

## LOS SECRETOS DE LAS DAMAS MUERTAS: DOS REELABORACIONES DE LO FANTÁSTICO EN LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN

Isabel Clúa Ginés

Universitat Autònoma de Barcelona

*RESUMEN.* La relación de la obra de Emilia Pardo Bazán con los modelos de femineidad propios del fin-de-siècle ha sido un aspecto un tanto olvidado en los trabajos de la crítica. Este artículo pretende abordar tal relación a partir del análisis intertextual de dos cuentos de la autora -"Mi suicidio" (1894) y "La resucitada" (1908)- y dos piezas celebradas del modo narrativo fantástico -"Ligeia" (1838) de E.A. Poe y "Vera" (1874) de Villiers de l'Isle-Adam-, caracterizadas, sobre todo, por instituir una imagen de lo femenino que será recurrente en el arte finisecular. La subversión del modelo fantástico que la autora desarrolla en sus cuentos tiene, así, un correlato directo en el tratamiento de la femineidad, de forma que asistimos a un desplazamiento temático que pone de manifiesto la posición de la autora respecto a los discursos sobre la mujer propios de su época.

*ABSTRACT.* Literary criticism has usually not paid much attention to the relation between the work of Emilia Pardo Bazán and the fin-de-siècle models of femininity. This essay will try to do so by means of an intertextual analysis of two short stories by the author -"Mi suicidio" (1894) and "La resucitada" (1908)- and two key works of fantastic literature -"Ligeia" (1838), by E.A. Poe and "Véra"(1874), by Villiers de l'Isle-Adam- which establish an image of the feminine that will be present in the art from the end of the century. The subversion of the fantastic model that Emilia Pardo Bazán masters in her short stories has, thus, a direct correlation with the treatment of femininity, and this thematic displacement makes clear her position in relation to the discourses on women of her time.

El desarrollo de la crítica feminista, el creciente interés por los estudios de carácter interdisciplinar y sin duda, el atractivo de los textos artísticos finiseculares, han favorecido la proliferación de estudios sobre las tipologías femeninas y los discursos de género que de éstas se desprende; estudios que han prestado especial atención a determinados ámbitos (el prerrafaelismo, el decadentismo, el simbolismo,...) y privilegiado a una nómina de autores cuyo rasgo en común es presentar plasmaciones extremas de lo femenino. La producción artística española no se cuenta entre estas zonas privilegiadas, y tampoco la obra de Emilia Pardo Bazán ha sido explorada en estos términos. Aunque sí contamos con estudios sobre las implicaciones del género en la obra

de la autora<sup>1</sup>, la relevancia de Emilia Pardo Bazán en el debate sobre el Naturalismo y la importancia de su obra dentro de los parámetros realistas han oscurecido otras facetas de su obra como las relaciones con los modelos de femineidad que el arte de su época instituye.

Mi interés no es, en cualquier caso, determinar qué tipo de femineidad plantea la autora en su producción ni establecer una taxonomía de tipos femeninos; sencillamente, quisiera detenerme en algunos cuentos de la autora -en concreto "Mi suicidio" (1894) y "La resucitada" (1908) -y plantear una lectura de lo femenino basada en el diálogo intertextual con dos piezas celeberrimas del modelo fantástico<sup>2</sup>- "Ligeia" (1838) de Edgar Allan Poe y "Véra" (1874) de Villiers de L'Isle-Adam. La relevancia de este modelo es doble; por una parte, parece estar muy alejado de los intereses literarios de la autora; pero por otra, la tradición romántica y post-romántica en la que insertaríamos a Poe y al conde de L'Isle-Adam, alienta buena parte de la literatura del siglo XIX y culmina en la imaginería finisecular de la que participa, sin duda, Emilia Pardo Bazán. Además, la literatura de lo extraño que desarrollan esos autores tiene un impacto considerable en la literatura española y, en concreto, en la producción de la condesa de Pardo Bazán, como han señalado -entre otros- Risco, Clémessy y Latorre, quienes han estudiado óptimamente las obras de la autora que se circunscriben al modelo fantástico<sup>3</sup>.

No pretendo presentar la relación entre los cuentos seleccionados como ejemplo de influencia. La relectura de "Mi suicidio" y "La resucitada" a la luz de esos intertextos tiene como objetivo iluminar aspectos desatendidos de la producción de la autora, como la ambigua relación con la estética y el ideario del *fin-de-siècle*; en especial, en lo concerniente a la concepción de las figuras femeninas. Por otra parte, quisiera mostrar la peculiaridad de esos relatos en tanto que espacios fronterizos entre lo fantástico

---

1. Vid. Cook, T., *El feminismo en la novela de la condesa de Pardo Bazán*, La Coruña: Diputación provincial, 1976; González Martínez, P., *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Siglo XXI, 1988.

2. Uso el término en el sentido definido por Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil, 1970 que establece tres condiciones para lo fantástico: (1) el lector oscila entre una explicación natural y sobrenatural de los hechos, (2) esa duda puede ser tematizada o estar encarnada en alguno de los personajes y (3) se rechaza tanto la interpretación alegórica como la poética. Considero también las matizaciones introducidas por Barrenechea, A., "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)", *Revista Hispanoamericana*, nº80 (1972) y por Bèssiere, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris: Larousse Université, 1974, quienes insisten en las relaciones problemáticas y contradictorias de lo real y lo irreal como elemento característico de lo fantástico.

3. Vid. Risco, A., *Literatura fantástica en lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus, 1987; Clémessy, N. "Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique" en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla*, Université de Provence, Editions de l'Université de Provence, 1978; pp.565-575 y Latorre, Y., "La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán" en Pont, J. (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida: Milenio, 1997; pp.381-396.

y lo no fantástico. Atendiendo, estrictamente, a las definiciones de lo fantástico y lo maravilloso, ninguno de los dos contiene las condiciones mínimas para ser inscrito en ese ámbito. Sin embargo, encuadrarlos simplemente en los parámetros realistas resulta ser un ejercicio empobrecedor.

En mi opinión, ambos pueden ser leídos como una subversión, con tintes irónicos, del modelo que representan Poe y L'Isle-Adam; y la calidad, la construcción, el detalle de esa subversión, al margen de sugerir un conocimiento profundo de esa obras y un cuidadoso proceso de reelaboración, plantean un diálogo perverso con las dos facetas del concepto de género (*genre/gender*) que voy a intentar relatar en las páginas siguientes.

El caso más evidente de reelaboración es "La resucitada", que aún dos motivos inmensamente popularizados por Poe: el de la mujer que sobrepasa el ámbito de la muerte y regresa, de un modo u otro, junto al hombre amado y el del entierro prematuro. Poe -usando la terminología que Foucault aplica a Ann Radcliffe<sup>4</sup>- no es tanto un autor como un fundador de discursividad; es evidente que su obra contiene una serie de elementos que han determinado producciones posteriores, y uno de ellos, son sus "dying women". En la larga genealogía de las mujeres peligrosas, Poe es, en cierto modo, el lugar en el que concurren una serie de motivos, imágenes,... que hunden sus raíces en lo popular -la vampira, la resucitada son de origen oscuro y antiguo<sup>5</sup>- y el lugar que las dispersa hacia delante, convirtiéndose en el punto de partida para las reelaboraciones finiseculares de esta imagen, que cristalizarán en el caleidoscópico y fascinante estereotipo de la *femme fatale*. Las Morellas, Berenices, Ligeias,... de Poe no sólo nos sitúan en unas manifestaciones artísticas que marcan el itinerario desde lo romántico hasta lo decadente, y el punto álgido de la tradición gótica y fantástica, sino que también son manifestaciones de una concepción de lo femenino marcada por el sentimiento de duda y amenaza que se llevan al extremo -cualitativa y cuantitativa- en las últimas décadas del XIX, primeras del XX<sup>6</sup>.

No es extraño, pues, que Emilia Pardo Bazán implicada, como autora, en unos parámetros literarios notablemente distintos y, como mujer, situada en una encrucijada ideológica incómoda, se enfrente de forma subversiva a ese doble modelo: de concepción artística y de concepción de lo femenino. "La resucitada" es, como "Ligeia", la historia de una muerta que se levanta de la tumba para regresar al lado de los que ama; sin embargo, no estamos ante una historia sobrenatural ni ante una difunta letalmente bella y amenazadora; por el contrario, desde el inicio del cuento contamos con la explicación racional de esa resurrección (el entierro prematuro), narrada, justamente,

4. Foucault, M., " Qu'est-ce q'un auteur?", *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV (1969), pp.73-104.

5. Vid. Pedraza, P., "Las últimas ogresas: histéricas, vampiras y muñecas" en Sauret, T. (coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga: Atenea/Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1996.

6. Vid. Dijkstra, B., *Idols of Perversity*, Oxford: Oxford University Press, 1986.

desde la conciencia de esa difunta, cuya angustia ante la situación es totalmente opuesta a la misteriosa -por desconocida- actitud de Ligeia.

Semejante construcción textual indica ya una distancia muy clara del modelo de Poe, una distancia que se sospecha irónica desde la primera línea del cuento, que se abre con la descripción, de tono gótico de la cripta en la que yace la difunta:

Ardían los cuatro blandones soltando gotazas de cera. Un murciélago, descolgándose de la bóveda, empezaba a describir torpes curvas en el aire. Una forma negruzca, breve, se deslizó al ras de las losas y trepó con sombría cautela por un pliegue del paño mortuorio. En el mismo instante abrió los ojos Dorotea de Guevara, yacente en el túmulo (vol.IV, p.143)<sup>7</sup>

Los lectores habituales del género gótico detectarían, intuitivamente, un elemento de extrañeza en esas cuatro líneas, aunque tal vez les resultará mucho más difícil determinar en qué consiste. Particularmente, cifraría esa extrañeza en dos factores: el orden y la densidad. Aunque es difícil unificar los criterios que rigen las producciones góticas, la crítica ha convenido algunos de sus puntos vertebradores; citando a Hume<sup>8</sup>, parece que hay dos grandes ramificaciones del gótico; la primera, el "terror-Gothic" depende de la creación de suspense y de una inquietud ascendente (correspondiente a autores tempranos como Radcliffe o Walpole); la segunda, el "horror-Gothic" enfatizaría los aspectos psicológicos y la ambigüedad moral en perjuicio de las circunstancias externas (caso de Lewis, Beckford o Maturin) Es evidente que en ninguna de las dos líneas tiene sentido una apertura que insista tanto en la escenografía, tanto menos cuanto ese ambiente está saturado, ya no de motivos, sino de iconos de esa tradición.

Obviamente, la lectura irónica depende del lector: es una decisión que debe tomar, pues nunca hay indicios textuales suficientemente sólidos para dar por cierta esa lectura<sup>9</sup>. Nos movemos, pues, en un ámbito de efectos más que de procedimientos, de modo que, al margen de la intención de la autora, quisiera subrayar el efecto irónico y, por tanto, subversivo, engendrado por la distorsión de la secuencia narrativa -señalado en las líneas precedentes- y, sobre todo, por el cambio del punto de vista del relato, que en este caso, corresponde a la difunta, la voz ausente de todas las narraciones de Poe sobre el tema. El foco de la narración no es, como Ligeia, una mujer versada en los misterios de la vida y la muerte ni dotada de una voluntad sobrehumana que le permita retornar, durante una noche extraña y fantasmagórica, a la vida sirviéndose de otro cuerpo ante la reacción entre inquieta y complacida del amante. Dorotea de Guevara es una pobre mujer que recuerda perfectamente el trance que la hizo pasar por

7. Cito de Paredes-Núñez, J., *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán* (IV vols.), Granada: Universidad de Granada, 1979.

8. Hume, R., "Gothic versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel", *PMLA* 84 (1969); pp.282-290.

9. Vid. Fish, S., "Los bajitos no tienen razón de vivir: Lectura de la ironía" en *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Barcelona: Destino, 1992; pp.135-159.

un cadáver mientras no lo era y que se sobrecoge de felicidad, en medio del sepulcro, pensando en el futuro.

¡Qué bueno es vivir, revivir, no caer en el pozo oscuro! En vez de ser bajada al amanecer, en hombros de criados a la cripta, volvería a su dulce hogar, y oiría el clamoreo regocijado de los que la amaban y ahora la lloraban sin consuelo. La idea deliciosa de la dicha que iba a llevar a la casa hizo latir su corazón, todavía debilitado por el síncope (vol.IV, p.143)

Esas reflexiones, técnicamente, la focalización en la difunta alteran completamente la situación; encontramos aquí las expectativas de la protagonista (la recuperación de la estabilidad familiar) frente a la visión externa que proporcionan los narradores de Poe, hecho que facilitaba la evocación de lo siniestro y que, a la vez, desplazaba el núcleo temático de los cuentos, pues como señala Kennedy, "the dramatic emphasis of "Ligeia" however, rests less on the death of the title character than on the twisted response of a narrator "crushed into the very dust with sorrow" at the demise of his beloved"<sup>10</sup>.

Emilia Pardo Bazán, no obstante, va un tanto más allá, y no sólo se permite dar voz a las damas muertas de Poe, que siempre son silenciosas, sino que incorpora también esa visión externa -en este caso, la de sus familiares-, lo que produce dos grandes consecuencias. La primera, es la deformación de lo siniestro: si bien sus parientes se enfrentan a lo familiar convertido en extraño, no es menos acertado señalar que esa sensación deriva de una interpretación en términos supersticiosos de un hecho, la resurrección de la protagonista, cuya explicación racional no sólo es plausible sino que conocemos; el choque entre el anclaje en lo siniestro de sus familiares y la lógica de los hechos hace imposible la extensión de lo siniestro al lector, alejándose claramente del modelo fantástico<sup>11</sup>.

La segunda, es la presentación de un choque de expectativas (inexistente en Poe) que culmina en el hundimiento de la figura femenina. Ésta, al encontrarse excluida de la estructura doméstica, anulada como madre y como esposa, decide retornar voluntariamente al sepulcro, en un acto cuyas motivaciones tienen que ver con la locura. Visto así, el cuento plantea el choque entre dos experiencias del horror muy distintas: la de los familiares de Dorotea de Guevara, que se enfrentan a lo conocido convertido en extraño, y la de ella misma, que se enfrenta, en cierto modo, a lo mismo: a ver lo familiar convertido en extraño, sólo que en éste caso lo que se llega a transformar en

10. Kennedy, J. G., "Poe, 'Ligeia' and the Problem of Dying Women" en Silverman, K., (ed.), *New Essays on Poe's Major Tales*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; p.122. Tal idea está también desarrollada en Kennedy, J.G., *Poe, Death and the Life of Writing*, New Haven-London: Yale University Press, 1987 y Basler, R.P., "The Interpretation of 'Ligeia'" en Regan, (ed.), *Poe. A Collection of Critical Essays*, Eaglewood Cliffs: Prentice Hall, 1967

11. Se hace imposible, por tanto, la primera condición que Todorov determinaba: no hay oscilación entre lo natural y lo sobrenatural.

materia inquietante, es ella misma, convencida, al fin, de que pertenece a otro mundo<sup>12</sup>:

En aquellos ojos, un tiempo galanes atrevidos y lujuriosos, leyó Dorotea una frase que zumbaba dentro de su cerebro, ya invadido por rachas de demencia.  
– De donde tú has vuelto no se vuelve...  
Y tomó bien sus precauciones. (vol. IV, p.145)

Quizás, esa frase que no podemos atribuir con seguridad a nadie, sea la expresión más gráfica de la distancia entre los planteamientos de Poe y los de Pardo Bazán al resultar el reverso amargo de la clamorosa frase con la que concluye "Ligeia": "Here then, at least," I shrieked aloud, " can I never be mistaken -these are the full, and the black, and the wild eyes- of my lost love- of the lady- of the LADY LIGEIA!"<sup>13</sup>

Es evidente, pues, que a pesar de construir un relato sobre una misma imagen: la mujer resucitada, entre ambos cuentos media un abismo; pero su lectura conjunta sugiere distintas direcciones hermenéuticas de "La resucitada". La primera, sugiere una revisión paródica de las narraciones fantásticas y del modelo femenino que difunden; tal propuesta se basaría en el uso de mecanismo propios de la parodia, como el contraste entre la forma y el contenido (la ambientación gótica vs. la propia narración) y el contraste entre el texto y otros textos implícitamente aludidos<sup>14</sup>. La segunda, mucho más compleja y amarga, apunta a una original y serpenteante tematización de la condición de la mujer y de su imposibilidad de vivir fuera del círculo familiar; en este aspecto, también emerge una curiosa ironía: si "Ligeia" ha sido leída como un ataque contra la mujer, fruto de una sensación pavorosa de dependencia respecto a ésta<sup>15</sup>, entender "La resucitada" como reflexión sobre la dependencia de la mujer respecto a unas estructuras sociales se convierte en un acto de ironía al revelar cómo la manipulación de un mismo patrón genera una lectura antitética.

Otro caso de semejante ambivalencia respecto a los modelos consolidados se produce en el tratamiento de la adúltera o de la infiel, también imagen recurrente en la literatura de la época, elevada a estereotipo por las novelas de tono realista. Los cuentos de Emilia Pardo Bazán en las que aparecen plantean un divorcio absoluto con los típicos moldes de la novela realista: no se presta tanta atención al pecado de la mujer como a la ingenua actitud del hombre que descubre, súbitamente, cómo la amada, a la que cree conocer, de la que cree recibir toda la adoración del mundo, escapa a su dominio y le traiciona con total tranquilidad.

---

12. Un motivo similar inspira el cuento "Aire" (1), en el que la protagonista llega a convencerse de que los reproches de su amado son ciertos, lo que la conduce a un estado de demencia y, en última instancia, al suicidio.

13. Poe, E.A., *Poetry and Tales*, Nueva York: The Library of America, 1984; p.277.

14. Me baso en la tipología de mecanismos de la parodia establecida por Ballart, P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994; pp.324-355.

15. Vid. Kennedy, J.G., *op.cit.*

La idea de la infiel como mujer misteriosa en la obra de Pardo Bazán sobrepasa, con mucho, a la de la mujer insatisfecha o la mujer pecadora. La autora escribe tres cuentos muy similares -"La flor seca" (1893), "La perla rosa" (1895) y "La careta rosa" (1918)- sobre el mismo esquema: el descubrimiento de la infidelidad a partir de pequeños objetos, que sin concluir nada, sirven para alterar todas las fantasías de dominación del varón sobre la figura femenina.

El cuento que lleva esta situación más lejos, con mayor maestría es "Mi suicidio". Me voy a permitir adaptar la terminología del profesor Montesinos para afirmar que "Mi suicidio" es "Véra" de Villiers de l'Isle-Adam repensada y vuelta al revés, punto en el que adquiere relevancia la relación con lo fantástico, pues el primero es ni más ni menos, la brillante transformación de una siniestra historia de resurrección y muerte en una historia de infidelidad, no por ordinaria menos inquietante.

"Véra" es, quizás, el cuento más celebrado de Villiers de l'Isle-Adam, y sin duda el que muestra con mayor claridad la reelaboración de la materia gótica desde una sensibilidad muy próxima al *fin-de-siècle*. Como "Ligeia", presenta los motivos de la muerte de la amada, la desesperación del amante y la reanudación del idilio entre ambos, convertido en pura expresión de lo siniestro. El núcleo narrativo es el mismo, pero se modifica el resto de componentes del relato: la opresiva atmósfera gótica se transforma en un ambiente de exquisitez, la concentración de los hechos en momentos de clímax (la noche de la resurrección de Ligeia) pasa a ser un lento transcurso en el que lo psicológico adquiere una dimensión mucho más profunda... Si en Poe el narrador homodiegético relataba una historia de amor y de horror como un conjunto de hechos que no se ponían en duda, en "Véra" la presencia de un narrador heterodiegético, combinada con la focalización en el conde de Athol, consiguen crear una atmósfera de vacilación absoluta que tampoco se resuelve en el clímax final<sup>16</sup>.

La relación con "Mi suicidio" es, en principio, temática. Recordemos que en "Véra" el conde de Athol, desolado tras la muerte de su esposa, se recluye en su habitación, contemplando los exquisitos enseres personales de la amada, que la evocan cada vez más, hasta el punto de hacerla casi presente, casi tan presente que a la desesperada pregunta del esposo para encontrar "la route ... pour parvenir jusqu'à toi" (p.27)<sup>17</sup>, aparece la llave de la tumba donde está enterrada y que previamente había lanzado al interior de ésta.

En "Mi suicidio", el narrador adopta la misma actitud ante su difunta esposa, tan maravillosamente seductora como la Vera de De l'Isle-Adam:

Ainsi elle était partie!... Où donc!... Vivre maintenant?- Pour quoi faire?...  
C'était impossible, absurde (p.17)

---

16. También en Poe es posible entender "Ligeia" como una alucinación del narrador; de hecho, si no contempláramos esa posibilidad, la duda requerida por Todorov no existiría en ese relato. No obstante, creo que se puede afirmar un mayor empeño de L'Isle-Adam en esa dirección, no en vano Todorov lo menciona en varias ocasiones para poner de relieve su efectividad a la hora de crear esas dudas.

17. Cito de *Contes cruels. Nouveaux contes cruels*, París: Garnier, 1980.

Seguirla, reunirme con ella, sorprenderla en la otra orilla del río fúnebre... y estrecharla delirante, exclamando "Aquí estoy. ¿Creeías que viviría sin ti? Mira cómo he sabido buscarte y encontrarte y evitar que de hoy más nos separe poder alguno de la tierra ni del cielo". (vol. I, p. 250)

Mucho más resuelto que el conde de Athol, no necesita prolongar la presencia de la amada en lo que parece ser una fantasía enfermiza para llegar a la evocación de la propia muerte. Si aquél hace revivir a Vera hasta que ese fantasma le reclama el traspaso a su mundo, el narrador de "Mi suicidio" parte, desde el principio, de la idea de morir como única forma de reunirse con la amada y de reanudar el idilio. Sin embargo, se produce una suspensión en su propósito (la misma suspensión que devuelve a la vida a Vera): la contemplación de los aposentos que compartieron:

Et maintenant il revoyait la chambre veuve.

La croisée, sous les vastes draperies de cachemire mauve broché d'or, était ouverte: un dernier rayon du soir illuminait, dans un cadre de bois ancien, le grand portrait de la trépasée. Le comte regarda, autour da lui, la rebe jetée, la veille, sur un fauteuil; sur la cheminée, les bijoux, le collier de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfums qu' Elle ne respirerait plus ... Les fleurs indiennes cueillies par elle, dans la serre, et qui se mouraient dans lde vieux vases de Saxe ... (p.17)

Al entrar olvidé la desgracia y parecióme que "ella", viva y sonriente, acudía como otras veces a mi encuentro ...

Allí estaba el amplio sofá donde nos sentábamos tan juntos como si fuese estrechísimo ..., allí la chimenea ...; allí la butaca donde se aislaba ... allí la gorgona irisada de vidrio Salviati, con las últimas flores, ya secas y pálidas, que su mano había dispuesto artísticamente para festejar mi presencia... Y allí, por último, como maravillosa resurrección del pasado, inmortalizando su adorable forma, ella, ella misma... es decir, su retrato ... Y era su actitud familiar, y eran sus ojos verdes y lumínicos que me fascinaban ... (vol.I, pp.250-251)

La similitud es asombrosa; de hecho, me resisto a creer que pueda ser una coincidencia, pero la manipulación que la autora lleva a cabo es, si cabe, más asombrosa, pues consigue invertir magistralmente el tema del amor que supera la frontera del sepulcro y transformarlo en el tema de la traición que supera la frontera del sepulcro. Así, la misma contemplación de la habitación, de los objetos,... que vivifican a Vera y acaban señalándo a de Athol el camino de la tumba, conducen al narrador al descubrimiento de la infidelidad. De modo que un mismo esquema narrativo -la evocación de la amada muerta a partir de los objetos y las estancias compartidas- toma rumbos completamente opuestos: en manos de L'Isle-Adam provoca la irrupción de lo extraño, quizás de lo sobrenatural; en manos de Pardo Bazán provoca la irrupción de la más ordinaria realidad: la infidelidad, que desplaza al tema inicialmente relevante -la reanudación de la relación amorosa en el mundo de ultratumba mediante el suicidio- a un

segundo plano y reconduce, perversamente, una potencial historia de espectros hacia una simple historia de traición.

Para ello, la autora recurre a un mecanismo que domina y que utiliza en otras composiciones de tema similar: el encuentro del objeto revelador, en este caso, cartas, que desvelan la infidelidad de la amada y que provocan una reacción muy curiosa en el protagonista pues su discurso incide menos en el sentimiento de traición que en el de amor propio herido:

Las que yo recibí y restituí con religiosidad, probablemente se encontraban incorporadas a la ceniza de la chimenea; y las que como un tesoro "ella" había conservado siempre ... señalaban tan exactamente como la brújula señala al Norte, la dirección verdadera del corazón que yo juzgara orientado hacia el mío. (vol. I, p. 252)

Si la manipulación respecto al modelo fantástico es magnífica, no es menor la originalidad de la reformulación de la figura femenina, que se sitúa entre dos estereotipos -la "dying woman" de Poe y la adúltera de la novela decimonónica- pero a la que es imposible recluir en ninguno de ellos. "Ella", situada en la esfera de Vera y de Ligeia, es inquietante por todo lo contrario que éstas; "ella" no vuelve de la tumba para continuar un idilio amoroso convertido, por esa circunstancia, en idilio macabro. Pero "ella" tampoco es la adúltera atrapada en unos esquemas de poder exclusivamente masculinos cuya vulneración paga con la exclusión o la muerte. No es la infidelidad lo que provoca su muerte, sino su muerte la que descubre su infidelidad, espléndidamente ocultada en vida para desesperación del sujeto masculino.

Si respecto a "Ligeia" la subversión de "La resucitada" provenía de ceder la voz a la figura femenina, en el caso de "Mi suicidio" lo sorprendente es que el relato de la infidelidad proviene de una voz masculina que desvela, ya no la naturaleza pecadora de la mujer, sino la independencia de ésta, la posesión de una voluntad firme que rige sus actuaciones, lo que la convierte en un ser inaccesible, a pesar de las fantasías de dominación, que como queda demostrado, no pasan de ser meramente eso: fantasías, que no hechos. Una idea que Emilia Pardo Bazán había verbalizado para referirse a otro personaje, la protagonista de "Afra":

Aquella fisonomía, sin dejar de atraer, alarmaba, pues era de las que dicen a las claras desde el primer momento a quien las contempla: "*Soy una voluntad. Puedo torcerme, pero no quebrantarme. Debajo del elegante maniquí femenino escondo el acerado resorte de un alma*". (vol. I, p. 307)

Una idea que, en medio de las figuraciones artísticas de lo femenino que se detectan en el arte de la época, dominado por estereotipos como el "ángel del hogar" o la "femme fatale", resulta, a todas luces, innovadora.

En definitiva, la lectura de "La resucitada" y "Mi suicidio" a la luz de Poe y L'Isle-Adam, manifiesta el tratamiento subversivo del modelo fantástico, que la autora lleva a término mediante la alteración de la estructura narrativa, especialmente,

mediante el uso de puntos de vista inusuales y mediante la alteración de la red temática. Ello conduce a la suspensión de las condiciones de lo fantástico: la historia de una difunta que vuelve al sepulcro al verse incapacitada para llevar a cabo sus funciones de esposa y madre y la historia del desencuentro de un amado con su infiel y difunta amante vulneran las dos condiciones esenciales que reclamaba Todorov; no hay oscilación alguna entre las explicaciones naturales y sobrenaturales porque, al fin y al cabo, no hay ningún suceso extraordinario que plantee esa duda; así mismo, los textos facilitan una posible lectura que tienda hacia lo alegórico, lo simbólico, etc

En ese aspecto debe entenderse la lectura de los cuentos en términos de re-figuración de la femineidad, al presentar una aproximación a las figuras femeninas que difiere, notablemente, de los usos dominantes y que pone de manifiesto una de las notas más características de la obra de la condesa Pardo Bazán: que sus creaciones femeninas eluden cualquier reducción, hecho que ha inducido a hablar, las más veces, de la postura feminista de la autora.

Tal afirmación resulta, a la luz de estos y otros textos memorables, absolutamente inexacta porque como sugiere Giulia Colaizzi la literatura participa en la lucha ideológica por el sentido y tiene al mismo tiempo el poder de crear representaciones, imágenes, valores que la lógica narrativa de los argumentos es capaz de naturalizar, hacer aparecer como no-construidas. Separar lo construido de lo natural, es decir, lo que piensa la autora de lo que artísticamente emplea es, lisa y llanamente, imposible.

Por otra parte, resulta erróneo confundir la brillante aproximación a las figuras femeninas con el feminismo. Emilia Pardo Bazán está, sin duda, preocupada por la situación de la mujer, pero a la vez, participa de una habla histórica que no cuestiona en ningún momento. El feminismo funde la preocupación con el cuestionamiento, algo que difícilmente se encuentra en la obra de Pardo Bazán. En este aspecto, el análisis de "Mi suicidio" y "La resucitada" es suficientemente explícito; de él se puede deducir: 1) que la autora se apoya en las construcciones y estereotipos propios de la época (como no puede ser de otra forma: nadie escapa a la ideología), 2) que los usos, formulaciones y funcionamiento de esas figuras superan, en buena medida, el binarismo maniqueo que los engendra y 3) que eso no implica que sustituya el discurso primigenio por otro opuesto. Es decir, que aunque las figuras femeninas pongan en evidencia los puntos débiles de los discursos de la época, éstos no se contestan abiertamente.

La autora es ambigua, como he comentado a lo largo de estas páginas, pero sobre todo, es autora. Que la fatalidad de algunas de sus mujeres sea atractiva sólo quiere decir una cosa: que se preocupa por crear personajes redondos. De ahí a aprobarlas hay un abismo. El mismo que existe desde ese punto hasta su condena. También debe reconocerse que, a pesar de movernos en el terreno artístico, no podemos eludir la ideología. Desde luego, aunque no sea explícita, que la autora construya un cuento sobre la situación de desamparo que genera la exclusión de la mujer de su círculo doméstico

es sintomático y lleva razón Pilar González<sup>18</sup> cuando afirma que en su narrativa hay una profunda reflexión sobre el poder y el género. Pero es una reflexión silenciosa, de ahí, que como dice Foucault no cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar.

En Emilia Pardo Bazán el silencio forma parte de su elocuencia: del mismo modo que pone sobre la mesa temas que aparentemente cuestionan la ideología del momento, evita valorarla y en el caso de hacerlo, evita plantear una alternativa. Quizás es que no la haya, y se limite a mostrar la existente con sus glorias y sus miserias y, sobre todo, a mostrar que esas miserias son modificables sin necesidad de destruir ese sistema ideológico. Quizás es que su preocupación por la mujer se inscribe en un marco discursivo del que no puede salir aunque sí pueda proponer ciertas modificaciones. Quizás es que no introduce quiebras en ese marco discursivo y se limita a proponer flexibilizaciones. Quizás es que, después de todo, Emilia Pardo Bazán no es feminista...

---

18. González Martínez, P., *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Siglo Xxi, 1988.