había negado. Vidart responde a lo que había dicho que Pardo Bazán que estaba de acuerdo con el Naturalismo en lo esencial, eso era la importancia de la realidad en lugar de la fantasía. Apunta que el Naturalismo ya existe en el arte español desde los cuadros de Velázquez y la novela picaresca como en el teatro del Siglo de Oro (Pattison, 48-49). De hecho, en el referido prólogo a pesar de que defiende la división del Realismo de la “moderna escuela francesa”, sin embargo no hace ninguna clara referencia al Naturalismo. Este mismo año empieza a publicarse, capítulo por capítulo, *La cuestión palpitante*. Después de esta fecha todos se dan cuenta de que el Naturalismo tiene verdadera existencia en España. Los oponentes pueden criticarlo pero no pueden negarlo.

4.2. *La cuestión palpitante*

La cuestión palpitante es una obra fundamental en cuanto a la división y recepción del Naturalismo en España. Emilia Pardo Bazán comienza a publicar *La Cuestión palpitante* en el número del 7 de noviembre de 1882 en *La Época*. Los veinte capítulos del libro aparecen como

los artículos hasta abril de 1883. El libro provoca mucha polémica entre las redes literarias, religiosas y sociales. Se plantea la pregunta: ¿Cómo que una mujer católica en un libro de la naturaleza dialógica defiende a Zola y la doctrina del Naturalismo en España? (Diego 11).

En el prólogo de la cuarta edición en 1981, Pardo Bazán expone que algunos de sus pensamientos se han modificado con el tiempo pero deja la cuarta edición sin correcciones por dos razones:

La primera y principal, que este libro posee cierto carácter histórico; que señala y encarna, por decirlo así, un momento, una fase de las ideas estéticas en España, y que valga poco o nada, sea intrínsecamente bueno, mediano o malo de remate, es lo que es, y perdería todo su ser con la menor alteración, reforma o embellecimiento que en él introdujese su propia autora. La segunda razón, de orden menos elevado y más práctico, es que, desde hace un año que se agotó enteramente el libro, no han cesado de pedirlo en librería, y como supongo que mis amables y constantes lectores de América y de España lo que solicitan es aquella misma Cuestión Palpitante de antaño, juvenil y belicosa, la que ocasionó el gasto de tantos frascos de tinta, no veo con qué derecho les he de dar, en vez de la que piden, otra obra, que, víctima de la transformación tan funesta a la beldad femenil, hubiese perdido la esbeltez y viveza de los pocos años, engruesando y presentándose repleta y madura (109-110).

Añade que su propósito no es hacer un “catecismo de una escuela” o una “Biblia del Naturalismo”, “sino una exposición de teorías que aquí se habían entendido al revés, con saña y reprobación tan antiliterarias como ciegas, y ensayo de crítica de esas mismas teorías, sin pasión ni dogmatismo” (Pardo Bazán 1998 107-108). Menciona los ataques de otros escritores pero no los aborda tan atentamente en este prólogo, mas le satisfacen las opiniones del mismo Zola sobre su obra. Zola opina que la condesa no es tan naturalista como se ha dicho aunque muchos la llaman “sectaria naturalista”. Zola ve en Pardo Bazán un “disidente o heterodoxo” (Id 113). Él entiende que existe una relación entre las ideas filosóficas y religiosas de la autora. La condesa piensa que su manera de entender la literatura es “más ancha y larga, y por lo tanto más humana”, más comprensiva, que la del francés (Id 114).

Clarín es el autor del prólogo de la segunda edición de 1883. Empieza el prólogo con los ataques a los enemigos del Naturalismo, especialmente los de Alarcón y Campoamor que según él se equivocan en pensar qué es el Naturalismo. Por eso decide apuntar lo que el Naturalismo no es. No es una imitación de lo grosero, ni la constante repetición de descripciones de cosas feas, viles o miserables, ni puro positivismo, ni se limita en sus procedimientos a la observación y experimentación (Clarín 123-125). El Naturalismo no es responsable de la exageración sistemática de Zola. Tampoco es “el pensamiento” o “una doctrina exclusivista, cerrada” porque no niega las tendencias ni condena las obras idealistas sino el Idealismo mismo

porque éste lo niega (*Id.* 125). Y por último, no es “un conjunto de recetas para escribir novelas” (*Ibid.*). En el resto del prólogo menciona la posición ingrata para las escritoras y alaba a la condesa y su trabajo literario (Clarín 126-130).

Según Pattison, Pardo Bazán trata la materia de una manera tan amplia y difusa que muchas veces el tema principal se pierde de vista (99). Los primeros tres capítulos son los que más ocupan del Naturalismo en España en ese tiempo. En el primer capítulo “Hablaemos del escándalo” consta que el Realismo y el Naturalismo han sido considerados “novedad escandalosa” (Pardo Bazán 1998 133). Este capítulo dedica a la recepción del Naturalismo en España. Le molesta el rechazo superficial y el desconocimiento generalizado de los críticos que hablan mal del Naturalismo pero nunca habían leído a los naturalistas: “Un insigne novelista, de los que más prefiere y ama el público español, me declaraba últimamente no haber leído a Zola, Daudet ni ninguno de los escritores naturalistas franceses, si bien le llegaba su mal olor” (*Id.* 136). También rechaza la acusación de intentar aclimatar el Naturalismo en España y que con esto “creció mi deseo de escribir algo acerca de la palpitante cuestión literaria: *naturalismo y realismo*” (*Id.* 138), añade que no basta la voluntad de un escritor para imponerlo. Cierra el capítulo con una previsión: “Y, por otra parte, como las ideas se difunden hoy con tal rapidez, es posible que en breve lo que ahora parece novedad sea conocido hasta de los estudiantes de primer año de retórica. Para entonces tendrá el Naturalismo en España panegiristas y sectarios verdaderos, y a los meros expositores nos reintegrarán en nuestro puesto neutral” (*Id.* 140). En el segundo y tercer capítulo emplea las diferencias entre Realismo y Naturalismo.

Empieza con la definición del Naturalismo dentro de la literatura y filosofía porque todavía no se podía encontrar la definición del Naturalismo o Realismo en la literatura: “el *naturalismo* riguroso, en literatura y en filosofía, lo refiere todo a la naturaleza: para él no hay más causa de los actos humanos que la acción de las fuerzas naturales del organismo y el medio ambiente. Su fondo es determinista, como veremos” (Pardo Bazán 1998 142). Hay dos determinismos, el providencialista y el materialista. Según el primero, se creía que Dios movía la voluntad del hombre que convenía a sus designios. En el determinismo materialista el papel de Dios está reemplazado con la materia y sus fuerzas y energías. El determinismo niega al ser humano la voluntad y el libre albedrío. Para Pardo Bazán el determinismo es el primer error fatal del Naturalismo de Zola y le llama “el vicio capital de la estética naturalista” (*Id.* 147). La condesa no acepta que se pueda “someter el pensamiento y la pasión a las mismas leyes que determinan la caída de la piedra” (*Id.* 147). El segundo error fatal del Zolaísmo, según la autora, es querer sujetar el arte bajo las reglas del método experimental. Piensa que el escritor debe

apoyarse en las ciencias auxiliares pero no cambiar el arte por ciencia. Según el comienzo de tercer capítulo la condesa parece tener más una inclinación al Realismo que al Naturalismo.

Si es real cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el realismo en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el naturalismo. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, y por precisa consecuencia, exclusivistas (1998 151).

Por su tesis naturalista Zola se ve obligado a rechazar el lirismo en la literatura. Zola declara que el gran estilo está hecho de lógica y claridad. Pardo Bazán ataca a Zola por negar la poesía lírica. Según ella:

[...] para la estética realista vale tanto el poeta lírico más subjetivo e interior como el novelista más objetivo. Uno y otro dan forma artística a elementos reales. ¿Qué importa que esos elementos los tomen de dentro o de fuera, de la contemplación de su propia alma o de la del mundo? Siempre que una realidad –sea del orden espiritual o del material– sirva de base al arte, basta para legitimarlo (Pardo Bazán 1998 151-152).

Pero tampoco acepta el Idealismo o bien dicho el Romanticismo por completo. Consta que hay cosas buenas y bellas dentro de la escritura del Romanticismo o que, por lo menos, están en armonía con el “espíritu literario” de la época pero también tiene sus “exageraciones, extravíos y delirios” (Pardo Bazán 1998 167-168). En unos capítulos dedicados a la posición del Romanticismo y su relación con el Clasicismo y Naturalismo consta que el clasicismo, el Romanticismo e el Idealismo están viejos y terminados (Diego 45). La condesa hace un pequeño recorrido por la historia literaria de la novela en tono didáctico. Recorre la historia de la narrativa desde la antigüedad a través de los libros de caballerías y distintas obras renacentistas y barrocas hasta la Ilustración y el tiempo contemporáneo dedicándose especialmente a la literatura francesa. En unos capítulos se ocupa de escritores franceses del siglo XIX como Balzac, Stendhal, Flaubert, Daudet o los hermanos Goncourt. Cuatro capítulos están, más o menos, dedicados a Zola: su vida y su carácter, sus tendencias, su estilo y el problema de la moral dentro del Naturalismo. De Zola dice que es “el jefe de la escuela naturalista” y “expositor, apologista y propagandista de una nueva doctrina” (*Id.* 238).

En el capítulo “Zola: sus tendencias” analiza la saga de los *Rougon-Macquart: historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*. La neurosis hereditaria de la que sufre toda la familia se manifiesta de diferentes modos; como locura, homicidio, vicios. La ley de transmisión hereditaria, la de selección natural, la de lucha por la existencia y la de adaptación

pueden verse implicadas en las novelas de Zola. En ese *darwinismo en el arte contemporáneo* está la clave del pesimismo pero no pesimismo poético sino depresivo que brota “del empeño de patentizar y describir la *bestia humana*, o sea el hombre esclavo del instinto, sometido a la fatalidad de su complexión física y a la tiranía del medio ambiente” (Pardo Bazán 1998 248). A pesar del rechazo de ese materialismo naturalista, reconoce que la “mirada penetrante, firme, escrutadora” de Zola dota a sus obras de “bellezas” (*Id.* 251). Sus defectos son sus excesos. Uno de ellos es:

Pecado original es el de tomar por asunto no de una novela, pero de un ciclo entero de novelas, la odisea de la neurosis al través de la sangre de una familia. Si esto lo considerase como un caso excepcional, todavía lo llevaríamos en paciencia; pero si en los Rougon se representa y simboliza la sociedad contemporánea, protestamos y no nos avenimos a creernos una reata de enfermos y alienados, que es, en resumen, lo que resultan los Rougon (1998 251).

En cuanto al estilo, destaca la “impersonalidad” común a los narradores realistas. El narrador de la novela se abstiene de manifestar su opinión o sentimientos frente a la materia narrada, no interviene con digresiones u opiniones. Zola ha llevado esa técnica a su máxima radicalidad.

[...] y aquí empiezan sus innovaciones- presenta las ideas en la misma forma irregular y sucesión desordenada, pero lógica, en que afluyen al cerebro, sin arreglarlas en períodos oratorios ni encadenarlas en discretos razonamientos; y con este método hábil y difícilísimo a fuerza de ser sencillo, logra que nos forjemos la ilusión de *ver pensar* a sus héroes (1998 254).

Según Pardo Bazán Zola carece de “sencillez y naturalidad” pero lo considera connatural a todo escritor. Esa apariencia de simplicidad esconde un estilo “trabajadísimo” (Pardo Bazán 1998 257). No está de acuerdo con la idea de que basta con copiar la realidad, lo bello y feo, para ser considerado naturalista; también es necesaria la imaginación y Zola utiliza con frecuencia el simbolismo. Discute la pretendida inmoralidad del arte naturalista. Muchos críticos identifican lo inmoral con lo grosero: “Inmoral es únicamente lo que incita al vicio; grosero, todo lo que pugna con ciertas ideas de delicadeza, basadas en las costumbres y hábitos sociales” (*Id.* 263). La posible inmoralidad del Naturalismo no reside en la crudeza de las descripciones ni en el contenido erótico, sino en el determinismo y el carácter fatalista. A Pardo Bazán le parecen más inmorales algunos folletines que la obra de Zola. Para Pardo Bazán la moral principal es la moral católica “y sólo sus preceptos me parecen puros, íntegros, sanos e inmejorables” (*Id.* 265). Para la condesa la opinión general de que la moralidad de una obra se base en presentar “la virtud premiada y castigado el vicio” es una doctrina inadmisibile ante la realidad y ante la fe.

Si no hubiese más vida que ésta; si en otro mundo de verdad y justicia no remunerasen a cada uno según sus merecimientos, la moral exigiría que en este valle de lágrimas todo anduviese

ajustado y en orden; pero siendo el vivir presente principio del futuro, querer que un novelista lo arregle y enmiende la plana a la Providencia, téngalo por risible empeño (1998 265).

Aunque parece que Pardo Bazán tenía más una inclinación al Realismo que al Naturalismo, ella siempre fue defensora de Zola y de su escuela. Pero el mismo Zola no podía comprender como una mujer católica se considerase una naturalista:

Confieso que el retrato que hace de mi la señora Pardo Bazán está muy parecido, y el de Daudet, perfectamente. Tiene el libro capítulos de gran interés, y en general, es excelente guía para cuantos viajen por las regiones del naturalismo y no quieren perderse en sus encrucijadas y oscuras revueltas. Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista... (Zola según Brown 1998 155).

Entre la teoría de Zola y la de Pardo Bazán hay algunas diferencias. Pardo Bazán denuncia el determinismo, pero elogia la novela científica. Le gusta concepto de la novela como forma de conocimiento, como reflejo de la realidad exterior e interior. Pardo Bazán cree que cada asunto puede tratarse de manera naturalista pero con delicadeza. El libro cierra con capítulos dedicados a la literatura inglesa y española. Señala que España no es Francia y que tienen que adaptar los principios de los modelos naturalistas franceses pero no ser solo imitadores sencillos. El Naturalismo de Pardo Bazán proyecta su obra crítica y lo practica en la novela. A continuación nos vamos dedicar al impacto que tuvo la novela rusa en la labor literaria de la condesa. Ya en el prólogo de la cuarta edición la autora menciona que sus pensamientos han cambiado desde la primera edición y aunque no va a cambiar nada dentro de la obra destaca el impacto que la novela rusa tuvo sobre sus opiniones sobre la novela y su modo de entender el Naturalismo (Pardo Bazán 1998 109).

4.3. La relación de *La revolución y la novela en Rusia* con el Naturalismo de Pardo Bazán

Solo cuatro años después de la primera publicación de *La cuestión palpitante* la autora publica *La revolución y la novela en Rusia*. Se trata de una especie de documento abierto; de una exposición amena y detallada, de un fenómeno que había empezado a interesar a los intelectuales españolas de entonces. Con *La revolución y la novela en Rusia* la autora, intenta no sólo mejorar el conocimiento sobre los escritores rusos, sino también de la historia, las costumbres y la política de la Rusia de su época. Hace un recorrido por novelistas como Goncharov, Dostoievski y, especialmente, Turguenev (González-Arias 167-168). Pardo Bazán

cierra *La Revolución y la novela en Rusia* con una comparación entre literatura rusa y literatura francesa. Afirma que la diferencia general entre ambas literaturas se basa en las diferencias de la sociedad de la que son producto.

Su concepto de la novela como novela realista implica una estrecha relación entre el artista y la sociedad. Aclara de nuevo la razón de su intento en presentar de modo detallado la geografía, la historia, la sociedad y el movimiento revolucionario en Rusia. Opina que los franceses eran “un pueblo caduco, depravado y sin ilusiones ni esperanza... sin fe religiosa y menos aún fe social” (González-Arias 185). Observa que los naturalistas franceses tendían a recargar ciertas notas, “los cuadros de la pasión” o “los extravíos del vicio”, por razones de interés. Mientras tanto, el escritor ruso, desinteresado, se esforzaba por reflejar fielmente el espíritu de un pueblo con «carácter ensoñador, [...] sed de aventuras políticas y [...] ansia de trascendentales reformas”. La autora finaliza sus ensayos declarando que es precisamente “en este carácter de expresión social (donde) estriba la gran diferencia que existe entre el naturalismo francés y el ruso” (*Id.* 185). El método experimental de Zola, basado en la observación y el análisis de la realidad, le atrae a la autora. Ella ha precisado los rasgos de la escuela de Zola con los cuales no está de acuerdo: la insistencia en los aspectos grotescos y brutales del carácter humano, la falta de humor y una psicología artificial y mecánica, y que era fruto de la aplicación demasiado rígida de principios deterministas. En cambio, Pardo Bazán descubrió en la novela rusa que “la materia, la bestia, lo trivial, lo vil, lo obscuro y lo retórico, aparecen como en la vida, cuando les corresponde y nada más” (*Ibid*). La condesa descubrió en la novela rusa principios e ideas mucho más gratos a su temperamento que los del Naturalismo.

Las corrientes místicas, los principios estéticos y el « sentido social » concordaban mucho más con su visión de la vida y sus ideales artísticos. La literatura rusa le ayudó a la Condesa a hallar su verdadera voz, a definirse como novelista y a concretar cuál era la fórmula que más convenía a su personalidad artística; llegando a constatar que el realismo, para realizar cumplidamente su programa, ha de abarcar materia y espíritu, tierra y cielo, admitiendo lo humano y lo sobrenatural (González-Arias 185).

Para Emilia Pardo Bazán, la novela naturalista debe dar una imagen exacta de la vida y de los seres humanos sin alejarse de la realidad y sin caer en exclusivismos. Se tienen que conciliar las dos dimensiones, la material y la espiritual. Como solución ideal propone un nuevo Realismo que actúe como vínculo entre las dos doctrinas filosóficas antagónicas, el tradicional Realismo idealista español y el nuevo Naturalismo materialista francés (Famini 85). A pesar de las críticas, Pardo Bazán quiere, dentro de la doctrina naturalista en el ámbito literario, armonizar la ciencia y el arte que se fue difundiendo a lo largo de la segunda mitad del siglo

XIX. John W. Kronik, por su parte, considera inadecuada la unión de conceptos incompatibles: “si es forzoso recurrir a un naturalismo a la española o a un naturalismo católico, es señal de que ha llegado la hora de revisar el canon y de abandonar por fin la cuestión palpitante del naturalismo” (Famini 87).

El uso de la técnica naturalista fue muy discutida en España y no era bienvenida por muchos. Escritores, críticos y teóricos rechazaban el énfasis naturalista en reproducir la realidad con una objetividad detallada y documental en todos sus aspectos. La mayor parte de los críticos españoles atacaban el anticlericalismo y el feísmo del movimiento naturalista. No aceptaban los criterios del determinismo positivista que presenta al ser humano condicionado por su herencia genética, las taras sociales y el entorno material y social en el que se desarrolla su existencia (Álvarez Méndez 123)- La condesa Pardo Bazán se sitúa en un punto entre medias, pues critica la totalidad cientificista de Zola y su concepción materialista del hombre, pero reconoce el enriquecimiento narrativo que éste introduce con las técnicas de observación y de análisis detallado de la realidad. Usa un tipo de sincretismo de sus ideas y de Zola y produce un tipo de “un naturalismo a la española” (*Id.* 124).

4.4. Las novelas naturalistas de Emilia Pardo Bazán

Después de la teoría naturalista de Emilia Pardo Bazán nos vamos a centrar en el análisis de sus novelas consideradas como obras naturalistas. Como las novelas naturalistas destacan *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre naturaleza* (1887). El prólogo de *La Tribuna* (1883) es también relevante para la teoría pardobaziana naturalista. En el de *La Tribuna* como en el del *Viaje de los novios*, la escritora revela que la originalidad de su estética se sitúa todavía en el marco de una sustancial aceptación de los principios básicos del Naturalismo (Pardo Bazán 1964b 103-104).

4.4.1. *La Tribuna* (1883)

El prólogo de la novela también tiene importancia para la teoría naturalista de Pardo Bazán. Acercándose a las premisas de Zola en el prólogo de *La Tribuna*, la escritora declara que su libro no es una novela sino un “estudio de costumbres locales” en el que “los elementos todos del microcosmos están tomados, como es debido, de la realidad [...] para alcanzar la

verosimilitud artística, el vigor analítico que infunde vida a una obra” (1964b 103). La autora menciona “el método de análisis implacable” que le ayudó “comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen. (*Ibid*). Otro rasgo naturalista que la autora destaca es la decisión de hacer que sus personajes hablen como habla la gente de esa región. *La Tribuna* está considerada la novela más próxima al naturalismo francés (Baquero Goyanes 9). Lo que no es típico del Naturalismo es la moraleja con la que quiere advertir al pueblo que no se fija en las promesas del gobierno que desconoce (*Id.* 103-104).

Donald Fowler Brown en “The Catholic Naturalism of Pardo Bazán” considera que *La Tribuna* es el ejemplo perfecto de lo que Zola pensaba cuando se refería a la novela experimental (González- Arias 186). Con esto está de acuerdo Francisca González-Arias que dedica un artículo llamado “Parallels and Parodies: Emilia Pardo Bazán's Response to Emile Zola (*La Tribuna* and *L'Assommoir*)”, para demostrar cómo la condesa incorpora todos los requisitos técnicos naturalistas en *La Tribuna* (González-Arias 186). Según González-Arias “la joven autora, más insegura, menos independizada del medio católico-conservador en que se había criado, no se atrevió más que a declarar” en el “Prólogo” que *La Tribuna* era en el fondo “un estudio de costumbres locales” (*Ibid*). Por otra parte Álvarez Méndez opina que *La Tribuna* tiene el mérito de haber generado una gran polémica en su época por el acercamiento a la técnica naturalista que entonces, como ya sabemos, era muy polemizada en España. (Álvarez Méndez 123). Además, llamando a su novela “un estudio de costumbres locales” (Pardo Bazán 1946b 103) la califica en la línea documental. Los mismos capítulos los trata como unos estudios o documentos, como por ejemplo en los capítulos: “Barquillos”; “Padre y madre”; “Pueblo de su nacimiento”, “Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria”, etc. (Baquero Goyanes 9).

La trama de la tercera novela de Emilia Pardo Bazán transcurre en los años entre la Revolución de 1868 y la Primera República (1873) dentro del ambiente urbano obrero. Su protagonista es una cigarrera de la Fábrica de Tabacos. Inspirada en las cigarreras de su ciudad natal, La Coruña. Pardo Bazán pasó un mes en la fábrica de tabacos cuando preparaba *La Tribuna* y describe el proceso de hacer cigarros muy detalladamente así como Zola describía la lavandería en *L'Assommoir* (Pattison 127). En *La Tribuna* la autora recreaba su ciudad natal bajo el nombre de Marinada (Thion Soriano Mollá 198). La novela nos presenta dos clases sociales: la clase obrera, que vive y trabaja en condiciones de miseria y explotación, y una clase alta, que disfruta de una vida de riqueza y de ocio. La relación de dos clases se personifica en

la aventura amorosa de Amparo o *La Tribuna* y Baltasar Sobrado. Amparo es la cigarrera heroína de la novela, su padre es barquillero y su madre era cigarrera pero de una enfermedad cae en cama. Baltasar Sobrado es militar de una familia rica que seduce a la protagonista. Según O'Connor, Amparo es representada a través de los dos estereotipos descritos: Amparo es “una mujer fuerte e independiente, en ciertos momentos en los que toma parte activa en la revolución antimonárquica del año 1868” (Bobadilla Pérez 144), en otros, “actúa como una niña inmadura, coqueta e inconsciente, al iniciar una relación con Baltasar” (*Ibid.*). Contra el fondo histórico del periodo revolucionario en el que se desarrolla la novela, vemos crecer en la clase obrera una conciencia social revolucionaria. Siguiendo el método documental, la condesa, para la preparación de su obra leyó los periódicos revolucionarios de la época en la que se sitúa la novela. La autora presenta una fiel recreación del clima de expectación revolucionaria y de intenso activismo político republicano-federal que ocupa la ciudad, desde la "Gloriosa" hasta la proclamación de la República en 1873 (Fuentes 93).

La descripción espacial en el texto narrativo en la tradición literaria fue al principio un “adorno del discurso y la creación del decorado de los acontecimientos” (Álvarez Méndez 121). Pero con el tiempo la posición de la importancia del espacio dentro del texto narrativo cambia y el siglo XIX viene como un período de gran riqueza a la hora de crear espacios narrativos. Álvarez Méndez considera que:

La experiencia del espacio es uno de los pilares de los que se sirve la humanidad para organizar conceptualmente el mundo. Por este motivo no es extraño que el espacio narrativo de ficción sea un componente esencial en la creación de las tramas novelescas. Proporciona sentido y coherencia a las historias recreadas al entretenerse con un compendio de acciones desarrolladas por unos personajes en un tiempo concreto (121).

Según su opinión, *La Tribuna*, es una de las novelas en la que se construye un significativo espacio (Álvarez Méndez 121). Este espacio es el ambiente urbano. La ciudad, la calle, la casa de la protagonista, las puertas vistas desde el exterior y el interior, presentan las clases bajas de la sociedad y reflejan su problemática condición en el seno de Marineda (Thion Soriano Mollá 202).

En el *espacio de la historia* de *La Tribuna* sobresale la identificación entre las clases sociales y sub-espacios específicos de Marineda. Cada clase social o cada grupo ideológico ocupa un lugar físico. Así cada personaje tiene un lugar propio en el que se encuadra y al que pertenece. Esto genera una destacada importancia de la función espacial simbólica: Cada personaje corresponde a un ámbito determinado que otro percibe como ajeno. No es tan

importante un lugar meramente topográfico, sino un espacio social delimitado por fronteras políticas o económicas. Ese espacio influye en las interrelaciones de los diferentes personajes (Álvarez Méndez 129). A la protagonista Amparo le gusta callejear y a través sus paseos la autora nos presenta el contraste de miseria y riqueza que se establece entre la zona de extramuros y la Pescadería o la Ciudad Vieja; entre los trabajadores y la burguesía. Describiendo la casa de Amparo vemos la pobreza de la clase trabajadora: el “mezquino cuarto bajo”, del dormitorio “o cuchitril”, de “los vidrios verdosos y puercos del ventanillo” de la cocina (Pardo Bazán 1964b 104-105). Con esas descripciones se recrea un claro procedimiento naturalista en el que resalta el lenguaje crudo, fiel a la realidad observada, y la exaltación expresiva de los detalles (Álvarez Méndez 130). La técnica naturalista con la que la autora describe exhaustivamente la vivienda incluye el determinismo que parece condenar la existencia de los pobres:

La cocina, oscura y angosta, parecía una espelunca, y encima del fogón relucían siniestramente las últimas brasas de la moribunda hoguera. [...] Casi más lastimoso era el espectáculo de la alcoba matrimonial: la cama en desorden, porque la salida precipitada a la Fábrica no permitía hacerla; los cobertores color de hospital, que no bastaba a encubrir una colcha rabricorta; la vela de sebo, goteando tristemente a lo largo de la palmatoria de latón veteada de cardenillo; la palangana puesta en una silla y henchida de agua jabonosa y grasienta; en resumen, la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos, y que la chiquilla comprendía intuitivamente; pues hay quien sin haber nacido entre sedas y holandas, presume y adivina todas aquellas comodidades y deleites que jamás gozó (Pardo Bazán 1964b 107).

Al contrario de la opresión del espacio interior, el exterior se parece como un “paraíso” para la protagonista: “La calle era su paraíso. El gentío la enamoraba, los codazos y enviones la halagaban cual si fuesen caricias, la música militar penetraba en todo su ser produciéndole escalofríos de entusiasmo” (Pardo Bazán 1964b 107). Describiendo los elementos característicos de la actividad laboral la autora usa una técnica naturalista objetiva que une la exaltación de los detalles del espacio del taller:

[...] se metía en los infiernos del picado, en el lugar doliente a cuya puerta hay que dejar toda esperanza. [...] En el taller del desvenado daba frío ver, agazapadas sobre las negras baldosas y bajo sombría bóveda sostenida por arcos de mampostería y algo semejante a una cripta sepulcral (148).

El trabajo en el taller de la picadura se considera uno de los mejores ejemplos de las descripciones de Pardo Bazán, ejemplo con el que describe el trabajo similar a las descripciones en las novelas de Zola (Álvarez Méndez 142). El espacio laboral influye al estado corporal de los empleados:

Dentro de una habitación caleada, pero negruzca ya por todas partes, y donde apenas se filtraba luz al través de los vidrios sucios de alta ventana, vieron las dos muchachas hasta veinte hombres vestidos con zaragüelles de lienzo muy remangados y camisa de estopa muy abierta, y saltando sin cesar. El tabaco los rodeaba: habíalos metidos en él hasta media pierna: a todos les volaba por hombros, cuello y manos, y en la atmósfera flotaban remolinos de él. Los trabajadores estribaban en la punta de los pies y lo que se movía para brincar era el resto del cuerpo, merced a repetido y automático esfuerzo de los músculos; el punto de apoyo permanecía fijo. [...] Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo: corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo, y la ligereza del traje y violencia de las actitudes patentizaba la delgadez de sus miembros, el hundimiento del jadeante esternón, la pobreza de las Barrosas canillas, el térreo color de las consumidas carnes. Desde la puerta, el primer golpe de vista era singular: aquellos hombres, medio desnudos, color de tabaco, y rebotando como pelotas, semejaban indios cumpliendo alguna ceremonia o rito de sus extraños cultos (Pardo Bazán 1964b 149).

La influencia del espacio laboral al cuerpo humano, también, se encuentra en la escena del encuentro de Amparo con Baltasar. En la naturaleza campestre el sentimiento que crece en el interior de Amparo conforme a la descripción de su alrededor:

El día expiraba tranquilamente en aquella alameda, que en hora y estación semejante era casi un desierto. Sentáronse un rato Baltasar y *la Tribuna* en el parapeto del camino, protegidos por el silencio que reinaba en torno, y animados por la complicidad tácita del ocaso, del paisaje, de la serenidad universal de las cosas, que los sepultaba en profunda languidez y que relajaba sus fibras infundiéndoles blanda pereza muy semejante a la indiferencia moral. El sol languidecía como ellos; la Naturaleza meditaba. Hasta la bahía se hallaba aletargada; un gallardo queche blanco se mantenía inmóvil; dos paquebotes de vapor, con la negra y roja chimenea desprovista de su penacho de humo, dormitaban, y solamente un frágil bote, una cascarita de nuez, venía como una saeta desde la fronteriza playa de San Cosme, impulsado por dos remeros, y el brillo del agua, a cada palada, le formaba movible melena de chispas. Por donde no las alcanzaba el último resplandor solar, las olas estaban verdinegras y sombrías; al poniente, dorada red de movibles mallas parecía envolverlas (Pardo Bazán 1964b 164).

La connivencia entre el espacio y los sentimientos del personaje no es un elemento novedoso en la tradición literaria o en la novela como el objeto de análisis. El espacio provoca un determinado sentido que influye en las impresiones psíquicas del personaje que lo vive y con el que se relaciona. Esa dimensión espacial se usa para caracterizar a los personajes y es una manera de justificar sus actuaciones en determinadas situaciones. Así se “puede reflejar el estado de ánimo de un personaje, determinar la conducta de una figura, proyectar sus sentimientos, reconfortarle o destruirle, funcionar como metáfora o proyección del mismo, etc.” (Álvarez Méndez 143). En ese ambiente sofocante de viviendas pobres y callejuelas sucias vive la población obrera de pescadores, cigarreras y niños marcados por las taras de enfermedades hereditarias. Además de la influencia del medio ambiente, otra característica naturalista zoliana presente en la novela es la herencia genética, visible en el caso de los cuatro hermanos de la Guardiania: “[...] cuatro hermanitos, todos marcados con la mano de hierro de la enfermedad

hereditaria: epiléptico el uno, escrofulosos y raquíticos dos, y la última, niña de tres años, sordomuda” (Pardo Bazán 1964b 127-128). Al final de la obra, el éxito de los ideales republicanos coincide con el fracaso de las ilusiones amorosas de Amparo. Cuando se proclama la República federal, Amparo creía que la revolución significaba la igualdad entre todos los hombres y que eso le llevaría el matrimonio con Baltasar. Pero él la abandona para casarse con una señorita rica, Josefina García, y se traslada a Madrid. En la escena final del libro Amparo abandonada llora en su cama junto a su niño recién nacido, mientras por la calle las cigarreras saludan a la República. Fuentes considera que con un final así Pardo Bazán se aleja de la moraleja que expone en el prólogo y que “intensifica –contra las intenciones la autora– la perspectiva revolucionaria de la novela (Fuentes 94).

Álvarez Méndez considera que dicha “novela es una copia fiel de la vida humana del momento” (Álvarez Méndez 145). Con precisión naturalista la autora muestra esta realidad obrera del siglo XIX; el ambiente, la sociedad y los habitantes. En *La Tribuna* Pardo Bazán analiza el espacio cuya dimensión simbólica le ayuda a representar las diferencias de clase y de ideología, y testimonia la influencia del ambiente en los individuos. En ese laboratorio naturalista que *La Tribuna* representa, los personajes están caracterizados por su entorno urbano. La mayoría de los críticos de aquel entonces consideraron esta novela el fruto lógico del Naturalismo. Pardo Bazán aunque disintiera del determinismo filosófico de la escuela francesa, era evidente que seguía aspectos del método de trabajo propuesto por Zola como la pintura de ambientes y costumbres locales. Según Sotelo Vázquez la condesa, sin dejar de ser hace de *La Tribuna* una novela que, cumple el objetivo al que aspiraba. Algunos teóricos recuerdan que existe en la novela la mezcla de apariencia naturalista y estética romántica latente (Álvarez Méndez 125). Así en *La Tribuna* penetran las características propias de un romanticismo tardío: el pintoresquismo costumbrista; el esquema de folletín social y la existencia de parcialidad de la autora a consecuencia de sus prejuicios ideológicos y de su intención docente (*Ibid*).

El determinismo del medio, la concepción de espacios y el detallismo de las descripciones de los ambientes a los que tanta importancia concedió Zola caracterizan *La Tribuna* como primer ejercicio naturalista de la escritora (Thion Soriano Mollá 203). Sotelo Vázquez considera que *La Tribuna* es una *praxis* del Naturalismo pardobazaniano. El Naturalismo que combina unos elementos del Romanticismo con Realismo y Naturalismo. Como elementos realista y aún naturalista destaca: fidelidad a la realidad, plasmación de la multiplicidad de la vida; la perspectiva del narrador se ajusta a dicha estética en búsqueda

progresiva de objetividad y de impersonalidad narrativa. Por otra parte, como los elementos latentes del Romanticismo destaca la factura del personaje, su caracterización psicológica, sentimentalismo e imaginación (Sotelo Vázquez 2000). Víctor Fuentes opina que en la novela se siente la tensión y el desequilibrio motivados por la contradicción entre los procedimientos naturalistas y la ideología católico-conservadora de la autora. Con el método de observación directa de la autora, procura presentar con fidelidad la vida de la clase obrera, pero su ideología la lleva a manipular esta realidad de modo que apruebe la moraleja que quiere extraer de su novela. El ideal narrativo de la Pardo Bazán es un medio entre el idealismo y el Naturalismo. El idealismo de *La Tribuna*, la moraleja que la autora pretende sacar de ella, se nos revela ideología conservadora, mientras que su Naturalismo hace de ella un valioso documento de las condiciones de vida de la clase obrera en el periodo 1868-1873 (Fuentes 91).

4.4.2. *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre naturaleza* (1887)

La edición original de *Los Pazos de la Ulloa* procede de unos *Apuntes autobiográficos* que los críticos usan para analizar no solo la biografía de la escritora sino también para explicar aparición de las obras anteriores. En *Apuntes autobiográficos*, la condesa expone episodios personales y aspectos literarios: lecturas juveniles, amistades, sucesos históricos, tertulias, vida en La Coruña. Analiza la filosofía krausista y muestra una animosidad hacia el krausismo. Le culpa por la corrupción del castellano y sus obras las considera como producciones de mínima calidad y krausistas a malos periodistas. Los *Apuntes autobiográficos* clarifican la trayectoria literaria de la autora hasta la aparición de *Los Pazos de Ulloa*. Después de la publicación de la novela, Ortega Munilla considera a Pardo Bazán “el mejor escritor de la generación nueva” (López 81). Las novelas *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* representan el apogeo de la novela naturalista pardobaziana. Pero todavía hay presentes elementos románticos y realistas como las descripciones líricas del paisaje, la idealización de Nucha en *Los Pazos* y un cierto sentimentalismo.

En *Los Pazos de Ulloa*, al igual que en sus otras novelas naturalistas no sigue la técnica naturalista zolesca por completo sino que “suaviza algunos aspectos y prescinde otros” (Ángeles Ayala 31). La estructura de *Los Pazos de Ulloa* está centrada alrededor de la batalla eterna entre el mal y el bien, o en este caso entre las fuerzas de la naturaleza y la civilización. La batalla se sitúa en los Pazos, “en la casa del señor marqués”, edificio arruinado por las fuerzas naturales: “[...] la misma impresión que toda la casa: la de una ruina, ruina vasta y

amenazadora, que representaba algo grande en lo pasado, pero en la actualidad se desmoronaba a toda prisa.” (Pardo Bazán 2007 129), “[...] la casa de Ulloa, a pesar de poseer dos o tres decentes núcleos de renta, estaba enmarañada y desangrada; era lo que presumía Julián: una ruina.” (Pardo Bazán 2009 132). La casa la vemos desde la mirada de dos personajes de “temperamento linfático-nervioso” (Pardo Bazán 2007 115) Julián y Nucha. Los Pazos que usualmente representan la riqueza, una institución feudal en la novelística pardobazaniana son un símbolo de la ruina, de la decadencia de la nobleza rural (Varela Jacome 228). Baquero Goyanes explica que:

La insistencia puesta en la calidad de ruina, de muro, de torre roída ya por la vegetación y desmantelada por la intemperie y el paso del tiempo, resulta muy significativa en cuanto a la intención del pasaje y a su enlace temático con *Los Pazos de Ulloa*. Hacer de un ser humano algo así como una ruina arquitectónica no suponía nada nuevo, pero de todas formas sí parece ofrecer cierto interés contemplar, desde esta perspectiva, el conjunto novelesco de *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza* como la historia de unas ruinas, las de una generación, las de unos seres humanos arrollados, vencidos por el paisaje, la naturaleza. Esta es la que triunfa en ambas obras, invadiendo y desordenando, en la primera, la geometría del antiguo jardín de los Pazos, derrumbando la fortaleza física del marqués, o provocando y destruyendo a la vez, en la segunda, el amor entre Perucho y Manuela (Baquero Goyanes 118).

La relación entre la naturaleza y el ser humano está representada a través de *los datos físicos*, un recurso naturalista empleado por Pardo Bazán en *Los Pazos* que “desempeñan una función directamente relacionada con el comportamiento de los personajes, estableciendo una interrelación con el espíritu y moral” (Ángeles Ayala 34). Según Baquero Goyanes, la novela introduce dos tipos de ser humano: el hombre identificado con la tierra primitiva y bárbara, de fuerte construcción y rica fisiología y el hombre en contraste con el paisaje anterior, débil y de fisiología pobre. El primer grupo está representado por el marqués, Primitivo, el antiguo abad de Ulloa y Sabel, mientras Julián y Nucha corresponden a descripciones del segundo grupo (Baquero Goyanes 115). El detallismo está muy presente en la novela: los detalles relativos a la anatomía humano. También se usa el análisis interno de los órganos que provocan unos estados determinados e influyen en las reacciones del ser humano. Así se refiere a un personaje en concreto por su temperamento o por su aspecto físico como es el caso de la descripción de Primitivo:

El segundo cazador parecía hombre de edad madura y condición baja, criado o colono: ni hebillas en las polainas, ni más morral que un seco de grosera estopa; el pelo cortado al rape, la escopeta de pistón, viejísima y atada con cuerdas; y en el rostro, afeitado y enjuto y de enérgicas facciones rectilíneas, una expresión de encubierta sagacidad, de astucia salvaje, más propia de una piel roja que de un europeo (Pardo Bazán 2007 99).

En la descripción de Primitivo vemos un personaje determinado por su aspecto físico. En el caso de Julián, el nuevo capellán de los Pazos de Ulloa, tenemos un personaje completamente determinado por su temperamento:

A Julián le ayudaba en su triunfo, amén de la gracia de Dios que él solicitaba muy de veras, la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, dulce y benigno como las propias malvas, pero no exento, en ocasiones, de esas energías súbitas que también se observan en la mujer, el ser que posee menos fuerza en estado normal, y más cantidad de ella desarrolla en las crisis convulsivas (Pardo Bazán 2007 115).

Además de la descripción de los personajes, el otro rasgo de la técnica naturalista es la presión del medio ambiente: “La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de allí jamás, envilece, empobrece y embrutece” (Pardo Bazán 2007 113). Cada personaje crece dentro de la influencia de su medio. Los Pazos y la naturaleza a su alrededor llevan a los personajes al estado de la bestia humana. Los personajes caen bajo la influencia de instintos primitivos hasta el punto que el ser humano parece un animal. La animalización que está presente desde el principio de la obra la vemos en la comparación del Perucho con los perros:

Julián creyó al pronto que se había aumentado el número de canes, tres antes y cuatro ahora; pero al entrar el grupo canino en el círculo de viva luz que proyectaba el fuego, advirtió que lo que tomaba por otro perro no era sino un rapazuelo de tres a cuatro años, cuyo vestido, compuesto de chaquetón acastañado y calzones de blanca estopa, podía desde lejos Equivocarse con la piel bicolor de los perdigueros, en quienes parecía vivir el chiquillo en la mejor inteligencia y más estrecha fraternidad (Pardo Bazán 2007 106).

La ausencia de la razón o de los sentimientos del ser civilizado, la barbaridad, la brutalidad y la carencia de empatía por otra criatura humana la vemos en la escena en el que el niño se emborrache:

Y metiendo en la mano del niño la moneda de cobre y entre sus labios la botella destapada y terciada aún de vino, la inclinó, la mantuvo así hasta que todo el licor pasó al estómago de Perucho. Retirada la botella, los ojos del niño se cerraron, se aflojaron sus brazos, y no ya descolorido, sino con la palidez de la muerte en el rostro, hubiera caído redondo sobre la mesa, a no sostenerlo Primitivo. El marqués, un tanto serio, empezó a inundar de agua fría la frente y los pulsos del niño; Sabel se acercó, y ayudó también a la aspersión; todo inútil: lo que es por esta vez, Perucho la tenía (Pardo Bazán 2007 111).

La animalización y la irracionalidad prevalecen en la descripción de los seres humanos dentro de la novela. La naturaleza que les rodea influye en el aspecto físico de los personajes pero también en su comportamiento y mente. La influencia del medio los hace parecidos a unos

animales, salvajes, lejos de la civilización. Las novelas abarcan varios aspectos de la vida en su región natal de Galicia incluso la controversia regionalista sobre el lenguaje.

Esto nos lleva a otra técnica naturalista gracias a la cual la autora consigue la veracidad en la representación de la lengua hablada en las novelas. Ella usa la lengua gallega con las expresiones locales y rurales. Lo hace de una manera específica. La autora utiliza expresiones, préstamos o variantes de las palabras en gallego y las traduce al castellano. Así lo hace por ejemplo con la palabra *bocadiño* que indica tiempo además de cantidad y la sustituye en el texto por la palabra *bocadito* que en castellano no tiene el mismo significado (Ángeles Ayala 95). En cuanto a la controversia regionalista sobre el lenguaje, la autora dedica un ensayo a esa polémica, titulado “¿Dialecto o idioma?” donde expone su conocimiento lingüístico debido al tema (Quirk 31). El castellano se hablaba en ciudades y el gallego en el campo, la clase alta usaba el castellano y la clase baja, especialmente rural el gallego. Pero el castellano de Galicia era “un castellano agallegado, lo que Martínez Barbeito llama castrapo” (*Id.* 32). Se trata del castellano hablado con giros y fonética llegada del gallego. Todo esto, Emilia Pardo Bazán quería transmitirlo a las páginas de *Los Pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. Quirk, que en su estudio lingüístico sobre *Los Pazos* encuentra más de cincuenta palabras gallegas en la obra, destaca que la autora trata de imponer el castellano agallegado:

También, por todas partes de *Los Pazos*, en el diálogo y en la narración, el vocabulario castellano indica el influjo del gallego. Cuando el castellano posee varias alternativas, como muchacho, chico, mozo y rapaz (cf. gallego rapaz) o perro y can (cf. gallego can), a menudo se emplea la palabra más parecida al término gallego, a pesar de la frecuente antigüedad o el poco uso de tal palabra en castellano (Quirk 32).

Si la autora hubiera usado solo el castellano, las novelas no hubieran podido considerarse como novelas naturalistas. Para ser fiel a la realidad, la condesa Pardo Bazán suele escribir las partes narrativas de su novela en un castellano puramente artístico con las interrupciones del vocabulario gallego, insertando “las deformaciones léxicas del castrapo y los dialectalismos sintácticos en la conversación de sus personajes” (Quirk 32). Algunas veces la autora nos advierte de que una persona está hablando en gallego para que supiéramos que las palabras que va usar son gallegas. Unas veces usa las letras itálicas para avisar al lector de que se trata de un vocablo gallego.

Emilia Pardo Bazán se sirve de este regionalismo lingüístico para pintar de manera realista a los personajes de su novela. Así el lenguaje marca la clase social de los personajes. Un personaje, cuanto más bajo se encuentra en la escala social, tanto más influido esta su

lenguaje por gallego. Cuando una persona sube en la escala social se esfuerza por hablar más castellano puro, como es el caso de los mayordomos (Quirk 36). Esto lo vemos en el caso del Gallo en *La madre naturaleza*:

También era para él gran preocupación el hablar, pues se esforzaba a que sus labios olvidasen el dialecto a que estaban avezados desde la niñez, y no pronunciasen sino un castellano que sería muy correcto si salvásemos las innumerables jeadas, contracciones, diptongos, barbarismos y otros lunarillos de su parla selecta. ¡Y cuanto más se empeñaba en sacudirse de los labios, de las manos, de los pies, el terruño nativo, la oscura capa de la madre tierra, más reaparecía, en sus dedos de uñas córneas, en sus patillas cerdosas y encrespadas, en sus muñecas huesudas y en sus anchos pies, la extracción, la extracción indeleble, que le retenía en su primitiva esfera social! Si él lo comprendiese sería muy infeliz. Por fortuna suya creía todo lo contrario (Pardo Bazán 1964a 334).

Los Pazos de Ulloa se pueden dividir en cinco partes estructurales (Lott 3-4, Ángeles Ayala 41-59). La primera parte se extiende del capítulo I hasta capítulo VII. La atención del narrador es Julián, el nuevo capellán de los Pazos. El narrador que es omnisciente y en tercera persona mira a su alrededor a través la percepción, los pensamientos y los encuentros de Julián. La novela se desarrolla a través de su mirada. En esta parte se nos presenta a los personajes de la obra: Primitivo, el marqués don Pedro, Sabel, Perucho y los mismos Pazos. En la segunda parte de la estructura la atención se traslada al marqués. El marqués animado por Julián marcha a Santiago. Allí se introducen nuevos personajes, las cuatro hermanas de las cuales a Rita y Nucha se presta más atención. Dos hermanas de caracteres y fisiología contraria. En el capítulo XII, la atención se centra otra vez en Julián que vuelve a los Pazos a preparar todo para los recién casados. En la tercera parte la protagonista es Nucha. Desde el capítulo XIV hasta el XVIII observamos el ambiente desde su punto de vista. Se nos presentan a los vecinos, la espera del parto, el nacimiento de la niña, la rabia y la decepción del marqués por haber nacido una niña y no un niño y la crianza de la niña. La parte termina con el descubrimiento de Julián de que don Pedro y Sabel se han unido otra vez.

En la cuarta parte, desde el capítulo XX hasta el XXII, en la atención del narrador son Nucha y Julián. Se recrea un ambiente de temor y horror a través de pesadillas:

Proseguía el hervor de la imaginación sobrecitada: miró por la ventana, y el paisaje le pareció tétrico y siniestro; la verdad es que entoldaban la bóveda celeste nubarrones de plomo con reflejos lívidos, y que el viento, sordo unas veces y sibilante otras, doblaba los árboles con ráfagas repentinas. [...] Al regresar y acercarse a la entrada de los Pazos, un remolino de hojas secas le envolvió los pies, una atmósfera fría le sobrecogió, y la gran huronera de piedra se le presentó imponente, ceñuda y terrible, con aspecto de prisión, como el castillo que había visto soñando. El edificio, bajo su toldo de negras nubes, con el ruido temeroso del cierzo que lo fustigaba, era amenazador y siniestro. Julián penetró en él con el alma en un puño. Cruzó rápidamente el helado zaguán, la cavernosa cocina, y, atravesando los salones solitarios, se

apresuró a refugiarse en la habitación de Nucha, donde acostumbraban servirle el chocolate por orden de la señorita (Pardo Bazán 2007 300).

Julián con su temperamento débil cada día cae más bajo la influencia creciente de los Pazos. Su condición psíquica empeora. Una de las escenas de horror, interpretada desde su punto de vista, es la escena con la araña. El capellán oye gritos de Nucha y piensa que don Pedro está pegándola pero en realidad se trata de la araña que la ha asustado.

Y volaba por los salones recorriendo la larga crujía para llegar hacia la parte del archivo, donde había sonado el grito horrible... El velón, oscilando más y más en su diestra trémula, proyectaba en las paredes caleadas extravagantes manchones de sombra... Iba a dar la vuelta al pasillo que dividía el archivo del cuarto de don Pedro, cuando vio... ¡Dios santo! Sí, era la escena misma, tal cual se la había figurado él... Nucha de pie, pero arrojada a la pared, con el rostro desencajado de espanto, los ojos no ya vagos sino llenos de extravío mortal; enfrente su marido, blandiendo un arma enorme... Julián se arrojó entre los dos... Nucha volvió a chillar...(Pardo Bazán 297).

En la cuarta parte se siente la tensión dramática que va creciendo: los preparativos de la cacería, el descubrimiento de Nucha de que Perucho es hijo ilegítimo de su marido, la lucha de los caciques y el asesinato de Primitivo. En el capítulo XXVIII, el del asesinato y el enfrentamiento de don Julián y don Pedro en la capilla, se cambia el punto de vista. En este caso todo está visto desde los ojos de Perucho. Nucha quiere huir de los Pazos y le pide a Julián que le ayude. Todo lo oye el niño y le dice a su padre que destierre al capellán. La última parte, nuevamente, en el centro de atención está Julián. Esa parte contiene solo dos capítulos en los que pasan diez años. Julián abandona los Pazos y después de diez años llega al cementerio de Ulloa para visitar la tumba de Nucha y allí encuentra a Perucho y a la hija de Nucha:

Sólo una circunstancia le hizo dudar de si aquellos dos muchachos encantadores eran en realidad el bastardo y la heredera legítima de Moscoso. Mientras el hijo de Sabel vestía ropa de buen paño, de hechura como entre aldeano acomodado y señorito, la hija de Nucha, cubierta con un traje de percal, asaz viejo, llevaba los zapatos tan rotos, que puede decirse que iba descalza (Pardo Bazán 2007 404-405).

En *Los Pazos de Ulloa* tenemos un narrador omnisciente. Pero este narrador cambia de puntos de vista. La elección de una voz en tercera persona que por momentos depende del punto de vista del personaje introduce el estilo indirecto libre. La función literaria del estilo indirecto libre es “la reconstrucción de la realidad de la conciencia, es decir, la realidad según es experimentada por una conciencia. El narrador reproduce una conciencia que a la vez imita una realidad” (Fernández 130-131). En *La madre naturaleza* el procedimiento artístico y la actitud dialéctica de la escritora son básicamente los mismos como en *Los Pazos*:

[...] enfrentar los supuestos del idealismo romántico y del positivismo naturalista, las dos grandes corrientes filosóficas y estéticas de la época, con la aparente antinomia de un realismo,

a la vez naturalista y espiritual. Su hombre es el de la naturaleza pervertida y viciada por el pecado original; su humanidad, una humanidad doliente, enferma, siempre aguijoneada por la concupiscencia y los apetitos corporales (López, 88).

En ambas novelas los personajes principales, Julián y Gabriel, expresan su voz a través del estilo indirecto libre para que el lector pueda conocer de primera mano sus pensamientos, frente a la aproximación mediatizada por un narrador que del resto de personajes se ofrece (González Hernando 5).

Los Pazos de Ulloa y *La madre naturaleza* comparten muchos rasgos estilísticos pero también les vincula la trama. *La madre naturaleza* continúa la historia y decadencia moral y física de la familia Moscoso de Cabreira y Pardo de la Lage. En el caso de la estructura *La Madre Naturaleza* está dividida en dos partes. Al contrario que la primera novela cuyo desarrollo comienza con la llegada de Julián, el nuevo capellán de Ulloa, en la segunda la autora nos pone „en media res” (López 83). Los cuatro primeros capítulos pueden considerarse como “la prenovela” (*Id.* 92) y siguen a Perucho y Manolita: “No era la vez primera que se encontraban así, juntos y lejos de toda mirada humana, sin más compañía que la madre naturaleza, a cuyos pechos se habían criado” (Pardo Bazán 288). Se presenta una intimidad entre el hombre y la naturaleza. La naturaleza es como una madre protectora para los jóvenes. De símbolo de la maternidad e idilio la naturaleza se convierte en símbolo de perversión que resulta de la relación incestuosa de los dos hermanos. El capítulo V nos recuerda el comienzo de *Los Pazos de Ulloa*. Se nos introduce de nuevo el personaje que está viajando a los Pazos. Se trata de Don Gabriel, el hermano de la Nucha y el tío de Manuela que llega con el propósito de casarse con Manuela pero ella ya está enamorada en Perucho. Gabriel ocupa el papel del personaje principal. Manuela y Perucho ocupan el primer plano en la narración, en los capítulos XIX al XXI cuando huyen en la naturaleza.

La escritora emplea en ambas novelas el mismo mecanismo narrativo: “la irrupción del intruso” pero lo hace de manera distinta (González Hernando 3). En *Los Pazos* Julián viene desde Santiago, una ciudad conocida como lugar de fe cristiana a un lugar que es símbolo del vicio y del pecado, con “intención reformadora de la vida espiritual y de la vida político-administrativa en decadencia de los de Ulloa” (*Ibid.*). La primera novela describe la situación política, social y religiosa de la decadente nobleza rural gallega, donde Julián, el intruso se ve por su carácter *linfático-nervioso* implicado en los hechos. En *La madre naturaleza* la situación cambia, se nos muestra un tono más intimista y reflexivo sobre la naturaleza humana y Gabriel está implicado directamente en los hechos. Así el desarrollo de la trama en *Los Pazos* resulta

de carácter social y político, frente al carácter individual-filosófico que se transmite a través de *La madre naturaleza*. Gabriel llega de la ciudad al pazo, pero con intención distinta; enamorarse de su sobrina (*Ibid*). El paisaje recorrido por Gabriel, camino de los Pazos, es el mismo que recorrió Julián. Desde la mirada de Julian vemos este paisaje en un aire sombrío que provoca terror en él. En contraste, ante los ojos optimistas de Gabriel este mismo paisaje resulta amable y agradable. En el personaje de Gabriel, en su evolución ideológica y en las contradicciones de su personalidad, la escritora quería personificar una imagen de la historia de la España del Siglo XIX (López 93): “Yo soy víctima de mi época y del estado de mi nación, ni más ni menos. Y nuestro destino corre parejas. Los mismos desencantos hemos sufrido; iguales caminos hemos emprendido y las mismas esperanzas quiméricas nos han agitado” (Pardo Bazán 1964 319).

Gabriel se siente decepcionado por las circunstancias de la España de aquel entonces. En el capítulo VII una noche oscura provoca inquietud en Gabriel. A través de la introspección de los pensamientos de Gabriel se nos presenta la vida del personaje. Seguimos el flujo de sus pensamientos desde su niñez. No recuerda a su madre, no la conoció pero se acuerda de su hermana mayor, Nucha que personifica la figura de la “mamita”. Piensa en el episodio cuando el gato devoró el canario de Rita por su culpa y cómo Rita al aprender del pasado le pegaba hasta que le salvó la “mamita”. Nucha era su protectora: “Giró la llave otra vez, y la mamita pálida, la hermana protectora, entró anhelante, desgredada y victoriosa, cogió en brazos a su niño, y lo arrebató a su cuarto, lo curó, lo calmó, se lo comió a besos y caricias...” (Pardo Bazán 1964a 311). Después piensa en cómo le hacía falta Nucha cuando se fue a estudiar. Comienza la carrera militar. Aunque no estaba de acuerdo con las ideas revolucionarias ni con la revolución, participó en ella contra los Carlistas:

¡Y que apenas era él entonces reaccionario, como los demás individuos del noble cuerpo! Sentía un odio profundo hacia las ideas nuevas y la revolución, la cual justo es decir que se hallaba en su más desatentado y anárquico período. Lo que Gabriel no le perdonaba a la setembrina maldecida, era el haberle echado a perder su España, la España histórica condensada en su cabeza de estudiante asiduo y formal, una España épica y gloriosa, compuesta de grandes capitanes y monarcas invictos, cuyos bustos adornaban el Salón de los Reyes en el Alcázar. (Pardo Bazán 313)

Ahí, Gabriel, decepcionado, se da cuenta de la falsedad de la guerra. Pensaba en los individuos en los ejércitos que, aunque en lados opuestos, eran iguales: “Aquellas aldeas en que entraba vencedor, eran españolas; aquellas gentes a quienes combatía, españolas también. Se llamaban carlistas, y él amadeísta: única diferencia” (Pardo Bazán 1964 313). Después de dejar el ejército se va a Madrid donde sufre una nueva decepción, esta vez se trata de la decepción amorosa.

Después del desengaño amoroso se da a la bebida pero lo deja por los libros: “Eran obras de filosofía alemana, unas traducidas al francés, otras en pésimo y bárbaro castellano” (*Id.* 315).

Llega a contacto con el krausismo:

Sus nuevas aficiones le pusieron en contacto con la entonces flamante y boyante escuela krausista. Y resolvió que él era kantiano a puño cerrado, pero sin aplicar el método crítico del maestro, como entonces se decía, más que a las cosas de la ciencia; para las de la vida se agarró con uñas y dientes a la ética de Krause (Pardo Bazán 1964a 315).

Sus ideas políticas se tornan republicanas y su filosofía gira en torno a un concepto panteísta de la religión (López 97), por lo que “se creía íntimo con el ser” (Pardo Bazán, 1964a 315). En una nueva crisis pierde la fe y se pasa al Positivismo: “Casualmente empezaban las corrientes positivistas: hablábase de realidades científicas, de doctrinas basadas en hechos de experimentalismo. El comandante se propuso estudiar a fondo alguna ciencia, como se estudian las cosas para saberlas de verdad, y adquirir la suspirada certeza” (Pardo Bazán 1964a 316). Pero después de medio de año deja el pensamiento positivista porque le empieza a cansar y no le daba las respuestas necesitadas: “Encontraba relaciones lógicas y armoniosas entre lo creado, los leyes impuestas a la materia por voluntad al parecer inteligente, dependencia y conexión en los fenómenos; pero el enigma seguía, el misterio no se disipaba, la sustancia no parecía, la cantidad de incognoscible era la misma siempre” (*Ibid.*).

Después del nuevo fracaso amoroso se va al extranjero. “Al pronto, impresión pesimista: Francia era una gran tienda de modas, Alemania un vasto cuartel, Inglaterra un país de egoístas brutales y de hipócritas ñoños” (Prado Bazán 1964a 317). No le gustaba la vida moderna. Vuelve a España y se va a Santiago. Piensa en Nucha, “la *mamita*, la única mujer que con desinteresado amor le había querido” (*Id.* 318). Piensa que la verdadera felicidad está en la ley natural del matrimonio. Encuentra en la vieja casa una carta de Nucha para su padre, donde le regresa la sortija que él le regaló y en la que les pide a Gabriel y a Don Manuel que cuiden de Manolita si ella llegara a faltar. López en “A propósito de *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán” hace constar que en este momento llega a superficie un problema de la naturaleza: “la relación de Gabriel con su hermana Nucha era sencillamente incestuosa”. Gabriel desde la primera infancia encuentra en la hermana una madre tierna y protectora. Por ser idealista soñador “es sexualmente un inmaduro en busca de satisfacciones sustitutivas” (López 97). Don Gabriel concluye que la perfecta esposa para él es su sobrina. “Pero en esta chiquilla he cifrado yo muchas cosas. La familia pasada y la futura, mi *mamita* y mi hogar, mis ya casi desvanecidas memorias de cariño y mis justas aspiraciones a los afectos santos que todo hombre tiene derecho

a poseer...” (Pardo Bazán 1964a 337). Cuando Manuela se da cuenta de que su tío se quiere casar con ella huye a la naturaleza con Perucho donde influidos por la naturaleza consuman su relación. Los dos son víctimas de las circunstancias. El hombre, como parte de la esta naturaleza, sin las restricciones sociales, tiene que sucumbir a su instinto animal. El señor Antón, el algebrista es representante de la naturaleza y de lo “científico”, en sus pensamientos vemos la influencia del darwinismo, según la cual el hombre pertenece a la misma especie y está sometido a las mismas leyes fenoménicas que el resto de los seres:

Mire, señorito, que esto de estar enfermo (aquí un traspíés), le tiene su aquel, ¡carraspo! Lee uno en libros, a lo mejor, que el hombre es, como quien dice, un gusano, y viene la soberbia, y replica: -No, gusano, no, que yo tengoóó (ahuecó la voz enfáticamente), ¡lo que no tiene un gusanooooó! Pero llega la enfermedad, maina mainita (y remedaba los movimientos del que se acerca muy cautelosamente a otro), y ya no se diferencia el verme del hombre... ¡carraspo! Porque díganme: ¿uso yo una navaja para estripar, con perdón, las tumificaciones de las vacas y otra para las personas humanas? No señor, que uso la misma, que aquí la llevo en el bolsillo (y se golpeaba con fuerza el pecho). El emplasto o la cataplasma, ¿se misturan de otro modo? ¡No señooooor! Y envista de ello [...] (Pardo Bazán 1964a 294).

Antón compara al ser humano con un animal. El hombre no es más que una bestia que se nace y crece bajo la influencia de la naturaleza. Según Darwin dos o más especies comparten ciertas características con modificaciones gracias a un padre común. El ser humano se adapta a las condiciones de su medio ambiente (Valera Jacome 41). El hombre no es más que un animal modificado. Antón, sigue su discurso de la animalización del ser humano exponiendo:

[...] que la gente como usted y como yo padecen de los mismos males, y en la botica no hay diferencias de remedios, y la vida se les viene y se les va del mismo modo, y todos pasan su tiempo de chiquillos, porque los perritos pequeños lloran y enredan como las criaturas, y luego a las personas humanas les llega la de andar tras de las mozas, y andan que totean, y también los perros se escapan de casa para perseguir a las perras, con perdón, y las buscan, y riñen por causa de ellas, y las obsequian como los señoritos a las señoritas [...] (Pardo Bazán 1964a 294-295)

En el siglo XIX influyen poderosamente las teorías sobre el origen de las especies, el evolucionismo y la selección natural desarrolladas por Darwin en su *Origen de las especies*. Pardo Bazán era consciente de la creciente influencia de las teorías darwinistas. Ya en *Los Pazos de Ulloa* vemos cómo el médico Máximo Juncal trata de emplear lo leído en la obra de Darwin en sus pensamientos sobre la adaptación al medio ambiente, herencia, etc. La misma condesa no apoyaba la teoría darwinista. No lo consideraba científico por no poder ser probado. Así pone las teorías darwinistas en boca de Antón, un cuasi médico.

La naturaleza es el factor prevalente dentro de ambas novelas. En las novelas las fuerzas naturales tienen un impacto negativo en el hombre. En *Los Pazos de Ulloa* la relación del paisaje y del ser humano aparece como un estudio sobre la presión del medio ambiente en el hombre. En *La madre naturaleza*, el paisaje o la naturaleza no sirve solo para explicar las violencias y pasiones sino que se convierte en “un ser omnipotente y terrible que vive e influye con su vida en las de las criaturas humanas a él sometidas, de él hijas de un ser omnipotente y terrible que vive e influye con su vida en las de las criaturas humanas a él sometidas, de él hijas” (Baquero Goyanes 14). La segunda obra termina con el constatación de Gabriel sobre la naturaleza acentuando su importancia en la obra: “Naturaleza, te llaman madre... Deberían llamarte madrastra” (Pardo Bazán, 1964a 408). Kirby opina que hay dos posibles explicaciones para esta declaración. La primera está sencillamente vinculada al estereotipo de las madrastras, que son crueles e insensibles. La segunda explicación es que como madrastra la naturaleza es secundaria ante el poder de la madre o en este caso ante Dios (Kirby 736). Como se ve en la despedida de Julián y Gabriel: “La ley de naturaleza, aislada, sola, invóquenla las bestias: nosotros invocamos otra más alta. Para eso somos hombres, hijos de Dios y redimidos por él.” (Pardo Bazán 1964a 409). La fe en Dios es lo único que puede salvar el hombre desde sus pecados y sus barbaridades.

4.5. La presencia de la religión católica en las tres novelas

En cada una de las novelas anteriores está presente, de manera diferente, la religión católica. Así, en *La Tribuna*, la devoción religiosa de las cigarreras es uno de los elementos rituales esenciales en su experiencia comunitaria. Los ritos y la devoción religiosa es lo que les une en su experiencia de cigarreras:

Dos cosas, sobre todo alteraban la bilis de las cigarreras: el incremento del partido carlista y los ataques a la Virgen y a los santos. A despecho de la acusación de echar contra Dios, lanzada por las campesinas a las ciudadanas, la verdad es que, con contadísimas excepciones, todas las cigarreras se manifestaban acordes y unánimes en achaques de devoción” (Pardo Bazán, 1964b: 156).

Ese capítulo titulado “El conflicto religioso” trata la situación de una compañera cigarrera que “se metió protestanta” que atacaron otras cigarreras. Convertirse al Protestantismo, a la “religión de allá de los *inglis manglis*” para las cigarreras representa una manera de traición a la patria. (Pardo Bazán 1964b 157). Las cigarreras aunque con ideas revolucionarias no dejan la fe cristiana atrás. En *Los Pazos de Ulloa*, Julián, el joven sacerdote, llega de la ciudad religiosa a un lugar donde las leyes de la naturaleza conducen al hombre. Julián trata de influir

con sus ideas religiosas a la bestia humana pero fracasa, aun él mismo con su carácter débil fallece por su influjo. La naturaleza influye mal su mente y le provoca temor, le parece enemiga. La única salvación es dejar los Pazos, dejar la naturaleza y volver a las leyes de Dios y la civilización. El paisaje de *Los Pazos* sirve para acentuar, desde el primer capítulo, la atmosfera de violencia y brutalidad en que va a desarrollarse la acción. El mismo paisaje sirve para expresar los terrores de Julián y Nucha, dos personajes de carácter débil ante el mundo violento y robusto de los Pazos. Después de la imagen de una naturaleza enemiga y horrorosa, en *La Madre Naturaleza* tenemos una naturaleza casi idílica y muy amiga, donde el hombre vive en armonía con ella. Las descripciones del paisaje transmiten sensaciones de blandura, de sensualidad. Pero esta imagen idealista de la naturaleza se vuelve perversa y lleva a una relación incestuosa. Gabriel acusando a la naturaleza por su pecado hace referencia a Adán y Eva:

Necio, pon a una pareja linda, salida apenas de la adolescencia, sola, sin protección, sin enseñanza, vagando libremente, como Adán y Eva en los días paradisíacos, por el seno de un valle amenísimo, en la estación apasionada del año, entre flores que huelen bien, y alfombras de mullida hierba capaces de tentar a un santo. ¿Qué barrera, qué valla los divide? Una enteramente ilusoria, ideal, valla que mis leyes, únicas a que ellos se sujetan, no reconocen, pues yo jamás he vedado a dos pájaros nacidos en el mismo nido que aniden juntos a su vez en la primavera próxima. Y yo, única, madre y doctora de esa pareja, soy su cómplice también, porque la palabra que les susurro y el himno que les canto, son la verdadera palabra y el himno verdadero, y en esa palabra sola me cifro, y por esa palabra me conservo, y esa palabra es la clave de la creación, y yo la repito sin cesar, pues todo es en mí canto epitalámico, y para entenderlo, simple, ¿qué falta hacen libros ni filosofías? (Pardo Bazán 1964a 380).

La naturaleza de los Pazos para Perucho y Manuela es como el jardín para Adán y Eva. Ambos vivían en armonía con su alrededor y ambos después de cometer el pecado original fueron expulsos del paraíso. Después de descubrir que son hermanos, Perucho y Manuela deciden abandonar los Pazos y encontrar perdón para sus pecados. Es evidente que la mirada católica de la autora influyó a su concepción de Naturalismo. Se aleja de una perspectiva puramente determinista e introduce los conceptos del libre albedrío y la gracia divina, siendo esta última la que libere a Perucho y Manuela del pecado cometido y prometa esperanza cristiana a los personajes. El hombre es libre aunque susceptible al influjo de la naturaleza y el medio ambiente. Describiendo a los personajes dentro de las novelas, Pardo Bazán usa la similitud con imágenes de vírgenes, cantos o mártires.

Nucha, vista a través ojos del capellán Julián con su apariencia de un ser delicado es poco menos que una santa: “vez más firme de que Nucha era viva imagen de Nuestra Señora, en cuanto una mujer concebida en pecado puede serlo” (Pardo Bazán 283), “Nucha, la señorita Marcelina, la santa, la víctima, la virgencita siempre cándida y celeste” (Pardo Bazán 404), “Lloraba la infeliz señora, lentamente, sin sollozar. Sus párpados tenían ya el matiz rojizo que

dan los pintores a los de las Dolorosas” (Pardo Bazán 318). Incluso en su maternidad obtiene el mismo tipo de comparaciones: “En cuanto al natural aumento de su persona, no era mucho lo que la afeaba, prestando solamente a su cuerpo la dulce pesadez que se nota en el de la Virgen en los cuadros que representan la Visitación. La colocación de sus manos extendidas sobre el vientre como para protegerlo, completaba la analogía con las pinturas de tan tierno asunto” (Pardo Bazán 261), “A veces la besaba con tal frenesí, que la criatura rompía en llanto. Otras se quedaba embelesada mirándola con dulce e inefable sonrisa, y entonces Julián recordaba siempre las imágenes de la Virgen Madre, atónita de su milagrosa maternidad.” (Pardo Bazán 300). A Manuela, la hija de Nucha le atribuye en *La madre naturaleza* las características de mártires: “y sus sienes rameadas de venas azules y su frente convexa la hacían semejante a las santas mártires o extáticas que se ven en los museos” (Pardo Bazán 336). Al final de *Los Pazos* compara Perucho a un ángel: “Era el muchacho el más guapo adolescente que puede soñar la fantasía; y si de chiquitín se parecía al Amor antiguo, la prolongación de líneas que distingue a la pubertad de la infancia, le daba, ahora, semejanza notable con los arcángeles y ángeles viajeros de los grabados bíblicos” (Pardo Bazán 404). La condesa confrontó muchas acusaciones de cómo una naturalista podía ser católica o cómo una mujer católica puede ser naturalista, esto último reprochado por el mismo Zola.

Lo que le diferencia de Zola es que Pardo Bazán rechazó el darwinismo como no probado, criticó el determinismo en la literatura por su presentación irreal de la vida, considerando que la novela nunca puede ser un instrumento para descubrir la verdad o que un experimento no puede ser, en el más puro sentido científico, parte de la creación literaria. Por otra parte aceptó la idea de Zola sobre el valor de la herencia como una fuerza para mover los seres ficticios pero argumentando que Zola había exagerado hasta este punto que sus personajes pareciesen marionetas bajo el disfraz del personaje determinado. La condesa admiraba el talento de Zola como escritor pero le criticaba por sus exageraciones. No aprobaba sus exageraciones sobre la cantidad de maldad en el mundo, su falta de sentido del humor o de un sentimiento de caridad, bondad o altruismo. Según Fowler Brown, el buen sentido general y la capacidad crítica le impidieron aceptar los extremos de la teoría naturalista y de su catolicismo que, lejos de ser una desventaja, fue valioso para ella rechazar lo que más tarde resultó ser lo más inestable del sistema de Zola, mientras aceptó las buenas y duraderas contribuciones del Naturalismo. La condesa empleando el Naturalismo en sus novelas, no rechazó la importancia de la religión, la que provocó que su Naturalismo se llame, según Fowler Brown, “naturalismo católico” (Lott 3).

5. CONCLUSIÓN

El Naturalismo es una corriente literaria vinculada a las grandes invenciones científicas y a los grandes cambios sociales que ocurrieron en Europa a mediados del siglo XIX. Los naturalistas apoyaron la idea de que el individuo estaba determinado por el medio, el momento histórico y la herencia genética. Pardo Bazán era consciente de que ese nuevo movimiento literario no podía desarrollarse en España con los mismos rasgos que se desarrolló en Francia. La escritora escribió *La cuestión palpitante* para exponer las teorías naturalistas pero también a presentar un ensayo de la crítica de las teorías naturalista. Aunque *La cuestión* fue una obra fundamental en la difusión y la recepción del Naturalismo en España, Pardo Bazán declaró que su intención no era hacer “una Biblia” del Naturalismo o intentar imponer el movimiento dentro del país. La autora respetó el talento y la escritura de Zola pero no aprobaba por completo su manera de escribir. Opinaba que Zola era demasiado pesimista y que exageraba en representar la realidad solo como algo feo y desagradable. La autora compartió con los naturalistas el interés por el método experimental al estudiar el ser humano, y con los idealistas la necesidad de los conceptos metafísicos. También se interesó por explorar la realidad humana y aceptó ciertas características naturalistas como la herencia que vemos en el caso de los cuatro hermanos de *Guardiana* y el detallismo en las descripciones como en el caso del taller de picardía en *La Tribuna*, la influencia del medio ambiente en la descripción de los personajes tanto en *Los Pazos de Ulloa* tanto en *La Madre Naturaleza*, la neurosis de Julián o la utilización del regionalismo lingüístico. Cuando escribe sus novelas Pardo Bazán usa las características propias de la escuela francesa pero desde su visión católica del mundo. Así, rechazó el pesimismo del fatalismo materialista y de la filosofía determinista según la que todos los acontecimientos son el resultado inevitable de causas previas en las que la voluntad humana no puede ejercer ninguna influencia. Es indudable que el trabajo literario de la condesa tiene gran importancia para el Naturalismo español. En un principio el nuevo movimiento provocó mucha polémica. Los rasgos principales del Naturalismo como la filosofía determinista y el materialismo científico levantaron cierta animadversión entre los escritores conservadores. España con su visión conservadora y cristiana combatía con los postulados de la nueva escuela. Por una parte los conservadores rechazaban el momento considerándolo antirreligioso. Por otra parte los jóvenes liberales estuvieron a favor del Naturalismo como una afirmación de la verdad, de la realidad observada y cogida en su estado palpitante, presentada con rigor científico. Como hemos visto ni la propia Emilia Pardo Bazán aceptó por completo el nuevo movimiento. En su trabajo se

mezcla la visión católica del mundo con aspectos del Naturalismo y crea un Naturalismo especial, hoy conocido como el Naturalismo católico de la condesa Emilia Pardo Bazán.

BIBLIOGRAFÍA:

Álvarez Méndez, Natalia. “La dimensión espacial narrativa: *La Tribuna*, de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna: cuadernos de estudios de Casa Museo Emilia Pardo Bazán* 5 (2007): 121-148.

Baquero Goyanes, Mariano. *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad de Murcia, 1986.

Bobadilla Pérez, María. “Propuesta didáctica interdisciplinar en torno a las costumbres, ritos y tradiciones de las cigarreras, como ejemplo del patrimonio inmaterial de cultura hispánica”, *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la lengua* 16 (2016): 138-156

Carballeda, Alfredo Juan Manuel. “Naturalismo, realismo literario y la explicación de los fenómenos sociales”, *Margen* 61 (2011): 1-10.

Clarín. “Prólogo de la segunda edición (1883)” en Pardo Bazán, eds. *La cuestión palpitante* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva 1998.

Fernández, María Elena Ojea. “El lector en los Pazos de Ulloa”, *Monteagudo* (2013): 127-137

Fuente, Víctor. “La aparición del proletariado en la novelística española: Sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán”, *Grial* 9- 31 (1971): 90-94.

Furst, Lilian R., Skrine, Peter N., *Naturalism (The Critical Idiom)*. London: Methuen, 1971.

González-Arias Francisca. “La condesa, la revolución y la novela en Rusia”, *Bulletin Hispanique*, 96-1 (1994): 167-188.

Brown, Gordon M. “La Condesa de Pardo Bazán y el Naturalismo”, *Hispania* 31-2 (1948): 152-156.

Jurado, Alicia. “Emilia Pardo Bazán” Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n5d5> Fecha de consulta: 30/5/2017.

Kirby, Harry L. Jr. "Pardo Bazán, Darwinism and *La Madre Naturaleza*", *Hispania*, 47- 4 (1964): 733-737.

López, Mariano. "A propósito de *La madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán", *Bulletin Hispanique*, Tomo 83-1-2, (1981): 79-108.

Lott, Robert E. "Observations on the Narrative Method, the Psychology, and the Style of "Los Pazos de Ulloa", *Hispania*, 52-1 (1969): 3-12.

Muñoz Puelles, Vicente. "El influjo de la industrialización y los movimientos sociales en la literatura española del siglo XIX", *Historia Social* 22 (2008), pp. 48-64.

Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. ed. Rosa De Diego. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

Pardo Bazán, Emilia *La Madre Naturaleza en Obras completas (novela y cuentos)* Tomo I Madrid: Aguilar, 1964a: 285-409.

Pardo Bazán, Emilia. *Los Pazos de Ulloa* ed. María Ángeles Ayala. Madrid: Catedra, 2007

Pardo Bazán, Emilia. *La Tribuna en Obras completas (novela y cuentos)* Tomo II Zaragoza: Aguilar 1964b: 101-195.

Pardo Bazán, Emilia. *Un viaje de novios. Obras completas (novela y cuentos)*. Tomo I Madrid: Aguilar, 1964a: 67-152.

Pattison, Walter T. *El naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario)*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1965.

Penas Varela, Ermitas. "Emilia Pardo Bazán" Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz60x0> Fecha de consulta: 30/5/2017.

Sotelo Vázquez, Marisa. “Emilia Pardo Bazán: entre el Romanticismo y el Realismo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

(<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck5c3>) Fecha de consulta: 01/07/2017.

Thion Soriano Mollá, Dolores. “Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo”, *Anales de Literatura Española* 24 (2012) 195-213.

Valera Jacome, Benito. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: Instituto P. Sarmiento, 1973.

Zola, Émile. *El Naturalismo*. Edición de Laureano Bonet, Barcelona: Península, 1998^a.

Zola, Émile. *Thérèse Raquin*. Split: Marjan knjiga, 1998b.