



CLÁSICOS
CASTALIA

LA SIRENA NEGRA

EMILIA PARDO BAZÁN

LA SIRENA NEGRA

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
SUSANA BARDAVÍO ESTEVAN
Y ÁLEX ALONSO NOGUEIRA



CLÁSICOS
CASTALIA



CASTALIA
EDICIONES

es un sello propiedad de



edhasa

Diputación, 262, 2^o1^a
08007 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@castalia.es

Consulte nuestra página web:
<https://www.castalia.es>
<https://www.edhasa.es>

Primera edición: septiembre de 2021

Ilustración de la cubierta: *The Depths of the Sea*, Edward Burne-Jones,
1887, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Cambridge (EE UU).

© de la edición: Susana Bardavio Estevan y Álex Alonso Nogueira, 2021

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2021

ISBN 978-84-9740-859-2

Depósito Legal B. 13182-2021

Impreso en Liberdúplex

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

S U M A R I O

INTRODUCCIÓN	9
Nota semibiográfica	9
Emilia Pardo Bazán ante el Fin de Siglo	21
Sobre la novela psicológica	35
<i>La sirena negra</i> : retrato psicológico	
de un alma enferma	53
Novela de personaje: los caracteres masculinos	59
Las heroínas: revisión de estereotipos femeninos	75
La composición de la obra: del manuscrito	
a la imprenta	82
Cronología	83
Momentos textuales	86
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95
NOTA PREVIA	119
 LA SIRENA NEGRA	
Apéndices	293
LOS EDITORES	315

I N T R O D U C C I Ó N

NOTA SEMIBIOGRÁFICA

«Esas semibiografías que los escritores padecemos, arregladas para diccionarios, plagadas de inexactitudes y de ambigüedades, no son el faro que guía, sino la hoguera que lleva al escollo con su reflejo intermitente¹».

En una polémica de 1882, el escritor y periodista gallego Aureliano Pereira señalaba la dificultad de reducir a un perfil único la emergente figura de Emilia Pardo Bazán:

La señora Pardo Bazán nos ofrece, con su modo de obrar y de pensar, una contradicción inexplicable. Afirma que pertenece a esa comunión; con actos políticos (digámoslo así), lo ha probado, y, no obstante, su espíritu contradice todo eso. Ella ama el progreso, ella

¹ Emilia Pardo Bazán, «Escritores franceses contemporáneos. Eduardo Rod. El pensador», *La España Moderna*, 108, diciembre 1897, p. 156

rinde culto a todas las conquistas de los tiempos modernos, su talento es libre, está exento de preocupaciones, y en la esfera del arte se mueve y obra siempre libremente².

Si la publicación de *La cuestión palpitante*, primero en *La Época* (1882) y luego como volumen exento (1883), la había situado en el centro de la esfera pública y del campo literario, hacia 1908 el nombre de Pardo Bazán designaba algo más que a la principal escritora del país³. Sus dos apellidos referían la imagen rotunda y dinámica no sólo de una novelista sino, sobre todo, de una intelectual. Gracias al importante prestigio adquirido en la república de las letras, había logrado ser una voz autorizada en los diferentes debates que se sucedían en el seno de la esfera pública: sobre la crisis moral después de la derrota del 98; sobre la persistente desigualdad sufrida por las mujeres, aun por las de su clase; sobre la necesidad de un nuevo arte de hacer novelas que, mirando siempre al referente francés, fuera moral, estética y políticamente útil para la crítica situación en la que se encontraba España. Su posición o, mejor dicho, las sucesivas posiciones que ocupó⁴ fueron el resultado de un esfuerzo sostenido tanto a través de sus publicaciones como de diferentes estrategias para la obtención de capital social: desde el salón de tertulias a la presencia constante como articulis-

² Aureliano José Pereira, «Dos cartas acerca del naturalismo en el arte literario por los señores Aureliano J. Pereira y D. Luis Vidart», *Revista de España*, 88, 1882, p. 519. Pereira defiende el trabajo de Pardo Bazán y su personalidad contradictoria, frente a la crítica Vidart, quien no podía entender que la escritora participase de la ortodoxia católica más biempensante, y que, al tiempo, a través de su ficción, reivindicase una libertad de pensamiento que la iglesia negaba. Vidart mantuvo una correspondencia personal con Pardo Bazán en la que le manifestó críticas semejantes. Vid. Isabel Burdiel, *Emilia Pardo Bazán*, Barcelona: Taurus, 2019, pp. 154-155.

³ Sobre la historia editorial de *La cuestión palpitante* y sus contextos es imprescindible la edición de José Manuel González Herrán (Emilia Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, Barcelona: Anthropos, 1989).

⁴ Incluso las que trató de conseguir con poco éxito, como su puesto en la Real Academia (1889-1891) o su frustrada cátedra de Literatura Contemporánea de Lenguas Neolatinas en la Universidad Central (1916).

ta, pasando por su labor como editora de empresas periodísticas y de publicaciones más especializadas, hasta su brillante trabajo como escritora de ficción, por el que fue reconocida dentro y fuera del Estado, e incluso traducida a diferentes lenguas europeas⁵.

El valor del nombre Pardo Bazán como designador rígido de su persona no puede ocultar, sin embargo, que debajo de sus palabras –verdaderas «intervenciones» en el debate y no meros comentarios– y de su enérgica voz subyacen un buen número de contradicciones. Por ello, su biografía no puede recuperarse ni como una trayectoria lineal que culmina en su estatua sedente de una mujer anciana, ni como un movimiento pendular de alguien que persigue las novedades por el mero hecho de estar *à la page*, como a veces se la intentó representar en vida. Las contradicciones de Pardo Bazán, que señala Aureliano Pereira, precisan una historización cuidadosa, pues responden a su intervención en campos que siguen lógicas a veces radicalmente opuestas. Así, mientras en el campo literario actuó como una cierta vanguardia en la renovación de las formas, en el político, a pesar de distanciarse de carlistas y neos –a los que se aproximaría de nuevo en sus últimos años–, nunca dejó de definirse como católica ortodoxa⁶. Sin embargo, en las cartas a Giner de los Ríos lamentaba el control que su marido ejercía sobre la educación neocatólica y reaccionaria de su hijo Jaime, y le pedía tutoría para poder educarlo⁷. Del mismo modo, intentó conciliar su posición de dama e inclu-

⁵ Recordemos los famosos «lunes de la Pardo Bazán», tertulia en la que logró reunir al mundo literario del momento (vid. Pilar Faus, *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 2003, v.II, pp. 71-74; Isabel Burdiel, *Emilia Pardo Bazán*, op. cit., pp. 398-401); sus colaboraciones constantes en *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Ilustración Artística*, *La Época*, *Blanco y Negro*, etc.; la creación de la revista *Nuevo Teatro Crítico* (1890-1893), su estrecha colaboración con *La España Moderna*, o la colección de la Biblioteca de la Mujer.

⁶ Recordemos que incluso viajó a Roma para conseguir la redención de sus pecados literarios, aunque ni muchas de sus ideas ni de sus actos respondieran a ese perfil.

⁷ Sobre la relación con Francisco Giner y con el entorno krausista, al que también pertenecía Luis Vidart, vid. la correspondencia editada por José Luis Varela «Emilia Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos», *Boletín de la*

so de escritora católica con las visitas y la declarada admiración por Émile Zola. Por último, compaginó su defensa de la igualdad de la mujer con su militancia en partidos y sectores abiertamente antiigualitarios, cuyo triunfo hubiera supuesto la pérdida de la autonomía intelectual que ella reclamaba para las mujeres. La lógica propia de cada uno de los campos en los que quiso actuar, el literario, el cultural, el político e incluso el religioso, evidencia de un modo diáfano las dificultades para escribir su biografía. Esto es, revela lo intrincado que resulta representar «una vida» como un relato simple que haga abstracción de los contextos simultáneos en los que ella quiso estar presente a la vez y sin perder ni un ápice de autoridad.

Las contradicciones de Pardo Bazán se manifiestan también en su diferente interpretación de un mismo objeto, lo que la empujó a formular discursos aparentemente irreconciliables. Por su relación con la novela que aquí se edita, resulta pertinente recordar a este respecto su cambiante postura ante el decadentismo. La evocación casi amable de la escritura y del *ethos* de los autores decadentistas, que justificó nostálgicamente en un texto fundamental de 1916, *El porvenir de la literatura después de la guerra*⁸, contrasta con la valoración que había hecho de esos mismos autores y de la corriente decadente en los textos más próximos al triunfo del movimiento, en plena resaca del naturalismo⁹. Así, a finales de los años ochenta

Real Academia de la Historia, 198, 2 y 3, 2001, pp. 327-390 y 439-506, y el estudio de Ermitas Penas, «Giner de los Ríos en la formación de Emilia Pardo Bazán: a propósito de un epistolario», *La Tribuna*, 2, 2004, pp. 103-130.

⁸ Isabel Burdiel, *Emilia Pardo Bazán*, op. cit., pp. 585-586. Más adelante trataremos esta visión última del decadentismo.

⁹ La posición respecto al decadentismo y el modernismo en general al final de su vida, tal como se recoge en la conferencia citada o en su tardío trabajo «Un poco de crítica decadente», *ABC*, 1 de octubre de 1920, no se corresponde, como se revisa brevemente en esta misma introducción, con su percepción del significado y valor del modernismo a principios de la década de los noventa del siglo XIX: por ejemplo, en «Últimas modas literarias. Sobre un libro italiano», *La España moderna* 14, febrero 1890, pp. 159-175; o en «La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*, 24 de mayo de 1891. Disentimos aquí de la lectura fuerte del modernismo de Pardo Bazán tal como la formula Susan Kirkpatrick en su notable trabajo «Emilia Pardo Bazán: el sujeto femenino de

ta se despertó su interés por la teoría y la práctica de la novela psicológica, posiblemente por el agotamiento del naturalismo y por un intento de combatir algunas ideas clave de la teoría de Zola¹⁰. No obstante, la tentativa de acercarse a esta nueva forma de la novela conservadora respondía también a la necesidad de controlar la expansión de la prosa simbolista y decadentista¹¹. En esos

la estética modernista», en *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003. Para las tensiones en la percepción de la estética finisecular *vid.* John W. Kronik («Emilia Pardo» y «Entre la ética»); Susana Bardavío Estevan («¿Cómo sustraernos al ambiente en que vivimos?»).

¹⁰ Una referencia temprana a la novela psicológica de Paul Bourget data del 12 de julio de 1889, y apareció en *Al pie de la torre Eiffel*. Clarín, que había empezado a leer a Bourget en la segunda mitad de la década de los ochenta, publicó en 1887 un análisis muy elogioso de *Mesonges* en *La ilustración ibérica*, que luego recogería en *Mezclilla* «Lecturas: Paul Bourget, su última novela», *La ilustración ibérica*, 17 de diciembre de 1887, pp. 807-810; y «Lecturas: Paul Bourget, su última novela. II. Conclusión», *La ilustración ibérica*, 31 de diciembre de 1887, pp. 839-846. A pesar de que se ha apuntado repetidas veces la fuerte influencia que el autor francés pudo tener sobre Leopoldo Alas y, en concreto, sobre *Su único hijo*, una novela que comparte con *La sirena negra* una esperanza de regeneración a través de la paternidad, el tema aún no ha sido directamente abordado por la crítica. *Vid.* Joan Oleza, «De novelas y paternidades: Clarín, Bourget, Rod, Margueritte»; Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, pp. 334-337; y los comentarios de Antonio Vilanova en su prólogo a *Mezclilla* (p. 32 y ss.). Por otra parte, como se señalará más adelante, las referencias a Bourget y a Édouard Rod, cuyo libro *Les idées morales du temps présent* (1891) es una cierta reescritura de los clásicos *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Bourget, hacen más compleja la genealogía del «Modernismo» hispánico, ya que ciertas problemáticas consideradas como prototípicas del modernismo, como la subjetivación de la narración literaria, el cuestionamiento espiritualista de la novela experimental, no surgen solo de la crisis finisecular, sino de la reacción conservadora que, a través de Bourget, intentó disputar la posición central del campo literario tanto a Zola como a sus exdiscípulos decadentes, como Huysmans. Es importante tener presente, además, que Bourget, como Friedrich Nietzsche reconoce en su *Ecce homo*, fue uno de «esos excelentes moralistas franceses» que le sirvió de estímulo para su cuestionamiento de los valores de la subjetividad burguesa, y que, por tanto, autores como Pardo Bazán o Clarín tenían una fuente común a la que habrían llegado al mismo tiempo que el filósofo alemán.

¹¹ Dos textos muy reveladores son las notas sobre Édouard Rod, «Escritores franceses contemporáneos. Eduardo Rod. I. El pensador», *La España Moder-*

momentos, estas corrientes se percibían como una amenaza nihilista al núcleo de valores morales, políticos y estéticos más conservadores, que la autora siempre intentó defender –por más que su ficción a veces desatase unos efectos difíciles de prever.

Esta tensión moral y política de su escritura es una de las claves permanentes de su trabajo letrado. Cuando en 1886 Narcís Oller le solicitó unas páginas para poner al frente de la edición de *Los pazos de Ulloa*, la autora intentó dejar claro en todo momento que su trabajo literario surgía en un contexto político. Es más, sugirió que bajo su escritura subyacía no sólo un proyecto original de creación, sino también de regeneración moral, política y estética o, tal vez, moral y política a través de la estética. En aquellos «Apuntes autobiográficos», la autora situó su acercamiento inicial a las letras en el contexto del regreso de los voluntarios de la Guerra de África¹². Ese momento de exaltación patriótica supuso para ella, literalmente, una emoción política. El sentimiento que le produjo percibir directamente a la nación en aquella tropa, una nación más allá del gobierno y del estado, la empujó a la escritura. En un texto tan relevante como el prólogo a *Los Pazos de Ulloa*, su literatura se legitimó como un proyecto político, no como una representación puramente sentimental o expresiva, ni como una búsqueda interior, ni tampoco como un ejercicio estilístico de imitación literaria. Esta conexión entre escritura y política fue una estrategia retórica con la que Pardo Bazán puso en valor sus tra-

na, 108, diciembre 1897, pp. 57-70, y «Escritores franceses contemporáneos. Eduardo Rod. El novelista», *La España Moderna*, 109, enero 1898, pp. 62-79, que más adelante publicaría como epílogo de la novela de Édouard Rod, *El silencio*, Madrid, La España Moderna, 1898.

¹² Así lo afirma en sus «Apuntes autobiográficos», que prologaron la primera edición de *Los pazos de Ulloa* (Barcelona, Daniel Cortezo y Compañía, 1886): «Mi primer recuerdo literario se remonta a una época y a una fecha remota en la historia de España, a la terminación de la guerra de África, ocasión en que por vez primera puse la pluma sobre el papel» (Ana M^a Freire López, «La primera redacción, autógrafa e inédita de los “Apuntes autobiográficos” de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, 2001, p. 314).

bajos literarios, que no eran, por tanto, un mero pasatiempo producto de un momento de ocio, sino el fruto de un compromiso patriótico. De este modo, en un fragmento significativamente eliminado en estos mismos apuntes, explicaba que su acercamiento a las nuevas tendencias de la literatura francesa, perífrasis con la que se refería al naturalismo, era consecuencia de la convicción de que ciertas ideas estéticas «referentes a la novela sobre todo», si eran «escogidas y depuradas», podrían «ser útiles al desarrollo de la novela nacional»¹³. En opinión de la autora, el tratamiento naturalista de la novela como un «estudio serio» había ayudado a cambiar su estatus de género menor y eminentemente popular, y a mostrar su capacidad para contribuir a la constitución de una moral y de una lengua comunes. De hecho, en un intento de aquilatar su perfil de intelectual, afirmaba que, al inicio de su carrera, ella había preferido dedicarse al estudio de la filosofía y a la escritura de ensayos serios, como su trabajo sobre el padre Feijoo o su biografía de San Francisco, y no a la ficción en prosa. Sólo cuando entendió la novela como un género intelectualmente valioso, alejado tanto del folletín a la Dumas como de la novela histórica a la Scott, se lanzó a cultivarlo, explicando cuidadosamente que, lejos de ser una ficción imaginaria, la novela era el «género de la verdad»¹⁴.

Más allá, por tanto, de esa experimentación constante de lenguajes narrativos nuevos, que sus críticos –Clarín, por ejemplo–

¹³ Freire, «La primera redacción, autógrafa e inédita de los “Apuntes autobiográficos”», art. cit., p. 334.

¹⁴ Para un estudio cuidadoso de la primera versión de esta pequeña autobiografía intelectual, *vid.* el citado trabajo de Ana María Freire, «La primera redacción, autógrafa e inédita, de los “Apuntes autobiográficos” de Emilia Pardo Bazán», art. cit. La omisión que se hace en esta referencia al sentido político de su búsqueda de nuevos lenguajes narrativos, para favorecer una lectura más literaria de su trabajo, contrasta con la representación de su desencuentro con Víctor Hugo, que no estaba en el manuscrito, y que se añade en la versión impresa. Las variantes textuales subrayan, desde nuestro punto de vista, que los «Apuntes», como casi cualquier autobiografía de autor, son parte de la construcción de una imagen pública, más que ningún tipo de «confesión». Para su análisis *vid.* Isabel Burdiel, *Emilia Pardo Bazán*, op. cit., pp. 136-137.

interpretaron como el gesto superficial de quien sólo busca estar a la moda, Pardo Bazán no construyó su autoridad de novelista sobre una búsqueda vacía de la novedad, sino que intentó encontrar un lenguaje verdadero, a la altura de la filosofía y la religión. Y era el lenguaje, la renovación de la destrozada habla castellana, la segunda gran razón con la que justificaba sus trabajos novelescos. Leyendo con cuidado sus emociones políticas, incluida la de aquellos proyectos naturalistas que, como ha estudiado José Manuel González Herrán, se vieron limitados por su apego a cierto lenguaje y retórica románticos, es posible ver sus trabajos como un esfuerzo sostenido por crear una moral colectiva y depurar la lengua común, que ella consideraba como precondition de la comunidad política¹⁵.

La pasión política de Pardo Bazán estuvo presente en muchas de sus reflexiones sobre temas en apariencia «puramente literarios» desde el inicio de su carrera hasta el final. Así lo manifestaba todavía en las cuartillas del volumen dedicado al decadentismo –o «decadentismos», como ella misma señala– con el que proyectaba completar su historia de la literatura francesa del siglo XIX. Allí escribía: «hubo decadencias “puramente literarias” y apenas escribo la frase puramente literarias la borraría, pues nada es puramente literario, y la relación, visible o no, entre lo literario y lo social e histórico, jamás se rompe interrumpe»¹⁶. No obstante, a lo largo

¹⁵ Esos proyectos naturalistas limitados a los que no referimos son novelas como *Un viaje de novios*, definida en su prólogo como un «estudio», o *La Tribuna*, en las que es posible reconocer la tensión entre su planteamiento retórico y la resolución, en clave de romance. José Manuel González Herrán planteaba ya en 1989 que la estética de la autora respondía a un «eclecticismo de compromiso» por el que nunca abandonó un «substrato romántico» que se va superponiendo sobre «ademanos o gestos de realismo, naturalismo, espiritualismo, decadentismo, modernismo...» («*La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán, entre romanticismo y realismo», en *Realismo y naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 506). Ese substrato romántico, que ella nunca abandonaría, es un lenguaje en el que la percepción de los conflictos y las escisiones de las identidades modernas intenta superarse a través de una reconstitución imaginaria.

¹⁶ RAG, Mss, *La literatura francesa moderna: la decadencia*, C/271_01_03_002. Es precisamente la dificultad para leer políticamente un movimiento artístico

de la década de los noventa, su reflexión política empapó tanto sus obras de ensayo y creación como sus intervenciones públicas. En el contexto de la crisis del 98, Pardo Bazán manifestó lo que Isabel Burdiel ha denominado un «patriotismo militante». Incluso actuó como abogada de la nación, primero ante el público francés, en una gira que comenzó en París, ciudad donde se había firmado la paz tras la humillante derrota de 1898¹⁷. Su defensa de la nación española, de su cultura y de su historia, iba pareja a una revisión de los problemas del estado, en un regreso a posiciones regionalistas más atravesadas ahora por el organicismo tradicionalista que por ningún tipo de discurso liberal o federalizante. No hablaba ya de «España», sino de las «Espanas», tal vez porque percibía el centralismo homogeneizador como el gran lastre de su patria. Todas sus intervenciones, en discursos pronunciados de Valencia a Ourense, perfilaron aún más el papel de intelectual político que Pardo Bazán quiso desempeñar a principios de siglo¹⁸.

Coincidiendo con este periodo, Pardo Bazán proyectó el conocido como «ciclo de los monstruos», que incluiría *La sirena negra*¹⁹.

que se define como apolítico una de las posibles razones por las que este manuscrito, del que apenas se conservan unas cuartillas, fuera abandonado muy pronto para siempre. Sus aproximaciones posteriores, como en *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916) o en el artículo del *ABC*, «Un poco de crítica decadente» (1920), simplifican un poco la complejidad del decadentismo y una cierta tendencia entrópica en su seno: «la decadencia en sí misma encierra direcciones muy varias» [...] «Rompe el contacto con la sociedad [...]. Lo conserva invertido. Es decir que al pretender distanciarse de la sociedad cambiando valores y negando las afirmaciones capitales, la propia inversión revela la presión ambiente, en forma negativa. [...] El decadentismo es una serie de negaciones» (RAG, Mss, C/271_01_03_005 y C/271_01_03_006).

¹⁷ La conferencia la ofreció el 18 de abril de 1899 y se publicó posteriormente en español: *La España de ayer y la de hoy (Conferencia de París)*, Madrid: Estudio Tipográfico Agustín Avrial, 1899. Isabel Burdiel, *Emilia Pardo Bazán*, op. cit., pp. 474 y ss.

¹⁸ Pese a que esta faceta había sido dejada parcialmente al margen por los estudios literarios, ha sido puesta en valor en el trabajo de Isabel Burdiel (*Emilia Pardo Bazán*, op. cit.).

¹⁹ Del ciclo proyectado, del que se hablará más adelante en la introducción, solo se concluyeron *La Quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908).

Esas obras incorporaron una reflexión sobre las clases altas y el momento nihilista que las elites tradicionales parecían atravesar, caduco ya el sueño imperial. En concreto, su idea sobre la novela en el cambio de siglo apuntaba hacia una regeneración que, yendo más allá del exhausto naturalismo, prestase atención no a los decadentes como Joris-Karl Huysmans, sino al modelo de novela psicológica que había sido teorizado por Paul Bourget²⁰. Muy significativamente en una entrevista en *Le soir* en abril de 1899, cuya importancia ha subrayado Isabel Burdiel, Pardo Bazán declaró que el primero de sus referentes finiseculares seguía siendo el autor de *El discípulo*. Sólo tras una pregunta directa del periodista sobre Huysmans, la escritora reconoció su valor. La reciente conversión religiosa del autor decadente había dado lugar a cierta polémica entre los medios católicos, pues no parecía muy creíble. Por ello, Pardo Bazán no aprobaba al Huysmans de *À rebours* –a pesar de la huella que dejaría esta novela en su ficción, en concreto en *La sirena negra*–, ni mucho menos al de *Là-bas*, sino al de *La Cathedral*, una de sus últimas publicaciones²¹. Pardo Bazán, en cambio, había seguido con predilección a Bourget desde fechas tempranas: escribió sobre él en un artículo recogido en *Al pie de la torre Eiffel* (1889), más tarde en su *Nuevo Teatro Crítico* (1891), y fue un referente constante en sus textos. Esta preferencia mantenida por Bourget, y también por Édouard Rod, a quien dedicó dos estudios en *La España Moderna* que acabarían incluyéndose como epílogo a la traducción de la novela *El silencio* (1898)²², revela que

²⁰ Como se ha indicado y se desarrollará más adelante en la introducción, expresaría su admiración por los autores decadentes como Huysmans años después.

²¹ Vid. «Dona Pardo Bazan. Un grand écrivain espagnol à Paris. Ses idées sur nos romanciers, nos poètes, nos auteurs dramatiques. Sa conférence de demain», *Le Soir*, 18 de abril de 1899.

²² Cf. nota 11. También dedicó unas páginas a Rod en el mismo artículo en el que comentaba la obra de Bourget, «Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmanns, Rod y Barrés», *Nuevo teatro crítico*, II, 19, julio de 1892, pp. 52-109. El otro artículo mencionado sobre Paul Bourget es «Se acabó la huelga. *El discípulo*», en *Al pie de la Torre*

su interés por la literatura finisecular se centraba sobre todo en el espiritualismo, que ella percibía como una reacción al naturalismo. Se trataba de una literatura propositiva y restauradora que no estaba atravesada por la pulsión negativa de los textos estrictamente decadentes.

La entrevista de *Le Soir* recuerda también que la conversión de Pardo Bazán en intelectual política tuvo un gran impacto en la representación de la cultura y la política española en Francia, especialmente en los años anteriores a la publicación de las novelas de su «ciclo de los monstruos». Así, el filósofo Alfred Fouillé, una de las principales referencias de la filosofía académica de finales del siglo XIX, y padrastro de otro filósofo muy leído en el fin de siglo, Jean Marie Guyau, la reconocía como autoridad primera en su importante monografía *Esquisse psychologique des peuples européens* (1903). En su descripción del estatus de la mujer española, por ejemplo, citaba directamente los estudios y ensayos de Pardo Bazán. En el año 1902, uno de los momentos clave en el que los autores encuadrados en la generación del 98 optaron por una cierta salida simbolista a la crisis de representación en España (el año de la *Sonata de primavera* de Ramón del Valle-Inclán y del *Camino de perfección* de Pío Baroja), la autora gallega publicó en *La Revue* un ensayo sobre «La littérature et la politique en Espagne». Por último, significativamente en 1907, el *Mercure de France* se hizo eco de la encuesta sobre el modernismo lanzada en España por el *Nuevo Mercurio*, cuya primera respuesta fue la de Pardo Bazán²⁵. Sus palabras, lejos de la evocación amable que haría en *El porvenir de la literatura después de la guerra* (1916), subrayaban la fallida definición del modernismo, un concepto válido para referirse tanto al «misticismo», esto es, a la renovada tradición espiritualista y simbolista, como a la «rosserie», la morralla modernista,

Eiffel (*Crónicas de la exposición*), Madrid, La España Editorial, 1889, pp. 277-286.

²⁵ Enrique Gómez Carrillo, «Lettres espagnoles», *Mercure de France*, t. 67, 237, 1 de mayo de 1907, p. 168.

es decir, la bohemia, palabra que, como señaló *Andrenio*, tenía en ella un valor claramente despectivo²⁴.

La persistencia a través de su trabajo de esta pasión política culmina de algún modo en el desatendido estudio que escribió para las *Nuevas Castellanas* (1905) del poeta extremeño José María Gabriel y Galán²⁵. Las ideas de Pardo Bazán, cuando ya se encontraba trabajando en el mencionado ciclo de los monstruos, son muy reveladoras de esa posición reflexiva no sólo en torno a los problemas de la nación –la nación contra el estado, muchas veces–, sino de la importancia que otorgaba a la literatura en esta batalla no puramente simbólica. Convertida en crítica de su propio estamento, Pardo Bazán subrayaba que la literatura, en última instancia, «sólo interesa, en alto grado, a los que la hacen»²⁶. Esto no significaba que el autor no tuviera una función social que coadyuvara a armonizar los componentes sociales para evitar los impulsos negativos, puramente nihilistas, capaces de conducir a la revolución, el fantasma de todos los escritores conservadores. Al contrario, llamaba «social a una forma de arte cuando concurrir a mantener la estabilidad no inerte, sino activa, y hasta penetrada de ese impulso de renovación que se da en los organismos mientras vence en ellos lo integrante a las fuerzas desintegradoras». Esto es, un arte «opuesto a la revolución violenta»²⁷, podríamos decir contrarrevolucionario o, más precisamente, participe de una revolución pasiva, en la que nuestra autora, como intelectual, desempeñó un papel no siempre reconocido. Es necesario tener en cuenta estos aspectos para entender qué significaba para

²⁴ Así lo afirmaba Gómez de Baquero en «Crónica literaria: *La sirena negra*», *La España Moderna*, 237, septiembre 1908, p. 176.

²⁵ Olvidado hoy, pero prologado en su día por la propia Pardo Bazán y por Joan Maragall, Gabriel y Galán (1870-1905) fue un autor popular, más en la línea del ultraeditado Antonio de Trueba que en la de la poesía mayor de la Restauración, y gozaba de un prestigio hoy perdido.

²⁶ Emilia Pardo Bazán, «Prólogo», José María Gabriel y Galán, *Nuevas Castellanas*, Salamanca: Imp. y Lib. de Francisco Núñez, 1905, p. 7.

²⁷ Emilia Pardo Bazán, «Prólogo», Gabriel y Galán, op. cit., p. 26.

la escritora su trabajo literario y cómo se entendía el propio nombre de Emilia Pardo Bazán a la altura de 1908, momento en el que entrega a la imprenta *La sirena negra*.

EMILIA PARDO BAZÁN ANTE EL FIN DE SIGLO

La sirena negra (1908) forma parte del último ciclo novelístico de Emilia Pardo Bazán, compuesto asimismo por la *La Quimera* (1905) y *Dulce Dueño* (1911). Las tres novelas han sido encuadradas dentro de las corrientes estéticas del *fin de siècle*. Como había sucedido antes con el naturalismo o la novela rusa, desde finales de los años ochenta Emilia Pardo Bazán se convirtió en una de las grandes difusoras de las mencionadas corrientes europeas²⁸, a pesar de mostrar, como ya se ha mencionado, una actitud un tanto ambigua ante ellas. Por un lado, las alababa desde un punto de vista estético, pero, por otro, las criticaba desde sus presupuestos ideológicos. Paradójicamente, pese a esas reticencias, buena parte de su producción narrativa desde finales de la década de 1890 incorporó los lenguajes de las diferentes tendencias finiseculares: del naturalismo al decadentismo, pasando por la novela psicológica y la ficción espiritualista. Estas páginas pretenden profundizar más en las variadas circunstancias y razones que pudieron propiciar ese cambio en la trayectoria literaria de la autora²⁹.

²⁸ La labor como crítica literaria de Emilia Pardo Bazán es de sobra conocida, recordemos a este respecto los indispensables trabajos de Nelly Clemessy (*Emilia Pardo Bazán*); José Manuel González Herrán (*La cuestión*); Maurice Hemingway (*Emilia Pardo Bazán*); Cristina Patiño Eirín (*Poética*); o Marisa Sotelo Vázquez («Fundamentos estéticos»). Sobre la difusión de la literatura finisecular John W. Kronik («Emilia Pardo» y «Entre la ética»); Cristina Patiño Eirín (*Poética*); Begoña Sáez Martínez (*Las sombras*: 161-196); Denise DuPont («Decadence, Women Writers»); Susana Bardavío Estevan («¿Cómo sustraeremos ...?»); o Sánchez Llama (Pardo Bazán, *Obra crítica*).

²⁹ Buena parte de las reflexiones que siguen se recogen en Susana Bardavío Estevan, «El modernismo en el proyecto literario conservador de Emilia Pardo Bazán: *La sirena negra*», en *El siglo que no cesa. El pensamiento y la litera-*

A la hora de abordar la recepción y práctica de las corrientes finiseculares por parte de la escritora gallega debe partirse de una premisa indicada anteriormente: a lo largo de su vida, Pardo Bazán participó de forma sucesiva y simultánea «en universos sociales variados y en posiciones diferentes dentro de ellos»³⁰. Esto implica que sus tomas de posición literaria estuvieron influidas por factores diversos procedentes no solo de su situación concreta dentro del campo literario, sino también de la interacción con otros ámbitos, como el campo político o el religioso, y de condicionamientos sociales, como las limitadas posiciones accesibles a las mujeres, incluso las de clases acomodadas, que ella sufrió en carne propia. Atender a la confluencia de este conjunto de circunstancias, en ocasiones encontradas, permite explicar cambios aparentemente contradictorios en su discurso.

La producción literaria de Pardo Bazán, al menos hasta 1900, participó del proyecto moderno del Estado-nación, que, como ha argumentado Jo Labanyi, perseguía la consolidación de una sociedad civil homogénea, unida por un sistema cultural compartido³¹. La novela realista criticaba las contradicciones de esta homogeneización, al tiempo que contribuía a la formación de una identidad nacional al dirigirse a un público masivo que se identificaba con las inquietudes e intereses representados. Por tanto, cuando Pardo Bazán se aproximó críticamente a la producción europea decadentista, simbolista o de novela psicológica, lo hizo desde esos presupuestos y desde el convencimiento crítico, reiterado en muchas ocasiones, de que existía una vinculación entre la literatura y los procesos históricos en los que esta se desarrollaba. De ahí que, pese a su predilección por los hermanos Goncourt, representantes

tura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI, José Manuel González Herrán et. al. (eds.), Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020, pp. 228-236.

³⁰ Bernard Lahire, *El hombre plural. Los resortes de la acción*, Barcelona: Bellaterra, 2004, pp. 54-55.

³¹ Jo Labanyi, *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid: Cátedra, 2011, pp. 18-22.

de un arte refinado, formalista y elitista que la cautivaba, afirmara en *La cuestión palpitante* que:

«La muchedumbre –dice Zola– no se prosternará jamás ante los Goncourt; pero tendrán su altar propio, riquísimo, bizantino, dorado y con curiosas pinturas, donde irán a rezar los sibaritas». Soy devota de ese altar, sin pretender erigir en ley mi gusto, que procede quizá de mi temperamento de colorista³².

Pardo Bazán reivindicó en varias ocasiones a los Goncourt³³ como los precursores de las nuevas tendencias –a las que se refería casi indistintamente como simbolistas, decadentistas, neoidealistas o neorrománticas– que empezaban a consolidarse y disputar la hegemonía al naturalismo en Francia. Según la autora los hermanos compendiaban:

ciertas tristezas de la decadente civilización latina [...] resumen la caducidad de una nación y de una raza [...]. En ellos se patentiza el marasmo, la misantropía, el agotamiento del espíritu francés de veinte años a esta parte, pueden estudiarse los síntomas de esa lesión de la energía moral de que habla Bourget, esa parálisis de la médula que pide tratamiento por el hierro candente³⁴.

De acuerdo con Pardo Bazán, la literatura que se estaba desarrollando en Francia manifestaba ese desgaste que venía sufriendo la nación desde la caída del Segundo Imperio. La fórmula naturalista no se adecuaba a las necesidades de la sociedad francesa, que, en palabras de la autora, anhelaba «volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas del

³² *La cuestión palpitante*, op. cit., p. 231.

³³ «Los Goncourt», *Al pie de la Torre Eiffel (crónicas de la exposición)*, Madrid: La España Editorial, 1889, pp. 107-131; «Edmundo Goncourt y su hermano», *La España Moderna* 27 (marzo 1891): 68-94.

³⁴ «Edmundo Goncourt y su hermano», p. 94.

sentimiento»³⁵. El tono escéptico de Pardo Bazán se debía, como ya se ha señalado, a la falta de ortodoxia en los posicionamientos espirituales y religiosos de los escritores franceses: «Peladan, como Verlaine, es católico, místico, y a más teósofo e iluminista; teológicamente hablando, no puedo admitir la ortodoxia de su catolicismo, en que entran muchas partículas de nigromancia, quietismo, brujería y superstición»³⁶. Sin embargo, esta predilección de la autora gallega por una «religiosidad realista», en términos de Clarín³⁷, respondía a que no consideraba adecuada esa literatura para España. En su artículo dedicado al libro italiano de crítica literaria *All'avanguardia*, de Vittorio de Pica, Pardo Bazán se había extendido en este asunto, matizando más claramente su opinión:

Hemos llegado a saciarnos de historietas vulgares, de incidentes íntimos y sin valor, contados con poca gracia, sin discernimiento, sin luz de cultura y sin esa emoción interna del artista que comunica atractivo a los pormenores trillados de la realidad. El simbolismo revela, al menos, que el autor, al concebir su obra, se ha tomado la molestia de derrochar cierta cantidad de fósforo cerebral, o lo que sea esa quisquosa que sirve de alambre conductor a la chispa del pensamiento. Y en Francia el simbolismo tenía que venir a su hora, pues hay un público culto que, no sólo lo entiende y puede hacerse cargo, sino que ya tiene sed de esas medulas y dobles fondos, como el público español del siglo XVII apetecía las disquisiciones teológicas en el drama. No así el de hoy. Si por acá despuntase un Peladan, le juzgaríamos probablemente lunático, estrafalario, sortilego y digno de ser encerrado en Leganés³⁸.

³⁵ «La novela novelesca», *El Heraldo de Madrid*, 24 de mayo de 1891.

³⁶ «Últimas modas literarias. Sobre un libro italiano», *La España moderna*, 14, febrero 1890, p. 172.

³⁷ Como ha recordado Adolfo Sotelo Vázquez, «Leopoldo Alas y Paul Bourget: crítica y novela», en *Leopoldo Alas: Un clásico contemporáneo*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002, p. 585. La cita de Leopoldo Alas, *Clarín* (1890), *Folleto literarios VII. Museum (Mi revista)*, Madrid, Fernando Fe, 1890, p. 88.

³⁸ «Últimas modas literarias», art. cit, p. 174.