La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

EL MODERNISMO DE EMILIA PARDO BAZÁN. HACIA UNA APROXIMACIÓN DIDÁCTICA

Mª Isabel Borda Crespo

(UNIVERSIDAD DE MÁLAGA)

La indefinición en la que se encuentra en nuestro país la enseñanza de la literatura se asume hoy como una evidencia. El desacuerdo sobre los fines y métodos, la ausencia de un debate teórico amplio y el cuestionamiento de un canon literario escolar a la vista entre otros aspectos, del horizonte estético y literario de las jóvenes generaciones han conducido a la educación literaria a una situación educativa bastante endeble[1]. Llama la atención que el estudiante termine su educación literaria no especializada con una idea asaz confusa acerca de qué es literatura, y que su hábito lector, caso de tener que definirse se caracterice por estar constituido por obras pertenecientes a *otras* literaturas, y por la débil posición que ocupan en él las obras de nuestro patrimonio literario. Además no es este el momento ni el lugar para reflexionar en profundidad sobre las consecuencias que para la educación literaria tienen los propósitos y objetivos hoy más en boga y que vienen legitimados por el placer de leer. Tras los objetivos modernos de la lectura como conocimiento y de la lectura edificante sólo nos quedaba legitimar el placer de la lectura por el amor al texto mismo, y sólo posible a través de la literatura[2].

Para encontrar unos contenidos curriculares propiamente literarios tenemos que acudir a la educación secundaria obligatoria, aunque el enfoque metodológico que encontraremos sigue siendo el historicista. Es decir, se

[1] Según Antonio Mendoza Fillola, no es fácil enseñar literatura, "acaso por ello se termina *enseñando* cuestiones sobre las obras literarias o sobre sus autores", desplazando así el verdadero objeto de la materia (Mª Isabel Borda Crespo, *Literatura infantil y juvenil. Teoría y Didáctica*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2002, p.159). Un primer problema derivado de la falta de delimitación de la materia literaria proviene de la identificación del término *literatura* con historia de la literatura y, sobre todo, de la infinita dilatación de los contenidos que bajo esta denominación pueden implementarse en un curso o en un manual de uso escolar. Más información en Maria Campillo, "Text/context: algunes consideracions sobre l'ensenyament de la literatura" en Anna Camps *et al.*, *Text i ensenyament. Una aproximació interdisciplinària*, Barcelona, Barcanova, 1990, p. 98.

[2] Anne-Marie Chartier y Jean Hebrard, "Alfabetismo y escolarización desde el punto de vista de un historiador cultural" en Thomas S. Popkewitz *et al.* (Comp.), *Historia cultural y educación*, Barcelona, Ediciones Pomares, 2003, p. 284.

presupone que los estudiantes adquirirán y consolidarán un hábito lector con las obras más representativas de nuestra tradición literaria. Además la temporalización curricular excesivamente fragmentada y circular perpetúa un canon que recorta no solo la realidad literaria de nuestro país (siempre se estudian los mismos autores y las mismas obras) sino que recorta asimismo la realidad social de nuestro pasado. Como acertadamente nos dice el profesor Rodríguez López Vázquez: "una mera revisión de la ideología o ideologías que subyacen a la constitución del canon, combinada con los intereses editoriales, hace que el aula siga siendo, a través del libro de texto, un lugar de transmisión de sólo un tipo de mentalidad cultural, cuando la revisión de textos y problemas relacionados con la Historia de la Literatura, permite muchas más alternativas"[3].

1. La aproximación didáctica que quiero plantear tiene como eje la figura canónica de nuestras letras hispánicas la escritora Emilia Pardo Bazán. Su presencia en las programaciones docentes, caso de producirse[4], respondería a su condición de introductora del naturalismo francés en nuestro país. Los estudiantes de tener que leer alguna de las novelas seguro accederán a *Los Pazos de Ulloa*, obra referencial de primera magnitud del naturalismo español. ¿Pero qué pasa con el resto de su producción novelística? Sabemos que la ediciones escolares preparan con relativa frecuencia antologías de cuentos de la escritora coruñesa. En relación a su producción crítica, corre peor suerte que su mundo narrativo. Sólo es conocida por el lector especializado. Tras lo dicho parece inevitable aceptar que la última producción creativa de Pardo Bazán ni se menciona a lo largo de los doce años que componen el periodo

[3] Alfredo Rodríguez López-Vázquez, "Aspectos de didáctica de la literatura" en Eufrasio Rigaud Felices *et al.* (Coords.), *2000: La educación lingüística y literaria. Actas del II Congreso Internacional sobre...*, Almería, CSI& CSIF/Universidad de Almería, 2000, *p.69. Para José-Carlos Mainer (Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 234): "Todo *canon* es una lectura intencional del pasado, una simplificación más que a menudo, un ejercicio del poder sobre la literatura para determinar qué interesa a los pedagogos o que se constituye en norma deseable a la luz de la socialización de las futuros contribuyentes, pero esta sorda pelea no espera a las operaciones de los profesionales de la historia literaria: comienza precisamente con la aparición de los textos que ya desde un comienzo buscan ordenarse de cara a una tradición o a una noción dominante."

[4] En Real Decreto 832/2003 de 27 de Junio, por el que se establece la ordenación general y las enseñazas comunes del Bachillerato no aparece Emilia Pardo Bazán. Esperaríamos encontrarla en Lengua Castellana y Literatura II. Bloque IV. Literatura. Bloque 2 La literatura en el siglo XIX (...) El Realismo: la innovación narrativa en la segunda mitad del siglo XIX. Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas "Clarín". Similar, por no decir idéntica situación encontramos en el Real Decreto 831/2003 de 27 de Junio por el que se establece la ordenación general y las enseñanzas comunes de la Educación Secundaria.

escolar. Como resultado de lo cual podemos concluir que estas novelas constituyen un patrimonio reservado a los lectores especialistas e iniciados de su obra.

Si a pesar de ello queremos proyectar la lectura de estas obras a un público escolar juvenil deberemos preguntarnos en un primer momento dos cuestiones. La primera ¿podemos estudiar la presencia del naturalismo en estas novelas, teniendo en cuenta que esta es la faceta más reconocida de Pardo Bazán? Y la segunda, ¿podemos estudiar los aspectos más representativos del modernismo español a partir de las novelas de último periodo creativo de Pardo Bazán? En otras palabras ¿puede Espina Porcel, *femme fatale* española co-protagonista de *La Quimera* ilustrar al joven lector acerca de los caminos narrativos por los que transitó el modernismo español?

A la primera pregunta respondemos con un rotundo sí. Seguimos para ello parámetros genéricos que no históricos. Al precisar el naturalismo de Pardo Bazán vemos que efectivamente en su última producción se cultivan novedades novelescas, pero sin hostilidad al naturalismo y sobre todo integradas en una fórmula novelística más completa. Podemos decir que sus últimas novelas son «documentos psicológicos». La gran estudiosa de su novelística N. Clemessy se muestra conciliadora cuando dice que el naturalismo de la escritora se revela como algo muy diferente a una simple moda literaria: "Se presenta en sus obras como una aportación fecunda y duradera. [...] La novelista adopta en el último período de su carrera una fórmula nueva de describir impregnando su visión de la realidad con resonancias artísticas tendentes a la estilización"[5].

La contribución más significativa de la escuela naturalista es precisamente la idea de la novela como estudio social, y es este uno de los aspectos que Pardo Bazán parece haber aprehendido desde el principio[6]. Desde el momento en que la escritora acepta, difunde y «novela» bajo los presupuestos

[5] Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán, como novelista* I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 370 y 375. Para Mariano López-Sanz (*Naturalismo y Espiritualismo en la Novelística de Galdós y Pardo Bazán,* Madrid, Pliegos, 1985, p.89), el naturalismo de Pardo Bazán es como "un faro luminoso que orienta tanto su quehacer narrativo como su crítica. Lo que sucede es que la experiencia y la poderosa síntesis con que asimila las nuevas tendencias y gustos que aguardaban su turno histórico, dotan a su arte de un perfeccionamiento progresivo, pero sin sacarlo de una línea de continuidad y equilibrio típicamente pardobazaniana."

[6] Donald Fowler Brown, *The Catholic Naturalism of Pardo Bazán*, University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Núm.28, Chapell Hill, University of North Carolina Press, 1971, p. 71.

naturalistas propone sustituir la palabra «escuela» por la de «método», "y entenderse por método la mayor suma de verdades críticas y principios estéticos en que concuerdan los artistas de una generación misma"[7]. Y es así como este método de hacer novelas se constituye en "el patrón novelístico" de su propio clima histórico con el que novelarán predominantemente los escritores más jóvenes de la generación de 1868, Pardo Bazán, Clarín y Palacio Valdés[8].

Para responder a la segunda pregunta hay que tener en cuenta que la novela modernista elabora y desarrolla sus fórmulas narrativas a partir de ya existentes, especialmente las naturalistas y costumbristas, revisadas desde una nueva actitud y un renovado tratamiento. El simbolismo y el impresionismo impregnarán las tramas novelísticas, de tal forma que el cambio de óptica narrativa consiste en darnos una visión de la realidad, no en hacer un análisis de la misma. Ante la nueva sensibilidad y estética de la principios del siglo XX se encuentran dos generaciones produciéndose un reemplazo generacional en el terreno artístico, claro e inevitable. No podemos pensar que una generación sigue a otra sin más, sin mediar influencias recíprocas. Todos comparten un tiempo histórico, un mismo escenario social, ideológico y cultural, sólo que la generación de 1868 ofrece sus últimos frutos aplacada la energía de la juventud, y la nueva de 1898 inicia una fecunda carrera, imponiendo una nueva sensibilidad y estética.

El modernismo provocará una reacción compleja y devastadora precisamente porque los cambios que tienen lugar operan en el modo de pensar, no en el modo de sentir que en lo esencial sigue fiel a los arquetipos emocionales románticos[9]. En España, los hechos históricos descubren un

[7] Emilia Pardo Bazán, *Apuntes autobiográficos* (1886), en H. L. Kirby Jr. (Ed.), *Obras Completas,* Tomo III, Madrid, Aguilar, 1973 p. 723.

[8] Como dice Mª Luisa Sotelo Vázquez *("La Obra* de Emilio Zola, modelo literario de *La Quimera,* de Emilia Pardo Bazán", *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas,* Barcelona, 1992, p. 1502), resultó inevitable sustraerse a esta influencia: "Prácticamente todos los novelistas de la llamada generación del 68 -y sobre todo los mejores- escribieron de acuerdo o en contra del método propuesto por Zola, pero en todo caso no fueron nunca indiferentes ya que los mismos que lo impugnaban lo practicaban a veces, pues resultaba imposible desentenderse de algo que impregnaba las formas y usos de la época y que circulaba como moneda corriente." Una de las hipótesis más tentadoras y menos documentadas en la historia literaria de España es la que atribuye la incubación de la novela moderna al hervor ideológico que surge de la Revolución de Septiembre. Entre otros Juan Oleza, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología,* Barcelona, Laia, 1984, pp. 19- 36.

[9] Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo,* Madrid, Gredos, 1971, p. 64.

estado tal de desgarradura y desacuerdo que se materializará desde una de estas dos plataformas: una predominantemente estética en la que la expresión ideológica queda implícita y que aspira a sentir la belleza con pasión, bajo el influjo de Verlaine. Es lo que conocemos como «modernismo». Y otra, una plataforma que aporta explícitamente a la vez un nuevo planteamiento estético ideológico, vertiente regeneradora y criticista que consiste principalmente en una reacción política y social de escritores, artistas y pensadores españoles frente al Desastre, bajo la influencia de Nietzsche. Es lo que conocemos como «noventayocho»[10].

La opinión de Pardo Bazán merece la pena escucharse: "Nos encontramos en horas de tanta infecundidad, que cualquier tentativa, cualquier afirmación, cualquier soplo de entusiasmo, parece que nos vivifica. No figuro entre los adeptos de la escuela *modernista*; no me faltan objeciones que oponer a sus teorías, ni censuras para sus prácticas, y, sin embargo, pocas corrientes de simpatía más verdadera, pocas impresiones de tal poesía habré recogido en mi viaje, como las del *Cau Ferrat*"[11]. Aparte de ésta son pocas las referencias directas de escritora hacia el modernismo. En ellas la escritora atemporaliza este «movimiento» conectándolo como ya era habitual en ella, con la tradición española, en concreto con el gongorismo, de la que era admiradora[12].

El decadentismo es el «ismo» que más interesa a la escritora, cuyo apogeo establece entre 1880-1915[13]. La definición de Pardo Bazán de

[10] Ver J. Oleza, *ob.cit.*, p. 18: Todos los «ismos» expresarán de un modo u otro esta crisis.

[11] E. Pardo Bazán, *Por la Europa católica* (1902), Obras Completas, Tomo XXVI, Madrid, Est. tip. de I. Moreno, sin fecha, pp. 263-4 y 269). La repercusión de la visita que la escritora hizo a *Cau Ferrat*, en Pilar Faus, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida, su obra,* Tomo II, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 2003, pp. 87 y ss. Información más concreta acerca del modernismo de la escritora en pp.255-56.

[12] Carmen Bravo Villasante, *Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán,* Madrid, Ed. Magisterio Español, Col. Novelas y Cuentos, 1973, pp. 100-102. Ver el artículo de E. Pardo Bazán, "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España", publicado en *Helios*, II, XII (1904), pp. 257-270. Como sabemos *Helios* fue la revista principal del movimiento modernista en su fase de apogeo.

[13] E. Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición* (1900), Obras Completas, Tomo 21, Madrid, Renacimiento Sociedad Editorial, s.f., p. 41.También E. Pardo Bazán, *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), *Obras Completas*, Tomo III, *ob.cit.*, p. 1550: "La fase decadente de la literatura me interesa en lo hondo, y siempre hallo en sus mejores documentos algo que hace vibrar mi espíritu." Denominándolo más adelante "segundo romanticismo neoidealista". No establece Pardo Bazán línea divisoria entre los distintos -ismos, etiquetándolos todos como «decadentes». Ver J. W. Kronik, "Emilia Pardo Bazán and the phenomenon of french decadentism", *Publicacions of the Modern Language Association of America*, 81, 1966, p. 418.

modernismo más concreta la encontramos recogida por el estudioso Kronik: "La decadencia representada por Oscar Wilde (y por otros, como los grandes poetas Baudelaire y Verlaine, por ejemplo) es un periodo en que el culto a la belleza se muestra fervoroso y engendrador, y en que el sentimiento lírico, al parecer agotado en sus fuentes por el romanticismo, renace en formas nuevas, exaltadas y a veces maravillosas"[14]. Es precisamente esta conexión del decadentismo con el romanticismo y en especial, con su manifestación lírica el aspecto que ahora me interesa destacar. El romanticismo como escuela literaria reapareció hacia 1889 e hizo estallar el individualismo, la personalidad, el *yo*, afirmándolo anárquicamente[15]. De esta licencia desenfrenada "nace la inmoralidad esencial del romanticismo. [...] ciertos monstruosos delirios [...]: el satanismo y el culto al mal erigidos en religión estética, dentro del ciclo del decadentismo, y teniendo por sumo sacerdote a un poeta tan grande como Carlos Baudelaire"[16].

La crítica muestra unanimidad a la hora de considerar su última producción novelística, *La Quimera, La sirena negra* y *Dulce dueño*, como modernista. Destacamos la opinión de G. de Torre quien no duda en clasificar *La Quimera* y *La sirena negra* como novelas modernistas, sincrónicas con la tónica artística dominante en aquellos momentos; modernistas en la atmósfera y en la decoración, con ambiciosas intenciones simbólicas. M. Aguinaga Alonso defiende la fusión que estas novelas presentan: un fondo espiritualista con una forma estética modernista, concretada en estos rasgos: el aristocratismo; el gusto por lo decorativo; los recursos estilísticos; el impresionismo en la descripción de la naturaleza; la constelación de sensaciones; las técnicas narrativas y el refinamiento[17].

2. Una vez respondidas estas cuestiones previas, quiero proponer una aproximación didáctica a partir del modernismo de Pardo Bazán, intentando

[14] E. Pardo Bazán, "Un poco de crítica decadente", *ABC*, N° 5304, 10-1-1920, en J. W. Kronik, *ob.cit.*, p. 418, nota 4.

[15] Ver E. Pardo Bazán, *El lirismo en la poesía francesa 1923*, Obras Completas.-Tomo XLII, Madrid, Renacimiento, s. f., pp. 239-40

[16] E. Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna: I. El romanticismo* (1910), Obras Completas, Tomo XXXVII, Madrid, Renacimiento, s. f., p.156.

[17] Guillermo de Torre, "Emilia Pardo Bazán y las Cuestiones del Naturalismo", *Cuadernos Americanos*, Vol. 108-9, Núm. 2 (marzo-abril), p. 257. Magdalena Aguinaga Alonso,*"La Quimera" Orientación hacia el misticismo*, A Coruña, Ediciós Do Castro, 1993, pp. 105-125.

ofrecer una metodología de trabajo que explicite directrices y que esté fundamentada en instrumentos y estrategias previstas y organizadas. El marco educativo regulado por la ley antes mencionada establece para Educación Secundaria, y de manera muy similar para Bachillerato, en su Introducción que "Respecto de la Literatura, la educación en esta etapa ha de desarrollar el conocimiento y el aprecio del hecho literario como hecho lingüístico, producto de un modo de comunicación específico, analizando y considerando los principales tipos de procedimientos literarios como expresión del mundo personal y como producto social y cultural que se enmarca en un contexto histórico"[18].

Dado que el enfoque metodológico que secuencia los contenidos en estas dos etapas educativas sigue siendo el histórico junto con el análisis y comentario de una obra de cada época y la lectura de los fragmentos representativos de algunas de las literaturas de las lenguas constitucionales, cabe preguntarse acerca del modelo didáctico que seguirá el docente y qué relación mantendrán en él los textos seleccionados con los contextos históricos en los que se enmarca la producción de dichos textos.

Además hay que tener en cuenta que la actual educación literaria pone de manifiesto el cambio de perspectiva de una enseñanza basado en el aprendizaje del alumno. A este cambio de orientación didáctica contribuye sin lugar a dudas las teorías literarias pragmática y muy especialmente la semiótica; la estética de la recepción que pone el acento en la configuración del lector; la teoría de cooperación interpretativa de U. Eco que evidencia las relaciones entre el lector y el texto; la teoría de la escuela de Constanza con Jauss como autor más representativo, y por último, desde la psicología cognitiva, la obra de J. Bruner quien pone de manifiesto la importancia de la literatura como experiencia que *subjuntiviza* la realidad, alzando así a la literatura como un importante instrumento social que ayuda al individuo a entender y dar sentido a su experiencia.

La competencia literaria del alumno/a ha pasado así a entenderse como la adquisición de unas competencias específicas entre las que destaca la competencia lectora específica que requiere del reconocimiento de

[18] Para ampliar información Teresa Colomer, "La didáctica de la literatura. Temas y líneas de investigación e innovación", en Carlos Lomas (Coords.), *La educación lingüística y literaria en la enseñanza secundaria*, Barcelona, Horsori, 1996, p. 126. Y M. I. Borda Crespo, *ob.cit.*, p. 164 y ss.

una determinada conformación lingüística y del conocimiento de las convenciones que regulan la relación entre el lector y este equipo de texto en el acto concreto de su lectura[19]. Tendremos por tanto que determinar qué competencias específicas, además de las lingüísticas, necesitamos para acceder a estos textos y qué información se requiere para producirlas. Además necesitamos estar prevenidos ya que uno de los problemas que aquejan a la formación literaria atiende a que el texto presentado puede convertirse en una rareza incomprensible -monumento atemporal- alejada del sistema de signos y de valores estéticos y de todo signo de los propios estudiantes.

El texto pone en funcionamiento un universo de referencias que han de ser consideradas para que alcance su potencialidad de significado y no sea falseado desde nuestra mirada presente. Como recoge M. Campillo[20], la obra literaria es inevitablemente un hecho histórico, y lo que es más importante, su historicidad forma parte de la misma experiencia histórica del lector, el cual ha de tener conciencia del pasado como un pasado para poder establecer las verdaderas dimensiones de la tradición literaria en su continuidad y en progreso. Así la educación literaria debe contemplar la adquisición por parte del estudiante de unas competencias esenciales que se perfilarían en dos direcciones: de un lado se han de comprender las formas específicas de organizar y comunicar la experiencia que tiene la literatura, y así, suministrar una elemental poética y retóricas literarias; de otro lado, es necesario atender a la historicidad que atraviesa el texto, para poder descubrir nuestra verdad no de una manera ingenuamente proyectiva, sino sobre todo, con la percepción de la distancia que nos separa de ella, en una tensión del pensamiento hermenéutico entre lo similar y lo distinto.

Por todo ello propongo proyectar una metodología que partiendo de la semiótica, atienda a las relaciones entre los sistemas sociales y culturales, los sistemas retóricos y las estrategias del discurso y los sistemas de simbolización del imaginario, sin olvidar los procesos considerados extratextuales que tienen que ver con la constitución del lector según las teorías de Iser, Eco

[19] Combinando los conceptos de competencia lectora, intertexto lector y texto del lector se infiere que el intertexto lector "es el dispositivo activo de los saberes, estrategias y recursos lingüísticos y pragmático-culturales que se actualizan en cada recepción literaria, con el fin de construir nuevos conocimientos significativos, que pasan a integrarse en la competencia literaria" en A. Mendoza Fillola, *El intertexto lector, el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector,* Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001, p.102 y 109.

[20] M. Campillo, *ob.cit.*, p. 106-7. Especialmente nota 14.

y especialmente Jauss. Al actuar así al menos damos satisfacción a las demandas educativas exigidas por ley, integrando en la formación literaria la adquisición y consolidación de una competencia lectora (entendida como el conjunto de habilidades y operaciones exigidas al lector por el texto) y las competencias culturales, garantizando así la capacidad de adquirir de forma autónoma los conocimientos necesarios para comprender otros productos del pasado o del presente[21].

Y ahora cabe preguntarse ¿cuáles son las competencias literarias y culturales que necesita hoy un lector no especializado para acceder a una obra tan aparentemente sencilla como *La sirena negra* o tan manifiestamente literaturizada como *Dulce Dueño*? Es decir, ¿pueden las novelas *La Quimera, La sirena negra* y *Dulce dueño* constituir una experiencia de lectura para los jóvenes, y si es así qué competencias literarias, qué saberes culturales e ideológicos necesita dicho lector en ciernes para acceder al complejo mundo de significaciones que plantean dichas novelas? ¿Qué posibilidades didácticas tienen estas novelas espiritualistas, modernistas en sus temas y en la configuración del drama de sus personajes protagonistas?

Para que estas novelas puedan constituir una experiencia de lectura para la joven generación debemos proceder antes de la lectura a dar unas orientaciones específicas a los estudiantes acerca del contexto ideológico y estético que caracterizó a la sociedad española de finales del siglo XIX, contexto que enmarca la acción de las tres novelas. Deberemos darles informaciones históricas precisas acerca de los cambios que llevaron a un cambio en el modo de pensar, cuáles fueron las transformaciones desde la industrialización hasta el anarquismo ideológico que tuvieron lugar durante este tiempo. Además deberemos desvelar la codificación plural que determina la evolución del conflicto psicológico de los personajes de estas novelas. Claves literarias predominantemente en el caso de Lina Mascareñas y Gaspar de Montenegro y pictóricas en caso de Silvio Lago, pintor que se considera el trasunto literario de Joaquín Vaamonde, y que experimenta a lo largo de *La Quimera* toda una evolución artística que los críticos han identificado como paralela a la experimentada por nuestra escritora en el terreno de la literatura[22]. No se trata tanto de desvelar y analizar dichas claves como lo

[21] Ver M. Campillo, *ob.cit.*, p. 111 y 114-5.

[22] Ver M.I. Borda Crespo, *La "última manera espiritual" de Emilia Pardo Bazán: temas, técnica y estilo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Tesis Doctorales Núm. 154,1995, Capítulo VII. Apartado 7.3.1., pp. 429 y ss. y Capítulo IX.

Jaime Quiroga Esteban-Collantes, neno [1922-1927]. Autor descoñecido. ARQUIVO RAG, FONDO FAMILIA PARDO BAZÁN.

haría un lector especializado cómo de explicitar a los estudiantes que esos códigos existen determinando el drama de los personajes y posibilitando una interpretación de las obras de más largo alcance.

Cada una de estas novelas viene encabezada con un motivo legendario que le sirve de encuadre. Su lectura previa nos dará la oportunidad de presentar el conflicto psicológico de los personajes antes de leer la novela. Nos referimos a "Sinfonía. La tragicomedia en dos actos, para marionetas. La muerte de la quimera", de *La Quimera*; a La Danza de la Muerte medieval en el caso de *La sirena negra*, y en el caso de *Dulce dueño*, la leyenda hagiográfica de Santa Catalina, incorporada a la trama con una brillante prolepsis interna.

Junto a estos determinismos literarios, deberemos llamar la atención al alumno acerca del uso técnico por parte de la escritora de la alegoría a partir de símbolos conocidos, la quimera, la sirena y el dragón, uso alegórico que trasciende el significado oficial de estos símbolos arquetípicos, y que obviamente el estudiante debe conocer para interpretar mejor la personal recreación de estos símbolos en el mundo creativo de Pardo Bazán. En *Dulce dueño* encontramos referidas a Lina estas palabras que habrá que saber interpretar: "Mujeres como tú, doblemente peligrosas son que las Dalilas y que las Mesalinas. Estas eran naturales, al menos. Tú eres un caso de perversión horrible, antinatural, que se disfraza de castidad y de pureza. [...] En tus degeneraciones modernistas, premeditaste un suicidio, [...] -¡Mira, Lina, yo no quiero insultarte; eres mujer... aunque más bien me pareces la Melusina, que comienza en mujer y acaba en cola de sierpe! Hay en ti algo de monstruoso, [...] Porque tienes la soberbia infiltrada en el corazón, en ese perverso corazón que no sabe amar, que no sabe querer, que no supo nunca, y que no ha de aprenderlo!" (*Dulce dueño* pp. 263-266)[23].

Para ver la realización de las corrientes ideológica y estética en que se materializó el modernismo podemos proponer como estrategias de acceso a estas obras y ya desde la especificidad del discurso literario, el estudio de dos figuras que sin ser protagonistas comparten con estos dicho protagonismo por su condición de *alter egos*. Me refiero a la *femme fatale* española Espina Porcel, co-protagonista de *La Quimera* y a Desiderio Solís, joven ayo en *La sirena negra*.

[23] Edición consultada E. Pardo Bazán, *Dulce dueño, Obras Completas*, Tomo 38, Madrid, V. Prieto y Cia., editores, 1911.

P. Porter ha estudiado la presencia de la «mujer fatal» en el universo narrativo de Pardo Bazán[24]. El personaje que mejor retrata la sensibilidad decadente es sin lugar a dudas Espina Porcel. Es con este personaje y con su mundo artificial como *La Quimera* se acerca más a la sensibilidad de la decadencia que ninguna otra novela española importante del siglo XIX. Gracias a su origen multinacional y experiencia cultural (su madre es andaluza, su padre mexicano y ella, parisina por residencia), Espina se convierte en un personaje internacional e incluso arquetípico[25]. Adicta al opio y a la morfina que le causa la muerte, disfruta con el sufrimiento que provoca a los demás. La presencia de la droga en el universo narrativo pardobazaniano puede darnos ocasión de analizar con los estudiantes su uso y función en estas novelas. No en vano estas fueron las primeras novelas españolas en la que aparece el problema de los alucinógenos y sus efectos como determinantes del comportamiento humano, lo que de nuevo sitúa a la escritora entre las nuevas tendencias artísticas.

El estudio de Desiderio Solís como personaje *alter ego* de Gaspar Montenegro en *La sirena negra* podría resultar idóneo para entrar en el complejo mundo de esta aparente simple novela, novela "jondita" en palabras de Pardo Bazán[26]. Su condición de fuerza destructiva enmarca históricamente el drama de los personajes ubicando la novela cercana a la influencia que teorías intelectuales tuvieron en el noventaycho español. Especialmente Nietzsche. Estudiar la configuración dramática de este personaje puede dar lugar en ESO y/o Bachillerato a contextualizar el anarquismo intelectual y rebeldía y exaltación del ego frente a la masa que caracteriza a la teoría nietzscheana.

La atracción de fuerzas destructivas se resuelve con el asesinato del niño Rafaelín a manos de Desiderio. El recurso del asesinato como detonante de la acción, y sobre todo la creación de un ambiente de expectación, misterio

[24] P. Porter, "The Femme Fatale: Emilia Pardo Bazán's Portrayal of Evil and Fascinating Women", en G. Paolini (ed.). *La Chispa '87*, New Orleans, Tulane University, 1987, pp. 263-70.

[25] Daniel S. Whitaker, *La Quimera de Emilia Pardo Bazán y la Literatura Finisecular*, Madrid, Ed. Pliegos, 1988, pp. 41, 44 y ss. Mariano Baquero Goyanes, "La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán", *Anales de la Universidad de Murcia*, XIII, 1954-55, p. 633: "[...] presenta todos los rasgos decisivos de la mujer grata a la literatura modernista: perversidad, sensualidad, refinamiento, esteticismo."

[26] Ver carta de Pardo Bazán a Blanca y Vicente Lámperez, con fecha de 30 de octubre de 1907, recogida por C. Bravo Villasante, *ob.cit*, p. 274.

y sorpresa ante los acontecimientos podemos relacionarla con la aparición de tendencias sentimentales a final de siglo, que dieron lugar a «la novela novelesca», novela de policías, bandidos y criminales[27]. Sabemos que Pardo Bazán sentía fascinación por el misterio, los crímenes y lo sobrenatural. El interés del lector de sus obras no se centrará tanto en conocer la identidad del criminal, puesto que ya lo conocemos casi desde su presentación en escena sino en saber cómo y por qué se cometió el crimen[28]. Con lo que el estudio del enfrentamiento de estos dos personajes ofrecería a los estudiantes un buen argumento para la reflexión acerca de los males de esta época modernista, decadente y cambiante desde el punto de vista moral, aparte de conectar muy bien con intereses lectores concretados en otros géneros, especialmente la novela policíaca.

Necesitaremos asimismo diseñar actividades y estrategias graduadas durante la lectura que partiendo de los significados relevantes del texto sean la puerta de acceso al complejo mundo pardobazaniano presente en todo su magnitud en estas novelas. Pienso ahora en la importancia del color, el olor y la vista, es decir del mundo de los sentidos, en el universo narrativo de la escritora, aspectos que no hacen sino hablarnos del temperamento esencialmente vitalista, sensual, colorista, impresionista en una palabra, de Pardo Bazán. Este uso simbólico de los colores nos ofrece la oportunidad perfecta para realizar con los estudiantes el comentario lingüístico de fragmentos significativos. Como por ejemplo este: "Los aéreos colores, verdes, anaranjados, violados, de transparente y luminosa magnificencia, fueron apagándose con lentitud dulce; ya casi invisible a fuerza de delicadeza, se esfumaron al fin completamente, y el paisaje quedó como abandonado y solitario, húmedo, escalofriado con la proximidad de la noche otoñal traidora y pronta en sobrevenir"[29].

La manera cómo el vestido define y caracteriza a los personajes femeninos no sólo nos daría la oportunidad de comentar con los estudiantes la moda femenina de finales del siglo XIX, sino de conocer la personal visión de Pardo

[27] E. Pardo Bazán, *El porvenir de la literatura después de la guerra 1916, Obras Completas,* Tomo III, *ob.cit.,* p. 1547.

[28] "Los crímenes son gran base de estudio social" en E. Pardo Bazán, *De siglo a siglo* (1896-1901), Obras Completas, Tomo XXIX, Madrid, Establecimiento tipográfico de Ideamor Moreno, s. f., pp. 209 y 240.

[29] Edición consultada E. Pardo Bazán, *La Quimera, Obras Completas,* Tomo XXIX, Madrid, Imprenta la Editora, s.a, p.71.

Bazán con respecto a la modernización del vestido de la mujer. El contraste y la diferente catadura moral de los personajes femeninos queda así manifiesto en el modo de vestir, en cómo lucen sus vestidos. La moderna Espina Porcel queda definida por la mirada de Silvio Lago: "Las damas de Madrid llaman vestir bien a encargarse la ropa cara y enfundarse en ella. Desde que he visto a Espina, se me descubre la mujer moderna, la Eva inspiradora de infinitas direcciones artísticas, agudamente contemporáneas" (*La Quimera*, p. 276). Atrevida y elegante en su vestir todo en ella, y sobre todo el vestido, tiende a mostrarnos una mujer consumida por su preocupación estética ultramodernista y decadente.

Clara Ayamonte es otra mujer para quien los vestidos revelan su naturaleza exquisita. Aunque para Silvio, le falta *chic*. Cuando Clara le comunica a su «padrino», el doctor Luz, su decisión de meterse a monja, su vestido evidencia lo trascendental de este momento: "en aquella mañana el crespón de China color rosa de su *vatteau* se plegaba incrustado de rombos de amarillenta *guipure* antigua y calzaba sus estrechos pies chapines de raso sobre medias de seda, transparentes de puro caladas y sutiles." (*La Quimera*, p. 251). Sus vestidos muestran a lo largo de la novela que tiene una complexión moral distinta, más sensible, y más «racional», pero sin dejar atrás el lujo sin ostentación. Muestra de ello, su abrigo obscuro y modesto por fuera, pero con el interior "forrado de riquísimo brocado azul modernista." (*La Quimera*, p. 149)[30].

El estudio del tiempo es bastante complejo. Podríamos seleccionar un fragmento de *La Quimera* que tiene muy buenas posibilidades didácticas ya que obliga al lector a formarse una idea propia ante lo sucedido, que en esta caso está tres veces contado, es decir el relato repite por tres lo que ha sucedido sola una vez. Me refiero al instante en que Clara Ayamonte decide ingresar en el convento de las carmelitas (ver *La Quimera*, pp. 265-269). ¿Por qué se nos da tres versiones de los sucedido?[31] Dedúzcalo el lector.

Para que la lectura que el estudiante va a realizar logre alcanzar todo su potencial interpretativo necesitamos además conocer más ampliamente

[30] Mas información acerca de la trascendencia narrativa de los vestidos y complementos en M. I. Borda Crespo, "Vestidos y joyas: la imagen de la mujer en las novelas de Emilia Pardo Bazán", en Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (Eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Tomo III, Málaga, CEDMA, 2001, pp.389-400.

[31] Más información acerca del tiempo en M.I. Borda Crespo, *ob.cit.*, 1995, Capítulo V. Apartado 5.3.

de lo que viene siendo usual en la enseñanza de la literatura, el mundo pardobazaniano. La maestría técnica a la hora de construir el armazón de estas novelas según un patrón naturalista se pone a disposición de una intención eminentemente psicológica ofreciéndonos como "documentos psicológicos" la personal historia de unas individualidades excepcionales. Si el romanticismo pervive como ingrediente en el decadentismo modernista finisecular, podemos ofrecer a los estudiantes la posibilidad de estudiar a través de estas novelas la especial configuración de esta familia de líricos sentimentales y subjetivos pardobazanianos. Proponiendo así el estudio del lirismo como un patología del conflicto moral de estos personajes.

Para poder acceder a una interpretación más compleja, después de la lectura de estos textos, necesitaremos orientar a los estudiantes acerca de la especial configuración del conflicto del Yo en estas novelas. El desplazamiento de la visión desde lo externo -más propio de la novela naturalista-, a lo interno, con la consiguiente puesta de relieve de la psicología de los protagonistas que concentran su drama alrededor de una pasión. El retrato de las aspiraciones de estos a partir de sus aspiraciones ideales -arte, muerte y amor- nos llega de una manera fragmentada, obligando al lector a una lectura atenta a indicios que nos informan de lo significativo. De los tres Yos, el más dramático es el de Lina, una vida que esconde misterios que sólo una lectura cuidada puede desvelar. Descifrar el complejo mundo interior de Lina, el mapa de la tupida red de determinismos literarios que tejen la ultrarefinada sensibilidad estética de Lina se ofrece al lector del siglo XXI como la búsqueda de un tesoro aun por descubrir[32]:

Desde aquí es interesante estudiar con los alumnos/as la perspectiva y/o focalización desde la que están contadas las historias. La exploración psicológica de estos seres excepcionales y únicos se hace primordialmente desde una perspectiva autobiográfica - a través del libro de Memorias que cada protagonista ha escrito o escribe tras suceder los acontecimientos- Es lo que técnicamente conocemos como focalización interna y autodiegética. Pero no podemos olvidar la presencia del narrador omnisciente que relata lo

[32] Sería interesante revisar la creencia de que las novelas de Pardo Bazán poseen una "contextura mental más bien masculina", según palabras de G. de la Torre (*ob.cit.*, p. 239). Para Y. Agawi-Kakraba, en "Emilia Pardo Bazán y la técnica del doble juego: *Los Pazos de Ulloa*", *Letras Femeninas*, XVIII, 1992, pp. 97-107, la escritora usando la técnica del Palimpsestos logra incorporar la voz marginada de la mujer en el discurso patriarcal. Logra introducirse en el mundo cerrado del hombre, apropiándose de ese lenguaje y tradición masculina. Y al hacerlo adopta la técnica del doble juego.

sucedido como observador *imparcial*. La alternancia de perspectiva puede darnos ocasión de analizar los cambios que provoca en la valoración de lo sucedido. Accediendo así al sistema de valores que hay detrás de las distintas voces que cuentan la historia[33].

3. Ya para terminar ¿son las obras más conocidas de Emilia Pardo Bazán, aquellas que corresponden a su etapa naturalista, las únicas que desde una propuesta literaria canónica pueden conformar las expectativas de un lector del que se espera, gracias a la educación literaria recibida, sea capaz de orientarse autónomamente dentro del panorama cultural de la tradición literaria española?

Para responder a esta pregunta debemos en primer lugar convenir en que la educación literaria no especializada para que se produzca debe partir de la lectura del texto literario. En palabras de M. Baquero Goyanes, el profesor/a debe encontrar el modo de despertar y mantener vibrante la receptiva sensibilidad del alumno, cuestión difícil de imaginar sin la experiencia literaria dada por la lectura y por la fruición de ésta[34].

Si el objetivo de la educación literaria es la formación de un individuo que sepa orientarse con autonomía en nuestra tradición literaria, se debería flexibilizar el canon literario propuesto no sólo atendiendo a la capacidad de las obras o fragmentos de alcanzar la experiencia y la sensibilidad de los estudiantes, diversificando así las posibilidades de identificación y/o de gusto literario, sino también deberemos como apunta el profesor Rodríguez López Vázquez, "sustituir el comentario de textos por el análisis didácticos de textos, y la elección canónica de textos literarios basada en consideraciones estéticas e ideológicas muy discutibles, por una selección basada en la capacidad de obras o fragmentos para proporcionar pautas y estrategias de actuación didáctica con arreglo a normas y valores basados en la formación de la persona"[35]. Si queremos que nuestros alumnos accedan a una literatura

[33] Ver a este respecto M. I. Borda Crespo: "La voz narrativa en *Insolación* de Emilia Pardo Bazán. Propuesta didáctica para secundaria", en F. López Criado (Ed.), *Wenceslao Fernández Flores y su tiempo*, Ayuntamiento de La Coruña, 2002, pp.619-626.

[34] M. Baquero Goyanes, "La educación de la sensibilidad literaria", *Revista de Educación*, II, IV, 1953, pp.1-5. Para T. Colomer, *ob.cit.*, 1996, p. 131: "Si la literatura ofrece una manera articulada de reconstruir la realidad y de gozar estéticamente de ella en una experiencia personal y subjetiva, parece que el papel del enseñante debería ser, principalmente, el de provocar y expandir la respuesta provocada por el texto literario y no, precisamente, el de enseñar a ocultar la reacción personal a través del rápido refugio en categorías objetivas de análisis, tal y como sucedía habitualmente en el trabajo escolar."

[35] A. Rodríguez López-Vázquez, *ob.cit.*, p. 87-88.

de calidad deberemos darles motivos para querer leer a los clásicos. Italo Calvino nos recuerda que "Se llama clásicos a los libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en la mejores condiciones para saborearlos"[36].

El deficiente estado en el que se encuentra la educación literaria en este país debería conducirnos a todos los que de ella nos ocupamos a una revisión profunda no sólo metodológica sino también de los criterios por los que se seleccionan obras y autores, proponiendo una actualización del canon literario donde se eliminen los prejuicios del objetivismo histórico, fundamentando la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos[37]. No sólo necesitamos integrar la educación literaria en la planificación lectora[38], sino que deberemos entender que la lectura literaria pasa por la capacidad del estudiante de experimentar el texto, de hacerlo "funcionar", como diría Eco. Para L. Rosenblatt: "Enseñar llega a ser una cuestión de mejorar la capacidad del individuo para evocar significado a partir del texto, llevándolo a reflexionar de manera autocrítica acerca de este proceso"[39]. Todo ello claro está si todavía creemos en la posibilidad de que exista un público educado en nuestra sociedad post-ilustrada. Capacitar a los alumnos/as para pensar por si mismos no debería ser incompatible con su preparación para ocupar un determinado rol social[4º].

Sólo así la tradición literaria de nuestro patrimonio cultural podrá ser asumida como propia por las sucesivas generaciones. La globalización y con ella la homogenización del horizonte cultural que define a las nuevas generaciones insta a una renovación de los planteamientos que incluya el acceso a una diversidad de textos literarios, asegurando así las posibilidades

[36] Italo Calvino, *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp.13-20.

[37] Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, p.160.

[38] Ver en Eveline Charmeux, *Cómo fomentar los hábitos de lectura*, Barcelona, Ceac, 1992, pp. 85 y ss., los componentes afectivos, cognitivos y pragmáticos del saber leer. Por otro lado, la lectura literaria se correspondería con el tipo de alfabetización estética desde donde se concretarían objetivos de creatividad, de interpretación y de evaluación crítica. Más información M.I. Borda Crespo, *ob.cit.*, 2002, pp.200-202.

[39] Louise M. Rosenblatt, *La literatura como exploración*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p.52. Colección Espacios para la lectura.

[4º] Alasdair Macintyre, "La idea de un público educado", *Revista de Educación*, 292, 1990, p.135.

democratizadoras que ofrece la lectura literaria. Qué duda cabe que son las obras literarias de calidad las que mejor pueden hacer sentir a los jóvenes una emoción[41], constituyendo así a la construcción de una identidad propia no exluyente.

Modernizar la recepción de estos textos modernistas de Pardo Bazán acercándolos a las nuevas generaciones nos lleva a revisar la imagen estereotipada que de ella perpetua un canon literario escolar bastante simplificado. Actualizar su recepción hace justicia a su eclecticismo, a su marcado espíritu de renovación y a su afán permanente de querer estar al día. Aquí sólo he pretendido proponer un camino didáctico que facilite el acercamiento de los jóvenes a los textos narrativos menos conocidos de Pardo Bazán, pero que precisamente por ser los últimos de su carrera creativa nos muestran a una escritora reposada que conjuga con maestría todo su conocimiento técnico, todo su saber enciclopédico de lecturas realizadas y toda su intuición y experiencia como ser humano.

[41] Ver Michèle Petit, *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 54. La lectura permite el acceso a otras formas de sociabilidad. Y es esta forma de acceso lo que puede constituir un fundamento de la ciudadanía. Me parece significativa la opinión de este joven inmigrante recogida en *ob.cit.*, p. 78: "No quiero ser culto, no me importa, lo que me interesa, en lo que toca a la literatura, es el hecho de sentir una emoción, de sentirme cerca de otras personas que pueden sublimar pensamientos que yo puedo experimentar."