Emilia Pardo Bazán, crítica cultural. Autopresentación y poder de convicción en *La nueva cuestión palpitante*

Lieve Behiels
KU Leuven

Entre mayo y diciembre de 1894, Emilia Pardo Bazán publica en las páginas de *Los Lunes de El Imparcial* catorce artículos de crítica cultural y literaria, bajo el título de *La nueva cuestión palpitante*, que toman como punto de partida dos ensayos de sendos autores, Cesare Lombroso y Max Nordau, que habían conseguido un éxito de escándalo internacional. En lo que sigue, no nos dedicaremos a analizar los juicios de la autora y a relacionarlos con los de sus contemporáneos que también se interesaron por el tema de la supuesta degeneración de la cultura del fin de siglo, o en relacionar sus ideas con los modos en que trata este tema en su obra de ficción.[1] Tampoco estudiaremos las relaciones entre estos textos y el corpus de crítica literaria de la autora. Nos interesa, en cambio, situar estos artículos en su contexto periodístico y poner de relieve de qué manera la autora consigue despertar y mantener el interés de sus lectores, así como determinar cuáles son las estrategias que maneja para convencer a estos, puesto que el periodismo "es el arte de la argumentación y de la recepción" y, como tal, "es la retórica moderna" (Casasús, 1993, citado en Fuente de la Fuente, 2009: 207). Tanto el periodismo de opinión como el ensayo moderno se sirven de "las técnicas de seducción argumentativa" heredadas de la Antigüedad (Arenas Cruz, 2012: 49). Teniendo en cuenta la extensión de esta contribución, nos dedicaremos sobre todo a la manera en que la autora construye su autopresentación en el discurso.

Emilia Pardo Bazán era colaboradora frecuente de *El Imparcial* y del suplemento cultural dirigido por José Ortega Munilla, entre 1881 y 1904 (Pérez Ferrero, 2005: 244). Sus artículos compartían página con textos de varios tipos, como podían ser, para limitarnos a la página en la que sale el primer artículo de

1. La perspicacia de Emilia Pardo Bazán al entender que ideólogos radicales podían apropiarse de las teorías de Lombroso queda destacada por Hambrook (2006: 1012). En un breve y fundamental artículo, John Kronik (1989) señala la "receptividad" de la autora "ante la experimentación técnica y la expresión formal de los poetas decadentes y simbolistas y sus progenitores" que se halla en sus observaciones críticas entre *Por Francia y por Alemania* (1891) y *Porvenir de la literatura después de la guerra* (1917).

la serie de *La nueva cuestión palpitante* (14/5/1894): "Novedades científicas. El uniciclo" —ilustrado—, "1899. El tercer centenario de Velázquez", "Las carreras de mayo" —ilustrado— y "El hipnotismo" —ilustrado—.[2] La voz de la autora tenía que imponerse, pues, en competencia con esta gran variedad temática y gráfica.

Según Ruth Amossy, todo discurso, no solo el que visa la retórica clásica, es argumentativo y toda autopresentación orienta la manera en que el destinatario percibe la persona del locutor. El *ethos* que se construye en el discurso es, pues, un *ethos* retórico, que tiende a ejercer un impacto sobre el otro (Amossy, 2012: 42). Nuestra hipótesis es que Emilia Pardo Bazán construye un *ethos* bifronte. Por un lado, se presenta como una persona intelectualmente competente y erudita. Quiere proyectarse como una intelectual.[3] Por otro lado, quiere seducir al lector mostrándose próxima y accesible. Puesto que el *ethos* se construye "en el dinamismo de la interacción" (Amossy, 2012: 42, la traducción es nuestra), intentaremos seguir este desarrollo a lo largo de *La nueva cuestión palpitante.* Veremos cómo la línea de base, que es la refutación de las teorías de Lombroso y Nordau, construida sobre una sólida argumentación, como lo pide la *dispositio* de la retórica clásica, queda entrecruzada por otro modo de seducir al lector, gracias a la *elocutio*. Por motivos de espacio, nos limitamos en esta contribución a los primeros artículos de la serie, los dedicados a *El genio* de Lombroso.

La primera entrega ya instala la doble estrategia que seguirá la autora para convencer a su auditorio. Como lo indica el título "Cuál es", se trata de definir "la nueva cuestión palpitante". La introducción enuncia el punto de partida, que es una constatación: "hoy puede considerarse cerrado" el debate sobre el naturalismo, seguido por numerosas escuelas nuevas, que no despertaron la misma intensidad crítica. Una segunda constatación es que han aparecido obras "que desde el campo científico aspiraban a causar una revolución en el artístico": *El genio* de Lombroso y *La degeneración* de Nordau, "la *cuestión palpitante* actual" (1157).[4] La autora ya había condenado en *La cuestión palpitante* de 1881 el borrado de las fronteras entre ciencia y arte que pretendía Zola, ya que "el ideal de la ciencia es relacionar las nociones e interpretar con unidad los fenómenos", mientras que el arte expresa "no sólo la rica variedad del mundo exterior e interior, sino hasta sus contradicciones". La confusión que pretendía Zola "quieren

2. Teniendo en cuenta la teoría de los géneros periodísticos, adoptamos la terminología utilizada por Luisa Santamaría Suárez con respecto al comentario u opinión, "si el autor es un colaborador externo de un periódico", lo cual es claramente el caso de Emilia Pardo Bazán, "su comentario recibe el nombre de artículo, y él, articulista" (1994: 40). Las columnas, las críticas y las tribunas libres se consideran formas de artículo (1994: 46) y pertenecen al estilo de solicitación de opinión (1994: 47).

3. Jo Labanyi (2021) describe la trayectoria que lleva a Emilia Pardo Bazán a configurarse como intelectual gracias, precisamente, a la publicidad que le ofrecía la prensa.

4. Referimos a la edición del tercer volumen de las obras completas de Emilia Pardo Bazán (1973) mencionando la página entre paréntesis.

renovarla" Lombroso y Nordau, intentando "establecer una crítica artística y literaria hecha a la luz de la fisiología y la patología" (1158).[5] El argumento que la autora opone a esta generalización es que "la ciencia experimental" "apenas adelanta una pulgada en el terreno especulativo" (1158), como no lo ignoran los científicos de profesión. Aduce una conversación con Laureano Calderón, especialista en química biológica, que mantenía separados los terrenos de la ciencia experimental y la metafísica. Esta reserva debe "extenderse a otras muchas esferas donde tampoco la ciencia se encuentra con fuerzas para reinar" (1159). He aquí la base para discutir las obras de Lombroso y Nordau.

El primer rasgo del *ethos* que doña Emilia construye a través de su discurso es la competencia. Se presenta como alguien con la autoridad necesaria para discutir temas de filosofía del arte, enumerando escuelas literarias, manejando un léxico especializado y mencionando autores y títulos, gracias a lo cual coloca a su lector, en quien presupone cierto nivel de conocimientos, en su misma altura. Así, cita a "Claudio Bernard, en su *Introducción al estudio de la medicina experimental*" (1157). Hace gala de cultura enciclopédica: "Lombroso y Max Nordau —el último, especialmente, fogoso y exagerado discípulo, más elocuente que su maestro, pues Nordau es a Lombroso lo que Ernesto Haeckel a Darwin" (1158). Utiliza terminología especializada: "diré que la confusión de límites, invasión del territorio ajeno, es muy propia de nuestro siglo nominalista y *monista*" (1158). La referencia a su propia obra crítica, que queda citada en el título de la nueva serie —"los artículos que sobre la cuestión entonces palpitante escribí en 1881" (1157)—, así como el contacto personal con el eminente catedrático Laureano Calderón, contribuyen a su autoridad intelectual.

Pero igualmente llamativo resulta el rasgo de la accesibilidad. A fin de mantener el interés de un lector tal vez menos atraído por el rigor del razonamiento, doña Emilia aprovecha una panoplia de herramientas estilísticas: refranes, metáforas y recursos a la oralidad.

Ya en la primera frase se despierta la curiosidad del lector mediante un refrán: "Hace trece o catorce años, discutíase a roso y velloso lo que se conocía como naturalismo en el arte" (1157). La sucesión de corrientes literarias se presenta con una metáfora del terreno de la horticultura: "escuelas y direcciones [...] nacidas de su cruzamiento con el romanticismo [...]. Estos brotes e hibridaciones..." (1157). De ahí se orienta la mirada del lector, metafóricamente, al cielo: "La opinión [...] no quiso notar las fases de las lunas nuevas. Las vio crecer y menguar, asomar rojas o pálidas, y [...] no se tomó el trabajo de asestar el telescopio" (1157). De muy concreta, la descripción de la evolución de las nuevas tendencias se hace más abstracta a primera vista: "era un desintegración, más

5. El diálogo crítico con los defensores de la "patologización" de la cultura fue llevado a cabo además por otros autores españoles y americanos, entre los cuales figuran Pompeyo Gener, Manuel Sanguily, Ruben Darío, Llanos Aguilaniedo y Emilio Bobadillo, cuya aportación queda analizada por Barra Lagunas (2016: 74-121).

bien, una disolución", aunque la referencia a un organismo perecedero —luego vivo— sigue presente: "[la opinión] lo dejó producirse, revolverse y languidecer", para humanizarlas al final de la frase, puesto que se encuentran en "sus conventículos, de ambiente más viciado y letal que el de ninguna Academia" (1157). La ironía de la comparación no podía escapar a los lectores.

Los refranes pueden servir para repetir de modo concreto un argumento que ya se ha formulado de modo abstracto. Así, la "necesidad de especializar los estudios" se traduce mediante el refrán "zapatero a tus zapatos". Gracias a la presencia de este primer dicho, para la continuación del razonamiento —nunca como ahora se ha transgredido la frontera de la especialización— basta con añadir otros que aluden al mismo fenómeno: "nunca como ahora se ha visto meter la hoz en mies ajena, y mezclar agua con vino puro" (1158).

Otro procedimiento es el brusco cambio de registro, pasando de neutro y formal a familiar, como en el ejemplo siguiente, sobre el significado de la palabra "ciencia": "Es vocablo con el cual se ilude fácilmente a los irreflexivos y se tumba boca abajo a los profanos, a los que en su vida han pisado un laboratorio ni una clínica (a no ser por curiosidad, como vamos a ver la Casa de Fieras)" (1158). La expresión "tumbar boca abajo" pertenece claramente al registro familiar, y la asociación de espacios destinados a la investigación, como laboratorios o clínicas, a un zoológico es sorprendente a la par que eficaz para ilustrar lo fácil que resulta impresionar a personas poco formadas.

En lo que sigue, daremos por sentada la destreza de la autora a la hora de ir desarrollando su argumentación e iremos destacando los elementos estilísticos utilizados por la autora para conseguir la adhesión del lector mediante la configuración de una voz y un temperamento accesible.

Los artículos II ("¿Existe el genio?"), III ("La base experimental"), IV ("La base racional") y V ("El error capital de Lombroso") tratan de *El genio* de Lombroso.[6] La autora se pregunta a qué se debe la rápida celebridad de Lombroso. Empieza analizando la introducción del libro, en la cual "hormiguean los razonamientos incoherentes y falsos, los ejemplos inadecuados y hasta las contradicciones" (1161). Esta no es más que la primera de una serie de metáforas animales que tienden a desvirtuar el razonamiento del autor italiano. A continuación, se asocia al autor implícitamente con un mono: "brinca de rama en rama, agarrándose a lo primero que encuentra a fin de no caerse" (1161). Generalizando afirma doña Emilia, y aquí introduce la tercera metáfora animal, que: "Autores así son difíciles de reducir, porque se escurren como anguilas, y diríase que se filtran por los poros de la razón" (1161). Después, explica que la palabra "genio" "carece de realidad científica" (1161). A su juicio, "lo que llamamos genio no es sino

6. Dejamos aquí de lado las referencias a la obra criminalística de Lombroso, con la cual había dialogado la autora en la novela *La piedra angular* (1891). Véase al respecto: Behiels, 2021. Para la presencia de Lombroso en la prensa española, véase: Petit, 2012. Sobre la "patologización generalizada" aplicada por Lombroso al genio, véase: Braunstein, 2010.

una diferencia de grado en las facultades que distinguen al hombre del irracional" (1162).

En "La base experimental" recuerda lo que Lombroso entiende por degeneración. Esta se manifiesta por ciertos características físicas y morales que Lombroso ha detectado con frecuencia en los genios. La autora alude al "almacén de noticias" (1163) en el que se basa para apoyar su teoría y da cuenta de él en una oración larguísima con diecinueve subordinadas, interrumpida por intervenciones en las que su opinión personal no deja lugar a dudas: "que también eran flacos, cuando jóvenes, Napoleón, Giotto, Cicerón... (y casi toda la humanidad, añado yo; la obesidad en la gente moza sí que no abunda)" (1163). La autora argumenta que estos mismos rasgos se encuentran también en individuos no considerados genios. Además, no admite como "base experimental" estos datos históricos que no pueden ser frutos de la observación y nota numerosos errores factuales en los datos en que se apoya Lombroso.

Después de someter a juicio los datos, en el cuarto artículo estudia "la base racional" de Lombroso. Recurre a la metáfora tradicional del razonamiento como una construcción o un edificio, tomando como ejemplo a filósofos como Hegel, "tan hábiles ensambladores que unen trozos de ideas y no se conoce la juntura" (1165). La metáfora se desarrolla y concretiza, presentando a Lombroso como un carpintero nada perfeccionista y carente de visión global: "Lombroso clava deprisa y con puntas de París pedazos de palo sin cepillar; si entre estos pedazos hay por ventura alguno de madera preciosa, pierde todo su mérito al colocarle" (1165). Lombroso "coloca en primera línea entre los caracteres degenerativos, la pérdida de sentido moral" (1165), pero omite definir en qué consiste. "Sostener ideas no probadas con otras menos probadas aún es el método de Lombroso" (1165), con lo cual el edificio que erige es caduco. Así, la autora refuta la asociación entre signos degenerativos físicos y genialidad. Recurre a la inserción de un pequeño diálogo ficticio para poner de relieve cómo Lombroso es un ingenuo que confunde esterilidad y celibato: "... imitando la candorosa inadvertencia de cierta dama que preguntaba a un caballero: '¿Es usted casado?' 'No, señora.' '¿Piensa usted casarse?' 'No, señora.' 'Si todos fuesen como usted, se acabaría el mundo.' '¡No señora!'" (1166).

El último artículo dedicado a Lombroso se centra en su "error capital", que consiste en clasificar a los hombres en sanos y enfermos, cuando la salud y la normalidad son estados transitorios y modificados por toda una serie de circunstancias. La teoría lombrosiana se encuentra "en abierta contradicción con la ciencia y la experiencia adquirida por moralistas, psicólogos y fisiólogos y hasta por el vulgo" (1168). Y la autora echa mano del saber popular para enfatizar que no hay nadie enteramente sano ni enteramente loco: "De poeta, enamorado y loco, todo el mundo tiene un poco, dice el refrán, y a fe que acierta" (1168). Pocos son los que no presentan algún rasgo de los que Lombroso considera rasgos degenerativos, como suena en la copla de Maricastaña:

> Cada uno tiene,
> señoras mías,
> sus aprensiones
> y sus manías (1169).

Entre la doctrina de Lombroso y la de Nordau existe un nexo forzoso. Para terminar la serie sobre el primero y anunciar los artículos sobre el segundo, la autora apela al refranero y a Cervantes:

> En comparación con esta crítica *sui generis*, el Santo Tribunal de la Fe me parece flor de cantueso; tortas y pan pintado, la previa censura, y un juego de chiquillos, las tropelías de los iconoclastas. Ya veremos lo que es el arte, comentado por la ciencia médica [...] de un doctor Pedro Recio de Tirteafuera germano (1170).

La crítica de Nordau le parece más implacable que lo peor del Antiguo Régimen. Mediante la alusión al médico casi sádico que impide a Sancho alimentarse, plantea un primer retrato nada halagüeño del doctor Nordau, que quiere impedir el disfrute de los productos de la cultura contemporánea.

En lo que precede hemos visto que doña Emilia construye un *ethos* de competencia gracias a las referencias a sus lecturas, la manifestación de sus intereses enciclopédicos, la mención de sus contactos personales con otros intelectuales, la exactitud de sus referencias, su capacidad de análisis y la fuerza de los argumentos con los que consigue rebatir las tesis, a su juicio erróneas, de Lombroso. Al mismo tiempo, se presenta como una persona próxima y accesible, manifestando un temperamento vivo, con sentido del humor y conectada con el saber popular y el sentido común, gracias a los refranes, las metáforas sacadas de la vida cotidiana y los rasgos de oralidad entrelazados en su discurso.

Sería erróneo separar el aspecto de solidez intelectual del *ethos*, que serviría para convencer racionalmente, del aspecto de la atractividad, destinada a seducir al auditorio. Hemos visto que la función de refranes y metáforas no es meramente decorativa, sino que retoman y apoyan la argumentación. La autopresentación de la autora como próxima a sus lectores gracias al acervo común de la lengua española en toda su riqueza expresiva popular incluye también la tradición culta compartida por ella y sus lectores: Cervantes y, en los textos sobre Nordau, Quevedo, *La Celestina*, fray Luis. A partir de ahí, doña Emilia quiere introducir a sus lectores en el panorama de la crítica cultural contemporánea, apostando por una modernidad auténtica, basada en la "autonomía de la idea estética" (Sánchez Llama, 2010: 68).

Bibliografía

Amossy, Ruth (2010). *La présentation de soi.* Ethos *et identité verbale*. París: Presses Universitaires de France.

Arenas Cruz, María Elena (2012). "Seducción y argumentación: la invención del lector de ensayos". En: Castilleja, Diana; Houvenaghel, Eugenia; Vandebosch, Dagmar (eds.). *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas*. Ginebra: Droz, pp. 47-68.

Barra Lagunas, Manuel (2016). *La enfermedad en las literaturas hispánicas de* fin de siècle: De sobremesa *y* Diario de un enfermo. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Disponible en: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/107832/1/MBL_TESIS.pdf (consulta: 4/3/2023).

Behiels, Lieve (2021). "'Yo soy aficionada a leer causa célebres, por mis gustos de novelista'. Los artículos sobre crímenes violentos de Emilia Pardo Bazán en *La Ilustración Artística*". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. 97, n.º 2, pp. 91-109.

Braunstein, Jean-François (2010). "Une vision médicale du monde. Le 'cas' Lombroso". *Archives de Philosophie*, 73, 4, pp. 631-654. Disponible en: www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2010-4-page-631.htm (consulta: 4/3/2023).

Fuente de la Fuente, María de la (2009). "La herencia retórica en el periodismo argumentativo: configuración y clasificación del artículo de opinión". *Tabanque. Revista Pedagógica*, 22, pp. 205-218.

Hambrook, Glynn (2006). "Baudelaire, degeneration theory, and literary criticism in *fin de siècle* Spain". *Modern Language Review*, 101, pp. 1005-1024.

Kronik, John (1989). "Entre la ética y la estética. Pardo Bazán ante el decadentismo francés". En: Mayoral, Marina, *et al*. (eds.). *Estudios sobre "Los pazos de Ulloa"*. Madrid: Cátedra; Ministerio de Cultura, pp. 162-173. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra/entre-la-tica-y-la-esttica---pardo-bazn-ante-el-decadentismo-francs-0/ (consulta: 4/3/2023).

Labanyi, Jo (2021). "Cómo llegar a ser una intelectual. La autoconstrucción de Emilia Pardo Bazán". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 97, 2, pp. 153-173.

Pardo Bazán, Emilia (1887). *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.

— (1890). *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la Exposición)*. Madrid: La España Editorial.

— (1973). *Obras completas.* Vol. 3. *Cuentos. Crítica literaria*. Madrid: Aguilar.

Pérez Ferrero, Emilia (2005). "Acercamiento a las colaboraciones periodísticas de Emilia Pardo Bazán". En: Thion Siorano-Mollá, Dolores (ed.). *Hommage à Emilia Pardo Bazán. Cahiers Galiciens*, 4, pp. 243-265.

Petit, Carlos (2012). "Revistas y delito. Cesare Lombroso en la prensa española de fin de siglo". En: Lacchè, Luigi; Stronati, Monica (eds.). *Una tribuna per le scienze criminali. La "cultura" delle Riviste nel dibattito penalistico tra Otto e Novecento*. EUM Edizioni Università di Macerata, pp. 223-248. Disponible en: www.academia.

edu/23989969/Revistas_y_delito_Cesare_Lombroso_en_la_prensa_espa%C3%B1ola_de_fin_de_siglo (consulta: 9/3/2023).

Sánchez Llama, Íñigo (2010). "Introducción". En: Pardo Bazán, Emilia. *Obra crítica (1888-1908)*. Madrid: Cátedra, pp. 9-150.

Santamaría Suárez, Luisa (1994). "Estado actual de la investigación sobre la teoría de los géneros periodísticos". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 1, pp. 37-56. Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP9494110037A (consulta: 9/3/2023).

Sfragaro, Adriana (1989). "Max Nordau, dégénérescence et littérature". En: *Littérature et pathologie*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. Disponible en: http://books.openedition.org/puv/1253 (consulta: 22/9/2022).