

“SOY UNA VOLUNTAD”

LA CUESTIÓN DE LA MUJER EN LOS CUENTOS PARA LAS
AMÉRICAS DE EMILIA PARDO BAZÁN

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA

Universidad de Vigo
ribao@uvigo.es

RESUMEN: Unos cien cuentos de Emilia Pardo Bazán se publican en América. De ellos, una treintena aborda la *cuestión de la mujer* desde diferentes puntos de vista. Este trabajo estudia los resortes formales y argumentales que sirven a la autora para crear relatos en los que sus protagonistas, o narradoras, ponen de manifiesto los conflictos y tensiones en que viven las mujeres de su tiempo, sus coetáneas.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán; cuentos; feminismo; América.

“I AM A FORCE OF WILL”. The issue of women in Emilia Pardo Bazán’s short stories for the Americas

ABSTRACT: Some one hundred short stories by Emilia Pardo Bazán were published in America. Approximately thirty of them approach *the issue of woman* from different points of view. This essay studies the mechanisms of form and plot that allow the author to create stories in which the protagonists or narrators reveal the conflicts and tensions that her female contemporaries experienced.

KEY WORDS: Emilia Pardo Bazán, short story, feminism, America.

El interés por la situación de la mujer en el siglo XIX, la denuncia de las múltiples formas de violencia que se ejercen sobre ella, así como la defensa de su dignidad y derechos, son constantes en Emilia Pardo Bazán, tanto en su vida personal y pública como en las diversas manifestaciones genéricas de su producción literaria y crítica. Aun cuando el feminismo de doña Emilia ha provocado reacciones encontradas, tanto en su tiempo como en la actualidad¹, parece innegable que sus textos —como su propia actitud vital— resultaron auténticos revulsivos en la sociedad de su tiempo. La *cuestión de la mujer*² es abordada por la escritora, a lo largo de su dilatada trayectoria, desde múltiples perspectivas³. En estas páginas voy a ocuparme de este

¹ Véanse los estudios, muy diferentes en sus conclusiones, de Carmen Pereira Muro (2013), Marina Mayoral (2003), Maryellen Bieder (1998), Camino Noia (1989) o Pilar García Negro (1989). Panorama general en Courtney D. Schonefeld (2007).

² Es expresión de la propia autora, que considera que es “la más seria entre las que hoy se agitan”, tal y como señala en Pardo Bazán (1892b).

³ María Elena Ojea Fernández (2000) considera que los relatos cortos de la autora son mucho más comprometidos y progresistas, en relación con el tema femenino, que sus novelas. Véase un panorama general al respecto en Juan Paredes Núñez (1992). Sobre el feminismo en los ensayos pardobazanianos, cfr. Adna Rosa Rodríguez Rodríguez (1991).

aspecto en una parcela muy concreta de su creación: los cuentos que se publicaron al otro lado del Atlántico, relevantes para valorar qué implicación feminista de la narrativa breve pardobazanianana llega a las Américas.

La atención crítica que recibe la cuentística de Pardo Bazán es cada vez mayor, en paralelo a la exhumación de textos dispersos, inéditos u olvidados, que no cesa⁴. A las ediciones modernas que se han ido sucediendo desde la publicación en 1972 del trabajo de Clemessy⁵ hay que sumar los dos volúmenes en que González Herrán recopila, por vez primera, los cuentos publicados en las cabeceras americanas. En el primero, *El vidrio roto. Cuentos para las Américas* (2014), da cuenta de los títulos que llegan a Argentina, concretamente a *La Nación*, *El Correo Español*, *Caras y Caretas*, *Aires d’a Miña Terra* y *Plus Ultra*. En el segundo (en prensa en el momento de redactar estas páginas) podrán leerse los reproducidos en Cuba (*Galicia*, *El Eco de Galicia* y *El Diario de la Marina*), Estados Unidos (en Nueva York *Las Novedades: España y los pueblos hispano-americanos* y *La Revista Ilustrada de Nueva York*; en Las Vegas, Nuevo México, la *Revista Católica*), Venezuela (*El Cojo ilustrado*) y México (*El Mundo Ilustrado*)⁶.

De los casi cien cuentos de doña Emilia que llegan a América, una treintena coloca su foco de atención en diferentes manifestaciones de los mecanismos de control a los que se ven sometidas sus

⁴ Mar Novo Díaz (2014-15) acaba de localizar un nuevo cuento, “La venganza de las flores”, en *El Mundo Ilustrado* (1 de junio, 1902).

⁵ Aun cuando en 1964 se publicaron las *Obras Completas* de la autora (Madrid, Aguilar), para los estudios sobre los cuentos de Pardo Bazán fue pionera la investigación de Nelly Clemessy (1972). Son posteriores las ediciones de Harry Kirby (1973), Juan Paredes Núñez (1990) y Darío Villanueva-José Manuel González Herrán (2004-205), que se completa en 2011 con la edición de los cuentos dispersos a cargo del segundo.

⁶ Agradezco al profesor González Herrán, maestro de pardobazanianistas, su generosidad al hacerme llegar el listado de textos que contendrá este segundo volumen, aún inédito. Del primero de ellos tomo, asimismo, la expresión “cuentos para las Américas” a que remito en varias ocasiones a lo largo de este trabajo. De ambos extraigo todos los datos relacionados con fechas de publicación y procedencia de los cuentos.

coetáneas y las consecuencias de dicha dependencia, al tiempo que visibilizan, desde una perspectiva esencialmente irónica y crítica, la encrucijada en que las estructuras tradicionales colocan a la mujer moderna. Aun cuando la decisión de publicar un relato al otro lado del Atlántico no partiese —o no siempre— de la autora (González Herrán, 2014: 9), lo cierto es que la consideración conjunta de estos relatos complementa y matiza la percepción que de doña Emilia y de sus ideas sobre la mujer ofrecen, en América, los artículos y ensayos que publican las cabeceras con las que colabora (José Manuel González Herrán, 2013; Patiño Eirín, 2009). Veamos sus aspectos más destacados con cierto detenimiento.

Según los datos que hoy conocemos, y sin descartar futuros hallazgos que modifiquen la cronología actual, las primeras narraciones americanas aparecen en el ámbito caribeño, en *El Eco de Galicia*, de La Habana, desde 1883 hasta 1898, y en *El Cojo* de Caracas, entre 1892 y 1898. A la capital cubana llega el 1 de julio de 1883 “El indulto”, uno de los cuentos más conocidos de la autora que en abril de ese mismo año se había publicado en la *Revista Ibérica*⁷. El relato, inspirado según testimonio de doña Emilia en un hecho real, pone encima de la mesa el terror en que vive sumida una humilde lavandera coruñesa ante la perspectiva de que su marido, maltratador, salga de la cárcel. La técnica de caracterización del personaje dibuja, desde las primeras líneas, a una mujer desrealizada, sin entidad propia, definida por palabras ajenas, contemplada desde fuera por una colectividad a la que no termina de pertenecer. La narración da comienzo con la presentación de Antonia: “De cuantas mujeres enjabonaban la ropa en el lavadero público de Marineda [...] era la más encorvada, la más abatida, la que torcía con menos brío, la que fregaba con mayor desaliento” (127). Su actividad cotidiana se resume en la oposición

⁷ Cito los textos que se publicarán en el volumen II de *Cuentos para las Américas* por la edición de las *Obras Completas*, en adelante OC, de las que anoto página/s; al final de este trabajo puede consultarse el listado de cuentos a los que voy a referirme, con indicación tanto de su publicación en América como de su localización precisa en las *Obras Completas*.

entre su yo dolorido, callado, cerrado en sí mismo, y el grupo, que habla, enjuicia y valora el presente y el pasado de Antonia: “Todo el lavadero sabía [...]”, “Nadie había olvidado tampoco la lúgubre tarde [...]”, “nadie, tampoco, el horror [...]” (127). Las vecinas que intentan arroparla “murmuran sombríamente” (128), con “apagado acento” (129), convertidas en ocasiones en “coro benévolo y cacareador” (*idem*). Por encima de la opinión pública, la otra voz que se deja oír es la de la ley, que absuelve al marido del asesinato de la madre por falta de pruebas.

De Antonia conocemos, gracias a la voz narradora, las ideas que bullen en su mente (“la espantaba imaginar solamente que volvía su marido”, 128) y las hipótesis a las que se agarra con desesperación. Poco a poco se paraliza; primero, su debilidad física la lleva a abandonar la cría de su hijo recién nacido, del que se ocuparán otras mujeres del barrio con niños de pecho; luego el miedo le impedirá incluso acudir a su trabajo. Ante el anuncio del primer posible indulto para el marido, rompe su silencio para expresar, “con hosca mirada y apagado acento” (129) lo que la ley dice (“que nos podemos separar”, “tenía yo que probar antes que mi marido me daba mal trato”, *idem*) y lo que dice el abogado: que se requieren pruebas claras del crimen y que no las hay.

El anuncio del segundo posible indulto la sume en un profundo ensimismamiento. Camina “con paso de autómatas, muda y fría como estatua”, responde a las preguntas del coro de vecinas “con lentos monosílabos” y se conduce, en el día a día, “con vago extravío” (131). Tras la falsa noticia de que el marido ha muerto y cuando este la sorprende en su propia casa, una noche, al volver de pasear con el hijo, el suplicio de Antonia la convierte, de nuevo, en un ser mudo, sin voluntad, casi sin existencia material. Al ver al criminal, “el grito que subía a los labios de la asistenta se ahogó en la garganta” (132), deja de percibir la realidad con nitidez, la habitación comienza a dar vueltas a su alrededor y “veía unas lucecitas azules en el aire” (133). Los adjetivos y sustantivos con que la voz narrativa describe a Antonia inciden en la creciente desrealización hacia la que el miedo la precipita: pará-

lisis momentánea, manos frías, estupor, fiebre, fascinación (133-134). Cuando el marido le ofrece vino ella lo rechaza, balbuciendo la expresión “No tengo voluntad”. Aun cuando estas palabras se refieran, en realidad, a la bebida, son enormemente significativas del estado en que se encuentra la protagonista. Es la falta de voluntad, anulada por el terror psicológico continuado al que ha estado sometida, la que la lleva a reaccionar “con la docilidad fatalista de la esclava” (135) y a acceder a los requerimientos sexuales del marido, y la misma que la conduce a la muerte. La mujer que apenas hablaba, ni se movía, ni actuaba porque su voluntad estaba muerta, fallece por causas naturales, sin razón externa, como si ese fuese el desenlace lógico a la pérdida paulatina de entidad que se ha venido produciendo desde el inicio del cuento. Desde esta perspectiva se entiende el hecho, científicamente poco lógico, de que el médico que acude en auxilio de la moribunda no encuentre en ella ni una gota de sangre: el miedo, que la paralizó primero y le quitó después su energía, consigue, finalmente, consumirla por completo.

La voluntad de la mujer, en tanto metonimia de su actitud frente al mundo que la rodea y, más en concreto, de la perspectiva que adopta en su relación con los personajes masculinos, es, efectivamente, un concepto fundamental en los cuentos publicados en el Caribe. En “Afra” (*El Eco de Galicia*, 21 de marzo 1894) aparece una verbalización muy clara de este principio. Su protagonista es una misteriosa muchacha sobre cuyo pasado informa un joven marinero a un amigo recién llegado, que se fija en ella. Se trata de una belleza percibida como singular por el narrador (“rostro descolorido, de líneas enérgicas, de ojos verdes, coronados por cejas negrísimas, casi juntas”, 507) y corroborada como tal por su amigo, que destaca además la energía de su carácter, fruto de una educación inglesa de la que habría heredado “ciertos gustos de independencia y mucha afición a los ejercicios corporales” (509). Esta intuitiva fortaleza de carácter provoca la desconfianza del joven. Afra se aparta del canon, su gesto no es plácido ni picaresco, como se espera de las elegantes mujeres que acuden al teatro en Marineda, y denota, además, una fortaleza interna inquietante. Esta particularidad aparece textualmente

subrayada por el hecho, nada casual, de que el primer contacto visual entre el protagonista y Afra se produzca durante la representación de *La bruja*, la zarzuela que Chapí había estrenado en Madrid en 1887.

Todo ello, antes incluso de conocer el narrador la historia de la muchacha, le lleva a temerla, a sentirse alarmado por su incipiente atracción, “[...] pues era de las que dicen a las claras, desde el primer momento, a quien las contempla «Soy una voluntad» [...]” (508).

Esta potencia se plantea como una auténtica fuerza que los personajes masculinos a menudo interpretan como sobrehumana y que, por tal razón, les sobrecoge. Este es el caso sobre el que se articula “Desde afuera” (*El Eco de Galicia*, 8 de agosto 1898). Su protagonista es, en esta ocasión, una campesina humilde, vestida de luto, cubierta de polvo, flaca, enhiesta y grave; pero, al igual que la acomodada Afra, algo en su físico alerta de un interior que subyuga, “como subyuga el de algunos retratos antiguos” (717). Persigue al asesino de su marido y, sin palabras, hace saber al juez en cuya casa se ha refugiado el criminal que está al tanto de su paradero y que reclama justicia. La voluntad de la mujer es férrea, hasta el punto de apoderarse de la del yo protagonista “por la tensión increíble de su espíritu, por la energía de su deseo” (718). La impresión en el narrador es tal que se manifiesta incluso en forma de un escalofrío “que no tiene nada que ver con el de la enfermedad, ni con el que causa la baja temperatura, un escalofrío no físico, sino más hondo” (*idem*). En la batalla que se establece entre la racionalidad del juez y la arrolladora presencia de esa mujer, “convertida en bronce caldeado por la llama de la voluntad” (*idem*), se impone esta última. Y es que la finalidad del relato, como la de buena parte de los cuentos centrados en la *cuestión de la mujer*, es manifestar irónicamente la impotencia masculina para asumir, sin temor, la evidencia de una fuerza dominatriz ajena al orden establecido e independiente de las leyes sociales al uso. El juez contraviene su intención primera de proteger al huido y lo entrega a la justicia casi sin saber qué razón le lleva a ello. El saberse vulnerable a una fuerza superior a sí mismo le produce desvarío y alboroto de conciencia. La conclusión a la que llega el personaje es clara, tal

y como le escuchamos decir en el cierre del relato: “[...] temo más a una voluntad entera que a un cartucho de dinamita” (719).

Una interesante manifestación de este intercambio en los papeles asociados tradicionalmente a hombres y mujeres en la sociedad decimonónica es la defensa del trabajo femenino, que en algunos cuentos aparece asociada a los malos tratos. Un buen ejemplo es “Apólogo” (*El Cojo Ilustrado*, 1 de junio 1898), en el que Vicente se enamora de una cantante lírica llamada Laura y cuyos celos, virus corrosivo “por atavismo y tradiciones de raza” (585), ponen a la muchacha en la tesitura de tener que abandonar su trabajo para poder casarse con él. Para la joven su profesión es irrenunciable, un arte —como ella misma la califica— cuyo cultivo no considera incompatible con las inclinaciones afectivas. Sin embargo, Vicente le exige matrimonio para que nadie más pueda contemplar su canto y Laura descubre, en el primer maltrato disfrazado de pasión amorosa, un peligro que va más allá de la pérdida de su independencia⁸. Consciente de la inutilidad de todo argumento racional, la muchacha se transforma en narradora y, como una nueva Sherezade que intenta eludir la muerte con la maestría de sus cuentos, relata a Zegrí una historia a propósito de un episodio cruel protagonizado por Iván el Terrible. En este relato imbricado, variante del enmarcado que Doña Emilia acaso admiró, además de en la cuentística oriental, en Maupassant (González Herrán, 2014: 18), se equipara nuevamente trabajo (el de un arquitecto, en este caso) y arte, egoísmo y violencia (la que ejerce Iván sobre el constructor al arrancarle los ojos e imposibilitarle para seguir construyendo edificios hermosos). El apólogo no hace reflexionar a Vicente ni activa sus mecanismos racionales, antes bien desata en él una furia destructora de la que con dificultad logra esca-

⁸ “Desde el momento en que Vicente Zegrí se llame tu marido, a tu marido pertenecerás, y él y solo él podrá contemplar tus hechizos, oír tu canto y ver desatada tu cabellera —al hablar así agarró la profusa mata de pelo, sacudiéndola con furor apasionado. Púsose Laura más blanca que los encajes de su bata de seda; el tirón le había dolido; pero ni la sonrisa se apartó de sus labios ni un punto cambió la lánguida y acariciadora expresión de sus ojos” (586-587).

par Laura. A la nueva réplica del hombre (“Ese rey hizo mal. Sacar los ojos es acción propia de un verdugo. Si quería inutilizar al arquitecto debió matarle”, 587) la joven no responde ya con palabras, sino con hechos. Mientras Vicente pasa la noche dudando entre darse muerte a sí mismo o a su amada, esta rescinde su contrato con la compañía y sale hacia San Petersburgo.

La defensa del trabajo como fuente de independencia y de placer espiritual se lleva hasta sus últimas consecuencias en “Casi artista” (*El Diario de la Marina*, 24 y 25 de julio 1912). En el cuento hay dos partes, un antes y un después del abatimiento absoluto de Dolores tras ser abandonada, junto a sus hijos, por un marido bebedor, holgazán y mujeriego del que provenían los exiguos ingresos que les permitían sobrevivir, “Corteza escasa, reseca, insegura, pero corteza al fin” (369). De nuevo la voluntad aparece en un relato como resorte de la acción y lleva a la mujer a pedir trabajo, abochornada, “¡como si fuese ella quien hubiese hecho el mal! [...] Era la corteza —muy dura, muy menguada, eventual— que volvía a su hogar pobre...” (370).

En la segunda parte del relato Dolores es una mujer nueva, una modista hábil que con su amor al trabajo bien hecho se ha ganado la reputación y el reconocimiento del que disfruta en la ciudad. Vive apaciblemente, saca adelante a sus hijos, regenta un taller, atiende en persona a su negocio y disfruta de la belleza que sus manos y las de las oficialas son capaces de crear con tejidos, lazos y puntillas primorosas. La reaparición del marido trunca la armonía de esta nueva vida y Dolores retoma la lucha, esta vez no solo por salvaguardar su medio de vida, sino también por defender el mundo que ella misma ha creado y sobre el que ya nadie tiene derecho a decidir. Por eso, el día en que el *Verderón* destroza con saña un valiosísimo ajuar de novia, listo para ser entregado, la mujer en otro tiempo resignada se convierte en una criminal:

Defendía su labor, defendía, no ya la corteza para comer, sino el ideal de hermosura cifrado en la obra. Sus manos arañaron, sus pies magullaron, la vara de metrar puntilla fue arma terrible... Apaleado, subyugado, huyó *Verderon*

a la antesala y abrió la puerta para evadirse. Todavía allí Dolores le perseguía, y el borracho, tropezando, rodó la escalera. [...] Su mujer, atónita, no comprendía... ¿Era ella quien había sacudido así? ¿Era ella la que todavía apretaba la vara hecha astillas...? El chillido de una oficiala que subía la aterró... El hombre no se movía y por su sien corría un hilo de sangre. (372-37)

El maltratador-maltratado es otro de los motivos que sirven a Pardo Bazán para descontextualizar ciertas estructuras patriarcales y, de este modo, poner de manifiesto su crueldad. De ahí la reiterada presencia de mujeres tiranas y violentas como protagonistas de sus cuentos. Entre los caribeños destacan tres tipos: la maltratada-maltratadora, la bandida y la vengadora. El primero de ellos es el que aparece en “Los huevos arrefaldados” (*El Eco de Galicia*, 11 de mayo 1890), construido cervantinamente desde el distanciamiento irónico del narrador y con reconocibles guiños lingüísticos quijotescos. El planteamiento de la violencia constante a que Martina es sometida a lo largo del cuento acude a recursos propios de la narrativa popular para visualizarse: los golpes (“no está bien demostrado que la receta de la zurra aproveche a la piel ni siquiera al carácter femenino”, 249), la hipertrofia de sus consecuencias (sus hematomas son “un cónclave, un sacro colegio con cardenales de todos los matices”, *idem*); la hipóbole sacro-profana (“en vano se devanaba los sesos la sin ventura para arbitrar modo de que no la santiguase a lampreazos su consorte”, *idem*); los consejos de un tercero, en este caso un tabernero, y la integración de la violencia en el vivir cotidiano (“llegó a amoldarse a los menores caprichos, a las más ridículas exigencias de su cónyuge, bailándole el agua de tal manera que el tío Pedro no acertaba ya a buscar pretexto para enfadarse”, 250). La inflexión argumental se produce cuando la mujer deja de buscar infructuosamente el modo de contentar al marido y comienza a actuar: busca ayuda, deja su casa, miente al hombre sobre el lugar en que ha pasado la noche y se aviene a organizar el escarmiento al apaleador, que recibirá del barbero y del tabernero del pueblo una tunda similar en su planteamiento narrativo

y lingüístico a las que había venido propinando a Martina a lo largo de todo el relato.

La bandida es el tipo de que se sirve “La Capitana” (*Galicia*, 24 de agosto 1902)⁹ para poner de manifiesto, desde un punto de vista no convencional, la sinrazón de la violencia ejercida sobre la mujer. La ironía procede, en este caso, tanto del reparto de papeles como del planteamiento de los mismos: la mujer, Pepona, encabeza una cuadrilla de salteadores y los hombres son las víctimas de los asaltos, en especial los clérigos; los ataques se planean y ejecutan de modo lógico y racional¹⁰ y, a diferencia de los bandidos andaluces, los de Pepona no actúan contra castillos y pazos, sino sobre “pobres trajinantes, arrieros o labriegos que llevaban al señor su canon de renta” (50). En este contexto, casi grotesco, el sentido de las palabras del cura joven que llega a la parroquia adquiere una mayor profundidad: “¿A qué tienen miedo a una mujer? ¡Miedo a una mujer los hombres! [...] Con la gaviilla no me atrevo [...] por aquello de que dos moros pueden más que un cristiano; pero lo que es con la señora *Loba*... caramba, de *hombre a hombre*...” (51).

La ironía es enormemente significativa en el desenlace del cuento: pese a que *la Loba* ataca al clérigo con saña no consigue hacerle morir; él, por el contrario, no solo la hiere físicamente, sino que acaba con su prestigio y arruina la carrera delictiva de su cuadrilla.

El tercer tipo de descontextualización genérica de la violencia al que me he referido es el que leemos en “Geórgicas” (*El Diario de la Marina*, 27-28 de junio 1911). En la enemistad entre dos familias, los Lebríña y los Raposo, son las mujeres de los primeros las que asumen la defensa del honor y la venganza de su ofensa. La inversión

⁹ Este es el único cuento que, según el volumen de José Manuel González Herrán aún inédito, Pardo Bazán publica en *Galicia*, fundada por Vicente López Veiga en la Habana ese mismo año, 1902.

¹⁰ “Éranle antipáticos a Pepona los medios violentos y al derramamiento de sangre le tenía verdadera repugnancia. ¿De qué se trataba? ¿De robar? Pues a hacerlo en grande, pero sin escándalo ni daño. No provenía este sistema de blandura de corazón, sino de cálculo habilísimo para evitar un mal negocio que parase en la horca” (49).

de papeles es evidente no solo para el narrador, sino también para los personajes, que la aprovechan para el insulto y la violencia verbal¹¹. La caracterización de la protagonista, Aura Lebríña, parte del estereotipo de la fiera vaquera para superarlo inmediatamente: no es la acosadora, sino la acosada, y no persigue a Chinto por interés pasional, sino para vengar las graves heridas que el Raposo le infligió al defenderse ella de su ataque, primero, y de la muerte de su hermano después. La voz narradora sugiere, poco veladamente, que “la hermana, la que se había llevado toda la virilidad de la familia [...] vestida de luto, en pie en el umbral de su casucha, ronca a fuerza de llorar” (240), es la causante de la ruina de los Raposo.

Si tenemos en cuenta el contexto de redacción de este cuento, resulta especialmente significativo que vuelva a publicarse, esta vez en Cuba, dieciocho años después de ver la luz en *Nuevo Teatro Crítico*. Se trata de uno de los últimos relatos aparecidos en la revista que doña Emilia promovió, en solitario, entre 1891 y 1893 y que fue testigo y testimonio de su compromiso feminista (Charques, 2013). En enero de 1892 explica en “Del amor y la amistad (A pretexto de un libro reciente)” (Pardo Bazán, 1892a) que, al contrario de lo que habitualmente se considera, incluso desde un punto de vista médico y científico, la mujer no es un ser perpetuamente enfermo y subordinado a la tiranía de su propia biología. Pone como ejemplo a las mujeres trabajadoras y campesinas de su tierra, al frente —en muchos casos solas— de la familia con una resistencia física parangonable a la que se da por supuesta en el varón, opinión muy similar a la que expresa la voz narradora de “Geórgicas” cuando, a propósito de Aura, manifiesta que “en el país galiciano, la mujer, hecha a trabajos tan rudos como el hombre, le iguala en fuerza física, y a veces le supera” (238).

En mayo de ese mismo año escribe, también para *Nuevo Teatro Crítico*, el artículo que se convertirá en el prólogo a *La esclavitud*

¹¹ “[...] tomaron sus panderetas e improvisaron una tríada muy injuriosa; en substancia venía a decir que en casa de Lebríña los hombres eran hembras y las mujeres machos bigotudos” (238). Vid. “*Femmes fatales and Marimachos*” en Joyce Tolliver (1998: 43-65).

femenina de Stuart Mill, publicado en el tomo II de la Biblioteca de la Mujer¹² y en octubre participa en el Congreso Pedagógico Hispano-Luso-Americano para hablar de *la cuestión de la mujer*¹³. Ya en 1893, en febrero, la reflexión en torno a Concepción Arenal la lleva a una nueva enunciación del principio de voluntad femenina como fuerza generadora de la oposición al inmovilismo e inacción a que las estructuras tradicionales condenan a las mujeres de su tiempo: “el hombre anda y la mujer se está quieta, y no sólo se está quieta, sino que entiende que debe estarse quieta, petrificada, hasta la consumación de los siglos” (Pardo Bazán, 1893: 297).

En este sentido, los cuentos caribeños plantean casos extremos de voluntad femenina: la mujer maligna, la mujer pura y la defensora heroica. En ninguno de ellos sus protagonistas se resignan a la petrificación eterna a la que se refería doña Emilia en 1893, sino que se colocan al margen de la sociedad, de la racionalidad, de la lógica o de la moral para llevar adelante su ideal de vida. Esto es lo que ocurre en “Maldición de gitana” (*El Eco de Galicia*, 27 de agosto 1898), donde una zíngara “atezada, escuálida y andrajosa”, que “no carecía de cierto salvaje atractivo” y en cuyos ojos podía percibirse “la sombra de un abismo” (537-538), maldice al hombre que la desprecia por fea y negra poco antes de que este, en efecto, muera¹⁴. También en “El rival” (*Diario de la Marina*, 17 y 18 de diciembre 1912), relato en que el narrador, en primera persona, da cuenta de la atracción que

¹² Pardo Bazán (1892c). Véase a propósito Álvarez (2006).

¹³ “Comienza el 13 de octubre de 1892, en Madrid, y en él la presencia femenina es notable: veintiuna mujeres en el Comité Organizador (entre ellas, Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Carmen Rojo y Concepción Sainz), quinientas veintiocho mujeres que asisten (escritoras, doctoras en medicina, maestras, inspectoras de escuela, etc.) [...] En la Mesa de Honor de la Asamblea General están Concepción Arenal (por España), Soledad Acosta de Samper (por América), Amelia Vas de Carvalho (Portugal), y como Secretaria Tercera Matilde García del Real” (Rocío Charques, 2013: 72).

¹⁴ Similar es el planteamiento de “Ofrecido” (*Caras y Caretas*, 23 de enero de 1909), en el que la bruja Natolia conmina al señorito de Valdeorás a presentarse en la ermita de Santa Comba para cumplir una promesa y es también objeto de burla por parte del joven.

en el pasado ejerció sobre él una bruja. Su trastorno amoroso, que le lleva a creerse rival del mismísimo diablo y a intentar competir con él, procede, según propio testimonio, no de la belleza ni de la virtud de la mujer, sino de su fuerza, de una poderosa presencia espiritual ante la que su voluntad no puede nada: “El convencionalismo social dicta leyes, la pasión no las conoce... Desde que puse los pies en el gabinete negro de la bruja me sentí, ¿cómo explicarlo?, fuera de o sobre lo convencional” (702).

Otro tanto puede decirse sobre “La hierba milagrosa” (*Las Novedades*, 17 de noviembre 1892)¹⁵, leyenda cuya protagonista, Al-baflor, encarna, con su pureza virginal, la cara opuesta a la que representan la gitana o la bruja de los relatos anteriores. Pese a ello, su móvil es el mismo (defender su singularidad) e idéntico el medio con que se libra de quienes atentan contra su voluntad: con la fuerza que emana de su espíritu, no diabólica como en los otros casos, cierto es, pero en cualquier caso espiritual, porque procede de su honda vivencia de la belleza y de la perfección estética.

Al margen también del mundo convencional vive la abadesa doña Beatriz en “Consejero” (*Las Novedades*, 2 de mayo 1907), arrojada al claustro contra su voluntad, desposeída de su vida en la corte, de su juventud, de sus ilusiones. Cuando su hermano llega para encerrar en el mismo convento a la hija que su esposa ha tenido de una relación extramatrimonial, el pasado vuelve al corazón de la abadesa, que desobedece y se niega a la profesión de la muchacha si no es por iniciativa propia: “Que pueda volver al mundo cuando... [...] Cuando des cuenta de tus actos a Aquel...” (261). En la libertad de la joven encuentra la anciana, por fin, el motivo para manifestar una voluntad que hasta ese mismo momento no le han dejado ejercer.

¹⁵ De acuerdo con la cronología de José Manuel González Herrán, los primeros cuentos que doña Emilia publica en Nueva York aparecen en *Las Novedades: España y los pueblos hispano-americanos* en noviembre de 1892; “La hierba milagrosa” es el segundo; “Consejero”, al que me refiero a continuación, es el primero.

Una interesante contrapunto a estos modelos de insumisión es “La conciencia de Malvita”, publicado tanto en Cuba (*El Eco de Galicia*, 2 de abril 1898) como en Argentina (*El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas Sud-Americanas*, 30 de octubre 1898) en un año, el del Desastre, en que se incrementa notablemente la presencia de la cuentística pardobaziana en las cabeceras americanas¹⁶. El narrador del relato plantea una hipótesis de cuyo desarrollo se ocupan los propios personajes¹⁷ y que, sin otro tipo de mediación, manifiesta a quien lee la ridiculez e impropiedad de conductas violentas asumidas sin dificultad por la sociedad decimonónica. Malvita es sistemáticamente denigrada por un padre iracundo, una madrastra “altanera y erizada de púas” (808) y el hijo de esta¹⁸. Más allá de compadecerla, el único auxilio que recibe es el del párroco, que le aconseja el convento como refugio para sus males. Sin embargo la postura de Malvita es tan clara como provocadoras sus palabras:

Yo no practico la obediencia por virtud, sino por placer; y es tanto mi gusto en ser mandada que no comprendo mortificación mayor que la de proceder según mi iniciativa y propio impulso. [...] yo no le pido a Dios sino que me permita someterme a la ajena voluntad, y no me deje nunca entregada a mí misma... (808)

¹⁶ Desde 1883 hasta 1897 Pardo Bazán publica veinticuatro relatos en seis diarios diferentes; en 1898 aparecen diez cuentos en *La Nación*, *El Eco de Galicia* y *El Cojo*. El número se incrementa, nuevamente, a partir de 1908. Para todo ello, *vid.* José Manuel González Herrán (2014) y el volumen del mismo en prensa.

¹⁷ La contraposición de dos posibles interpretaciones, sin afirmar ninguna, es habitual en Pardo Bazán “y se emplea con gran frecuencia en su consideración de la naturaleza y su influencia sobre la vida humana” (Bretz, 1977: 199).

¹⁸ “La casa era un campo de Agramante; la existencia un vértigo, un frenesí. Y el pueblo, con mayor motivo que nunca, compadecía a Malvita y la calificaba de mártir, viéndola entre los dos leones y la tigre hircana. Contábase en voz baja que Jerónimo, el recién venido, era tirano y enemigo cruelísimo de la desdichada Malvita, llegando su ferocidad al extremo de maltratarla de obra bárbaramente” (810).

Malvita contradice las palabras, hechos y pensamientos de un gran número de personajes femeninos en los cuentos americanos de Pardo Bazán, insistentemente preocupados por el ejercicio de su voluntad. La verbalización de sus principios sacude conciencias mejor que cualquier discurso sobre la improcedencia de los mismos, de forma que se consigue, por su contrario grotesco, visualizar el conflicto. El desenlace del cuento —Malvita huye con Jerónimo porque con él se asegura ser sometida a una sola voluntad— culmina el distanciamiento crítico que el relato persigue.

Junto a estos cuentos que formulan, desde diferentes puntos de vista, el principio de la voluntad en la mujer, aparecen en las publicaciones americanas otros que dan cuenta de uno de los obstáculos individuales que, a juicio de los mismos, la coartan. Al contrario de lo que pudiera parecer en una primera lectura de “En tranvía” (*El Eco de Galicia*, 7 de julio 1890), “Náufragas” (*El Diario de la Marina*, 18-19 de agosto 1909) o “La manga” (*Diario de la Marina*, 21-22 de junio 1912) no es la pobreza el primer oponente para el empoderamiento de sus protagonistas, sino la asunción indefectible de la misma, la falta de esperanza, en definitiva, que atañe por igual a mujeres campesinas o urbanas. La tragedia última de la mujer del pueblo que viaja al fondo del elegante tranvía que recorre el barrio de Salamanca en Madrid no es su pobreza, que el oropel de los demás usuarios manifiesta aún con mayor crueldad, ni el haber sido abandonada por su marido y condenada al descrédito, ni el carecer de medios para sacar adelante a la criatura que aprisiona contra su pecho, sino la certidumbre de vivir en una desgracia perpetua y sin salida¹⁹. La humillación que sienten la madre y las dos hijas que buscan en Madrid un empleo digno con el que afrontar las deudas dejadas por el padre, boticario de provincias,

¹⁹ “En tranvía”, 181: “Por esa criaturita debe usted intentar lo que no intentaría por sí misma. Mañana el chico aprenderá un oficio y la servirá a usted de amparo. [...] De esta vez la mujer salió de su estupor; volviose y clavó en mí sus ojos irritados y secos, de horrible párpado ensangrentado y colgante. Su mirada fija revolvía el alma. [...] Y la mujer, agarrando a la criatura, la levantó en vilo y me la presentó. La luz del sol alumbraba de lleno su cara y sus pupilas, abiertas de par en par. Abiertas sí, pero blancas, cuajadas, inmóviles. El hijo de la abandonada era ciego”.

tras su muerte, no procede de su recién estrenada pobreza, sino de aceptar que su supervivencia como náufragas va ligada a una pérdida de principios, hasta ese momento irrenunciables²⁰. Nati no llora solo porque la manga de agua de una repentina tormenta haya arruinado su sombrero, ni por las burlas de los transeúntes, ni por el abandono de su novio, sino porque sabe que no podrá volver a hacer un esfuerzo económico similar al que ha tenido que llevar a cabo para adquirir ese complemento, sin el cual se esfuma su esperanza de fingir que pertenece a una clase social que le proporcione expectativas de matrimonio ventajoso y salvador.

Que en los cuentos de Pardo Bazán no es la pobreza, sino la asunción de la misma, la que condiciona el ejercicio de la voluntad parece evidente en “El décimo” (*Diario de la Marina*, 14 de septiembre 1914), cuya protagonista, una joven lotera de raído mantón y pelo greñoso, habla al señorito a quien vende un décimo mirándole a los ojos, con serenidad. La diferencia entre ambos —explica el relato— es la educación, que no es un obstáculo precisamente por ser salvable, de ahí que, como afirma el narrador (el señorito que compra el décimo), ambos consigan finalmente ser felices juntos.

Aun cuando el planteamiento de los cuentos a que me he referido, publicados fundamentalmente en Cuba y, en menor número, en Venezuela y Nueva York, es extensible a los aparecidos en Argentina, sí se puede rastrear en estos últimos ciertas particularidades que

²⁰ Momentos antes de que la hija mayor acepte el trabajo en una cantina que tiempo atrás había rechazado sin miramientos, las tres mujeres reflexionan: “Las náufragas se miraron. La hija agachaba la cabeza. Un mismo pensamiento se ocultaba. Una complicidad, sordamente, las unía. Era visto que ser honrado, muy honrado, no vale de nada” (“Náufragas”, 394). Sobre la negociación social a la que las protagonistas de este cuento se ven abocadas, *vid.* Tolliver (1998: 152-170). Este es el primer cuento que publica la autora en *El Diario de la Marina*. Tal y como ocurre en *El Eco de Galicia*, en *Las Novedades*, *La Nación*, *El Correo Español*, *Galicia*, *Caras y Caretas* y *Aires d'a Miña Terra*, bien el primero, bien uno de los primeros relatos con los que la escritora se presenta ante los lectores americanos se ocupa de algún aspecto relacionado con la *cuestión de la mujer*.

amplían el alcance de la cuestión femenina en los relatos americanos de Pardo Bazán.

Una de ellas es la presencia de una voz narradora expresamente femenina, que redimensiona el discurso. A juicio de Cibreiro, los indicadores de presencia textual en los escritos de doña Emilia “revelan una práctica discursiva poco frecuente y a todas luces anti-tética a la de la mayoría de las escritoras decimonónicas” (Cibreiro, 2007: 62)²¹. Sin embargo, y pese a no ser inhabitual en la creación pardobazanianana, esta voz femenina que conduce la narración aparece solo en los cuentos argentinos y en contadas ocasiones. Una de ellas es “Confidencia” (*Caras y Caretas*, 6 de abril 1918)²², relato en el que la narradora, en primera persona, reviste su discurso, irónicamente, del cientifismo de un galeno y de la sagrada trascendencia de un confesor. Ambas son las herramientas de las que se vale para provocar en Ricardo Solís una insospechada confesión de culpa. Los papeles tradicionalmente asignados por la narrativa decimonónica a la relación entre el sanador de cuerpos o mentes (el médico o el confesor) y su paciente/hija espiritual, se invierten en este cuento y la mujer asume las funciones de los primeros, dejando al descubierto la dudosa autoridad moral en la que se colocan los mismos. Para ello, relata con detalle el plan meticuloso, perverso casi, que traza para forzar la voluntad de un hombre inexpugnable, hermético y sin tacha social conocida: busca su trato, le atrae a su casa con pretextos poco importantes, finge indiferencia hacia su vida personal y se complace

²¹ “Mientras la escritora del siglo XIX y principios del XX empleaba generalmente una estrategia de autonegación genérico-sexual para legitimar su voz narrativa y evitar acusaciones de autobiografismo [...], Pardo Bazán ostenta una técnica opuesta: exhibe su identidad textual femenina a la vez que proclama de forma vociferante su autoridad literaria. La estrategia discursiva refuerza así el contenido ideológico presente en su obra (Cibreiro, 2007: 63).

²² Cito los cuentos argentinos por José Manuel González Herrán (2014). Como en el caso de los publicados en el hemisferio norte, consigno las referencias completas de los relatos al final de este trabajo, datos todos ellos ofrecidos por González Herrán en el mencionado volumen.

en analizar los indicios físicos y morales de su claudicación²³. Tras ensayar diversas estrategias, llega por fin el momento de la confesión, de la que da cuenta el propio Ricardo en estilo directo:

No hay sacerdotes para mí —me dijo ronco y tembloroso, apoyando en las manos la frente—. Ni hay sacerdote, ni yo quiero ser perdonado... ¡El perdón me horroriza! —añadió rechinando los dientes—. No, no se asuste usted *todavía*. Ahora verá usted. (217)

El estudiado silencio y serenidad de la narradora, consciente de la superioridad que le confiere el papel de confesor que ha adoptado, animan al reo. Su discurso, entrecortado, da cuenta de la crueldad con que en el pasado había tratado a su madre, de sus excesos con la bebida, de sus airadas reacciones ante las muestras de amor de la anciana, del golpe que le propina en el decurso de la última discusión, del incendio que provoca y que consume a la mujer, de la lenta agonía de la misma durante ocho días y, finalmente, del perdón que recibe y que se convierte, por encima mismo del crimen, en la causa de sus tormentos.

Mientras Solís habla, la confesora se muestra fría, analítica. Los rugidos y maldiciones que acompañan el portazo y la huida del criminal contrastan con la actitud que revelan las palabras de la voz narrativa, que se manifiesta trémula, sí, pero no por lo que acaba de oír, sino porque se queda “pesarosa de saber y queriendo saber más todavía” (219).

Femenina es también la narradora de “El torreón de la esperanza” (*Aires d'a Miña Terra*, 26 de julio 1908), que elabora un discurso político desilusionado a partir del cuento *Barba-azul*, de Perrault. Para ello apela al conocimiento previo del relato y de las circunstan-

²³ “La contracción de su rostro, lo torvo de su mirar, la expresión de *condenado* visible en ojos, boca y hasta en la nerviosa dilatación de la nariz, por donde exhalaba involuntariamente el suspiro de agonía a que los apretados labios no querían abrir camino, eran otros tantos indicios delatores del desastre moral, sujeto, como el físico, a leyes fatales de progresión” (2014: 216).

cias de sus personajes²⁴ y transforma la moraleja original del relato en otra de lectura moderna, en la que los protagonistas son un grupo de españoles —irónicamente denominados *héroes*—, que suben a la torre para descubrir el futuro político que espera a su patria.

Mujeres son también algunas de las narradoras de las historias enmarcadas en una narración superior. Este es el caso, en los cuentos argentinos, de la culta y discreta viuda que relata lo sucedido con “La Bicha” (*La Nación*, 26 de septiembre 1897). Su superioridad intelectual se manifiesta desde las primeras líneas²⁵, en las que plantea, como pretexto para su narración, la lectura de una obra de Selgas a propósito de la elección conyugal²⁶. Para probar su hipótesis sobre el asunto, cuenta a los presentes un sucedido del que ella misma ha sido testigo y que es, a su vez, el relato de una “venganza que eriza el pelo” (42). Natalia, una mujer de reputación dudosa ante los ojos de la burguesía de M*** (acaso Marineda), seduce al presidente de la Sociedad de Recreo que la ha expulsado de un baile de Carnaval y se presenta en el mismo, al año siguiente, como su esposa. Si bien hemos visto en otros cuentos que la imposición de la voluntad llega tanto a través del silencio como de la violencia, en este la Bicha se vale de su

²⁴ El cuento *Barbe-bleue*, de Charles Perrault, fue muy conocido en el siglo XIX gracias a la ópera bufa del mismo título que J. Offenbach estrena en el Teatro de los Bufos de París en 1866 y, posteriormente, en otras capitales de Europa. De 1899 es el drama *Ariane y Barba Azul*, de Maurice Maeterlink, y en 1901 Georges Méliès estrena *Barbe-Bleue*. Las traducciones españolas de los cuentos de Perrault se suceden, asimismo, tanto en la prensa como en volúmenes, desde la primera de ellas, en 1824.

²⁵ A menudo las narradoras pardobazilianas demuestran gran erudición en su discurso, como la propia autora, “para neutralizar la naturaleza personal de los ataques que se hicieron contra sus ideas y contra su personalidad” (Tolliver, 2005: 208).

²⁶ Podría tratarse de un texto de José Selgas y Carrasco, “Las mujeres”, *Nueva colección de viajes ligeros alrededor de varios asuntos*, Madrid, Administración, 1863: 86. La narradora apostilla: “Solo que en ese capítulo de la elección conyugal le faltó distinguir... Se le olvidó decir que solo los hombres eligen, mientras que las mujeres toman lo que se presenta... Y el caso es que la elección conyugal confirma la teoría de Selgas: los hombres, que escogen amplia y libremente, son los que escogen peor” (38).

dominio del lenguaje para someter a don Mariano: concedora de los códigos burgueses que la han expulsado de los círculos sociales a los que aspira, utiliza esos mismos argumentos para satisfacer su orgullo, tal y como relata la narradora con ironía²⁷.

Otra de las particularidades de los cuentos argentinos es la presencia de mujeres obnubiladas temporalmente, como Teresa en “So tierra” (*Caras y Caretas*, 24 de enero 1914), o enloquecidas por el amor propio herido (Latorre 2006). Tal es así en “La hoz” (*Caras y Caretas*, 3 de agosto 1907), en el que se superponen tres vínculos amorosos de otras tantas mujeres con el mismo hombre, Avelino. El primero de ellos es el de Casildona, madre del joven, habido de su matrimonio con un señorito bebedor y mujeriego. La humilde mujer, maltratada por el marido, vuelca en el hijo sus anhelos de mejora social: “Mientras ella, la bestia de carga, araba, sallaba y curaba del ganado, Avelino se instruía... La madre respetaba en el hijo la sangre, el señorío arrastrado y todo por el suelo. No nació Avelino para la tierra” (66).

La segunda es María Silveria, una campesina trabajadora, como la madre, con la que el protagonista ha mantenido una relación. Su pobreza, su vida apegada a la tierra, la hace invisible como mujer tanto para Casildona (“Era sabedora de los retozos en el molino, [...] cosas de rapaces. [...] Su hijo no se peinaba para María Silveria”, 67) como para el propio muchacho, atento solo a una forastera. Esta tercera mujer (“la prójima”), ajena al orden rural de las otras dos, desencadena un conflicto presentado en relato, metonímicamente, a través de unos zapatos rojos²⁸. La diferencia entre los pies desnudos y hun-

²⁷ “[...] y bañada en lágrimas, y con hartos desmayos y suspiros, le pidió reparación del ultraje; reparación... ¿cómo diré yo?, una reparación privada, una palabra benévola, una excusa, algo que la consolase, porque desde aquel episodio se sentía enferma, abatida y a punto de muerte...” (42).

²⁸ “Quien siguiese las miradas extáticas del mozo, observaría que allí el señuelo atrayente no era la cara, sino los pies, elegantes y menudos, que aprisionaban zapatos taconeados alto, de flexible cuero de Rusia: unos zapatos que a cada movimiento de su dueña enviaban fragancias perturbadoras” (68). Los zapatos rojos, como las medias rojas o los encajes de otros conocidos cuentos de doña Emilia, son “objetos que actúan como detonantes de la situación nuclear de una trama” (Fariña Busto, 2011: 576).

didados en la tierra de Silveria y los “pies insolentes, encarnados, pequeños” de la recién llegada enloquecen tanto a Avelino (“Loco, viene loco... ¡Me lo ha vuelto loco la forastera!”; 70) como a la campesina. Será, sin embargo, el desprecio manifiesto del muchacho el resorte que activará el mecanismo criminal en ella. La certeza de su invisibilidad la reafirma en su naturaleza rural. No tiene zapatos, cierto es, pero sí aperos para la siega y a ellos recurre para hacer lo que mejor sabe: “Se inclinó sobre el cestón; cogió de él la hoz de segar, afilada, reluciente, que manejaba con tanto vigor y destreza, y ocultándola bajo el delantal, se metió por la casa adentro, segura de lo que iba a hacer, de la mala hierba que iba a segar de un golpe (71)”²⁹.

Consciente y asumida es la locura de Artemisa en “Caso” (*Aires d'a Miña Terra*, 5 de julio 1908). La protagonista, hermosa, rica, madura e inteligente, escoge libremente marido, ama y es correspondida. Sin embargo, retorna de su viaje de novios enferma de celos. El narrador, un sacerdote que ha sido confesor de Artemisa, gradúa la información para ayudar a quien lee a dimensionar el alcance de esta patología. Así, conocemos primero el sufrimiento de la mujer (“Si tuviese celos de algo determinado, me curaría o me moriría o le mataría a él”, 97), luego la lucha de su voluntad con su razón (“Lucho y padezco lo que usted no se imagina para vencer la locura y disfrutar el bien del amor sin miedo a que me lo roben, pero no lo consigo”, 97) y finalmente sus ansias por que su marido, que ha enfermado gravemente, muera por fin y pueda amarle ya sin dolor. El *crescendo* de su locura se transmite a través de un estilo muy cuidado que encuentra en las anáforas el modo de enfatizar la demencia de la que Artemisa es víctima:

[...] la idea dentro de mí se alza, crece, me domina. Al morir Luis, mueren mis celos, muere mi tortura, se afirma mi seguridad de que no hará traición. Mío solo su recuerdo, mías sus cenizas, mío su retrato... Un culto ardiente, pero

²⁹ Para las relaciones entre este y otros cuentos con hechos reales documentados por la propia doña Emilia *vid.* Mayoral (2006).

dulce, tranquilo, a su memoria. La víbora que he llevado enroscada desde los primeros días de nuestro casamiento, cesará de morderme... (99)

Demencia es también, pero de muy distinto origen, la que leemos en “Aire” (*Caras y Caretas*, 9 de mayo 1908), tomado, según la autora, de un hecho real. Cecilia, como la Ofelia de Shakespeare, pierde la razón al escuchar el desprecio con que su novio se dirige a ella al negarse esta a sus requerimientos físicos³⁰. La anulación de su voluntad se vuelve tangible, hasta el punto de anular su corporeidad o, lo que es lo mismo, la conciencia de un cuerpo:

Porque yo, aquí donde ustedes me ven, no soy nada, no soy nadie... ¡Soy más fría que el aire! Como que soy eso, aire... No tengo cuerpo, señores... ¡Y como no tengo cuerpo no he podido obedecerle con el cuerpo! ¿Se puede obedecer con lo que uno no tiene? ¿Verdad que no? [...] Él me lo dijo... y él dice siempre verdad. ¿Saben ustedes cuándo me lo dijo la primera vez? Una tarde que fuimos de paseo a orillas del río, a las Delicias... ¡Qué bien olía el campo! Él me quería estrechar; y como soy aire, no pudo. ¡Y claro! ¡Se convenció...! ¡Soy aire, aire solamente...! (90)

Su único instante de felicidad llega cuando, al fin, se arroja al espacio para confundirse con él y en él absorber “el filtro de la muerte, que cura el amor” (*idem*).

Si Celia carece de conciencia corporal, “Lo de siempre” (*Caras y Caretas*, 13 de septiembre 1913) aborda la realidad del cuerpo ocultado. Mariano comienza a trabajar en una imprenta y su seriedad y eficacia le granjean el respeto de sus compañeros, pese a que sus hábitos suscitan comentarios sobre su hombría³¹. Sus ideas sociales y la

³⁰ “—¡Tú no eres nadie; eres más fría que el aire! Con su asonantamiento y todo, la frasecilla acusadora se clavó como bala bien dirigida dentro del espíritu de la muchacha, y allí se quedó, engendrando un convencimiento profundo” (88-89).

³¹ “—Hay otras maneras de ser hombre más que fumar y beber y andar detrás de las tías -declaró enérgicamente el chico-. [...] El compañero, y los demás que formaban el grupo, le miraron con cierto respeto involuntario. Empezaron a notar que Mariano

vehemencia de su discurso le convierten en el “compañero Mariano”, pero uno de sus colegas se abalanza sobre él y descubre que es en realidad una mujer. El discurso de la muchacha, que debe defenderse con un arma del acoso de los operarios, es acaso la más firme y explícita defensa de la igualdad en el ámbito laboral de cuantas publica Pardo Bazán en América. En él se reivindica la valía del ser humano por sus obras, la necesidad de abrir posibilidades de trabajo a las mujeres, el reconocimiento y la dignidad de la persona más allá de su género³². El contundente alegato de Mariana concuerda perfectamente con el malestar de Pardo Bazán en esos mismos años por los escasos avances al respecto que advierte en España³³; quizá los lectores argentinos, para los que se escribe este cuento, familiarizados con la presencia de doña Emilia en sus cabeceras desde 1892, sepan valorar su contenido ideológico.

Otra de las singularidades de los cuentos publicados en el hemisferio sur es el tratamiento de la maternidad en el contexto de la subversión de los papeles convencionalmente asociados a las mujeres.

se expresaba bien [...]” (170).

³² “¿Para vosotros, farsantes, no soy persona? ¿Qué os decía yo en el café? Que si llegase el momento de afirmar igualdades, seríais como los otros, como los burgueses; igual. ¡Si lo sabía! Pues de otro modo, ¿qué necesidad tenía de disfrazarme? ¡Con el traje de mi sexo me ganaría el pan, que me lo sé ganar mejor que vosotros, y estáis cansados de saberlo! Mi padre era tipógrafo, regente de una imprenta, y me enseñó este oficio. No sé otro. Sí; hay otro que no necesita aprendizaje... y a él me arrojáis, al no permitirme que me gane la vida honradamente. ¡No, no tengáis miedo, ya me voy del taller; no necesitáis echarme a fuerza de hacer escarnio de mí! ¡Ojalá nunca consigáis lo que decís que queréis, farsantes, farsantes! Ni a vosotros os importa la humanidad, ni pensáis sino en vuestro egoísmo. Las mujeres, para instrumento, para divertirlos, para negarles, para que os guisen... ¡Nos queréis por esclavas, como los hombres de esos tiempos antiguos, de que tanto malo decís! ¡Ah, embusteros! ¡Abur; no me habéis engañado, os conozco!” (173).

³³ Significativa de este malestar es la carta que, según explica Carmen Bravo-Villasante (1962: 279-81) escribe doña Emilia en 1913 a Alejandro Barreiro, presidente de la asociación de la prensa de A Coruña, para manifestarle su decepción por la recepción de que ha sido objeto su Biblioteca de la Mujer: “Aquí no hay sufragistas, ni mansas ni bravas. En vista de lo cual, y no gustando de luchar sin ambiente, he resuelto prestar amplitud a la Sección de Economía doméstica de dicha Biblioteca” (Charques, 2003: 26).

En este sentido cabe leer “El misterio del convento” (*La Nación*, 1 de enero 1901). Si nos fijamos en la fecha de publicación y en el título del relato, cabría pensar que es el suyo un argumento navideño. Sin embargo, los primeros párrafos, a propósito de los frisos y artesonados del convento de Jesús de la Mortificación, orientan a quien lee hacia el mundo del arte. En los siguientes, la imaginación del narrador y sus conocimientos literarios comienzan a connotar el edificio, que se transforma en un monasterio propio de un decorado teatral romántico, en el que “las mujeres emparedadas allí eran otras tantas Ineses de Ulloa” (61). En el último tercio del cuento su argumento da un giro inesperado. El arte, lo sublime, la belleza, la literatura y la historia desaparecen y en lo más íntimo de la clausura descubre el protagonista, fotógrafo de profesión, el secreto de las monjas: sus niños, toscas figuras de cera que cuidan como a auténticas criaturas y que, en la libertad que les confiere el aislamiento del mundo y más allá de lo que de ellas se espera, constituye su auténtico motor vital. Como señala el sorprendido fotógrafo, “El sentimiento que animaba aquellas frías paredes no era el amor, era la maternidad —una maternidad ilusoria, pero vehemente como un sueño— y allí, y en todas partes, el hombre para la mujer no significaba nada [...]” (64).

La maternidad es también el pretexto del que parte el discurso sobre la hipocresía burguesa en “La bandeja” (*Caras y Caretas*, 9 de julio 1910). Buena parte del cuento la ocupan los pensamientos de Carola, a quien la enfermedad de su hijo de dos años puede impedirle asistir al evento social que durante tanto tiempo ha anhelado y para el que se ha preparado concienzudamente. La inocencia del chiquillo, su aspecto frágil, la fiebre, la gravedad de su estado destacan grotescamente en el contraste con la reflexión sobre el modelo exclusivo llegado de París y su aderezo que ocupa a la madre. El cuento lleva el ejercicio de la voluntad de Carola hasta el extremo adecuado para que, más allá de la anécdota, sus lectores y lectoras perciban la vacuidad vital a la que están abocadas las mujeres-objeto de las clases acomodadas, con maridos ausentes “por uno de aquellos negocios que producían el dinero y sostenían el lujo” (143), sin más deseo que

situarse, “de una vez, en primera línea social, su sueño, su anhelo, su ideal de mujer guapa” (145). A la hora de decidir, por fin, si acudir al baile o no, “Caviló largamente, en aquella semipenumbra del cuarto de enfermo. La voluntad se acentuaba. ¿Después de todo, por qué no había de ir? El niño no estaría ni mejor ni peor por eso” (145). Cuando vuelve encuentra a su hijo muerto; el dolor por la pérdida apenas llega a manifestarse y decide volver a la fiesta.

Además de estos conflictos, en los cuentos argentinos aparecen también, aunque con menor contundencia que en los caribeños, otros relacionados con los posicionamientos particulares y firmes de los personajes femeninos frente a los códigos sociales dominantes. Así, leemos historias de pasiones poco convencionales en la literatura del fin de siglo, como las protagonizadas por ancianas: la de la duquesa de “Evocación” (*La Nación*, 12 de septiembre 1892)³⁴ hacia el joven marqués de Zaldúa, con quien coincide en una única ocasión; la de Clotilde Ayala en “Un solo cabello” (*Aires d’a Miña Terra*, 31 de enero 1909), que solo en la vejez encuentra el momento de hacer saber a su antiguo pretendiente la pasión que en su día había sentido por él; o la de Eduvigis en “El plumero” (*El Correo Español*, 11 de enero 1893), quien cuarenta años después acude al cuartel para reclamar al para entonces mariscal de campo Morla la supuesta palabra de esposo dada por este cuando solo era oficial, convencida como estaba de sus amorosas intenciones por la lectura de *Amalia Mansfield*³⁵.

Como vemos, son diversos los ejes, tanto formales como temáticos, en torno a los que se articulan los cuentos americanos que abordan la situación de la mujer con respecto a las estructuras tradicionales de poder. Acaso se echa de menos en ellos, en general, el planteamiento de otras medidas que las personales, las individuales, para solventar las situaciones de injusticia o de violencia que se

³⁴ Es el primero de los cuentos que publica Pardo Bazán en este diario, del que será corresponsal desde marzo de 1909.

³⁵ Conocida novela de María Ristreau (Madame Cottin) traducida al español en 1835 por Pedro Barniaga (Valencia, Cabrerizo).

convierten en materia narrativa³⁶. Pardo Bazán parece optar, en este sentido, por una clara disociación textual, que la lleva a condensar su reivindicación política, educativa, administrativa y pública en el ensayo y a centrar su creación literaria, en este caso los cuentos, en el análisis y la denuncia de los hechos, así como en la narración irónica, inteligente, directa y sin ambigüedad de la percepción que los personajes femeninos tienen de sí mismos y del conflicto en que les coloca el discurso. La *cuestión de la mujer* es, como en los cuentos de doña Emilia, cuestión de voluntad:

Puedo torcerme, pero no quebrantarme.

Debajo del elegante maniquí femenino escondo el acerado resorte de un alma.

(“Afra”, *El Imparcial*, 5 marzo 1894)

Recibido: 29/07/2016

Aceptado: 08/12/2016

Cuentos mencionados

Cito, cronológicamente, la publicación en América y su referencia en las *Obras Completas* (OC), mencionadas en la bibliografía.

CUBA:

“El indulto”, *El Eco de Galicia*, 1 de julio 1833; OC VII, p. 127.

“Los huevos arrefalfados”, *El Eco de Galicia*, 11 de mayo 1890; OC VIII, pp. 249-255.

“En tranvía”, *El Eco de Galicia*, 7 de julio 1890; OC IX, pp. 175-181.

“Afra”, *El Eco de Galicia*, 21 de marzo 1894; OC VIII, pp. 507-510.

³⁶ “Ella cree [...] que los cambios no vendrán propiciados ni por las sugerencias de los intelectuales ni por la aparición espontánea de nuevas costumbres, sino que es la propia mujer la que debe tomar la iniciativa y ponerse a la tarea” (Gómez-Ferrer, 1999: 56).

“La conciencia de Malvita”, *El Eco de Galicia*, 2 de abril 1898; OC VIII, pp. 807-810.

“Desde afuera”, *El Eco de Galicia*, 8 de agosto 1898; OC VIII, pp. 715-719.

“Maldición de gitana”, *El Eco de Galicia*, 27 de agosto 1898; OC VIII, pp. 535-539.

“La Capitana”, *Galicia*, 24 de agosto 1902; OC X, pp. 49-53.

“Náufragas”, *El Diario de la Marina*, 18-19 de agosto 1909; OC XI, pp. 389-394.

“Geórgicas”, *El Diario de la Marina*, 27-28 de junio 1911; OC VIII, pp. 237-240.

“La manga”, *Diario de la Marina*, 21-22 de junio 1912; OC XI, pp. 483-487.

“Casi artista”, *El Diario de la Marina*, 24 y 25 de julio 1912; OC X, pp. 369-373.

“El décimo”, *Diario de la Marina*, 14 de septiembre 1914; OC VIII, pp. 307-311.

“El rival”, *Diario de la Marina*, 17 y 18 de diciembre 1912; OC IX, pp. 701-705.

VENEZUELA:

“Apólogo”, *El Cojo Ilustrado*, 1 de junio 1898; OC VIII, pp. 585-588.

NUEVA YORK:

“La hierba milagrosa”, *Las Novedades*, 17 de noviembre 1892; OC VIII, pp. 85-90.

“Consejero”, *Las Novedades*, 2 de mayo 1907; OC XI, pp. 257-261.

ARGENTINA:

“Evocación”, *La Nación*, 12 de septiembre 1892; OC VIII, pp. 97-102.

“El plumero”, *El Correo Español*, 11 de enero 1893; OC XI, pp. 53-56.

“La Bicha”, *La Nación*, 26 de septiembre 1897; OC VIII, pp. 541-547.

“La conciencia de Malvita”, *El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas Sud-Americanas*, 30 de octubre 1898; OC VIII, pp. 807-810.

“El misterio del convento”, *La Nación*, 1 de enero 1901; OC XI, pp. 127-132.

“La hoz”, *Caras y Caretas*, 3 de agosto 1907; OC X, pp. 707-712.

“Aire”, *Caras y Caretas*, 9 de mayo 1908; OC X, pp. 293-296.

“Caso”, *Aires d'a Miña Terra*, 5 de julio 1908; OC XI, pp. 281-284.

“El torreón de la esperanza”, *Aires d'a Miña Terra*, 26 de julio 1908; OC IX, pp. 577-582.

“Ofrecido”, *Caras y Caretas*, 23 de enero 1909; OC X, pp. 663-666.

“Un solo cabello”, *Aires d'a Miña Terra*, 31 de enero 1909; OC XI, pp. 289-292.

“La bandeja”, *Caras y Caretas*, 9 de julio 1910; OC XI, pp. 489-493.

“Lo de siempre”, *Caras y Caretas*, 13 de septiembre 1913; OC XII, pp. 159-163.

“So tierra”, *Caras y Caretas*, 24 de enero 1914; OC X, pp. 603-608.

“Confidencia”, *Caras y Caretas*, 6 de abril 1918; OC VIII, pp. 105-109.

Referencias bibliográficas

Álvarez, J. Francisco (2006), “John Stuart Mill y Emilia Pardo Bazán. Lecciones de un encuentro”, en Eulalia Pérez Sedeño *et al.* eds., *Ciencia, tecnología y género en Iberoamérica*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 147-156.

Bieder, Maryellen (1998), “Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista”, en Iris M. Zavala coord., *Breve historia femenina de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona: Anthropos, vol. V, pp. 75-110.

Bravo-Villasante, Carmen (1962), *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid: Revista de Occidente.

Bretz, Mary Lee (1977), “Naturalismo y feminismo en Emilia Pardo Bazán”, *Papeles de Son Armadans*, 261, pp. 195-219.

Charques, Rocío (2013), *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*, Alicante: Universidad de Alicante.

Cibreiro, Estrella (2007), “Ideología feminista y autoridad narrativa en la obra de Emilia Pardo Bazán: estrategias autoriales transgresoras en la escritura finisecular”, en *Palabra de mujer: hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*, Madrid: Fundamentos, pp. 57-87.

Clemessy, Nelly (1972), *Les Contes d’Emilia Pardo Bazán (Essai de classification)*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques-Institut d’Études Hispaniques.

Fariña Busto, María Jesús (2011), “De vindicadoras a vengadoras: respuestas frente a la violencia. Algunos ejemplos en discursos literarios y artísticos hispánicos”, en Isabel Vázquez Bermúdez coord., *Investigación y género. Logros y retos*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 572-587.

García Negro, Pilar (1989), “Pardo Bazán: feminismo, espíritu de clase, moralismo”, *Festa da palabra silenciada*, 6 (monográfico dedicado a Emilia Pardo Bazán), pp. 56-69.

Gómez-Ferrer, Guadalupe (1999), “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, Madrid: Cátedra/Instituto de la Mujer, pp. 9-70.

González Herrán, José Manuel ed. (2011), *Obras completas*, vols. XI, XII, Madrid: Biblioteca Castro.

—(2013), “Colaboraciones de Emilia Pardo Bazán en la prensa periódica americana (1879-1921)”, en Adalberto Santana coord., *Setenta años de Cuadernos Americanos (1942-2012)*, México: UNAM/Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, pp. 135-148.

— (2014), Emilia Pardo Bazán, *El vidrio roto. Cuentos para las Américas. Argentina*, Vigo: Galaxia, colección Mar Maior.

— (en prensa), Emilia Pardo Bazán, *Poema Humilde. Cuentos para las Américas, II. Cuba, Estados Unidos, Venezuela, México*, Vigo: Galaxia, colección Mar Maior.

Kirby, Harry ed. (1973), Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, vol. III.

Latorre, Yolanda (2006), “Raros, maniáticos y obsesivos en los cuentos de Emilia Pardo Bazán”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela eds., *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, A Coruña: Real Academia Galega/Fundación Caixa Galicia, pp. 175-196.

Mayoral, Marina (2003), “Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina”, en A. M. Freire López ed., *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 103-114.

— (2006), “Pardo Bazán: de la noticia a la ficción”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, eds., *Emilia Pardo Bazán: los cuentos*, A Coruña: Real Academia Galega/Fundación Caixa Galicia, pp. 225-250.

Noia, Camino (1989), “Aspectos feministas do pensamento da Pardo Bazán”, *Festa da palabra silenciada*, 6 (monográfico dedicado a Emilia Pardo Bazán), pp. 47-55.

Novo Díaz, Mar (2014-15) “Un nuevo cuento de Pardo Bazán, esta vez en México: ‘La venganza de las Flores’ (1902)”, *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 10, pp. 153-166 <http://revistalatribuna.gal/index.php/TRIBUNA/issue/view/11/showToc>

Ojea Fernández, María Elena (2000), “Narrativa feminista en los cuentos de Emilia Pardo Bazán”, *Epos*, XVI, pp. 157-176.

Pardo Bazán, Emilia (1892a), “Del amor y la amistad (A pretexto de un libro reciente)”, *Nuevo Teatro Crítico*, año II, enero, nº 13, pp. 55-72.

— (1892b), “Una opinión sobre la mujer. El discurso del Marqués del Busto en la Academia de Medicina”, *Nuevo Teatro Crítico*, año II, marzo, nº 15, pp. 71-84.

— (1892c), “Stuart Mill. (Prólogo a La Esclavitud Femenina)”, *Nuevo Teatro Crítico*, año II, mayo, nº 17, pp. 41-76.

— (1893), “Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer”, *Nuevo Teatro Crítico*, año III, febrero, núm. 26, pp. 269-304.

Paredes Núñez, Juan, ed. (1990), *Cuentos completos de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 4 vols.

Paredes Núñez, Juan (1992), “El feminismo de Emilia Pardo Bazán”, *Cadernos de Estudios Galegos*, XI-105, pp. 303-313.

Patiño Eirín, Cristina (2009), “Un rosal allí; deixis y periodismo: Emilia Pardo Bazán y el *Diario de la Marina*”, en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela eds., *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña: Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 161-192.

Pereira Muro, Carmen (2013) *Género, nación y literatura: Emilia Pardo Bazán en la literatura gallega y española*, West Lafayette (Indiana): Purdue University Press.

Rodríguez Rodríguez, Adna Rosa (1991), *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada: Edicións do Castro.

Schonefeld, Courtney D. (2007), *Las ideas feministas de Emilia Pardo Bazán y Rosario Castellanos*, Texas: A&M University-Kingsville. Inédito. Puede consultarse en <http://search.proquest.com/docview/304716084/fulltextPDF/2B1586BEBDB44B57PQ/19?accountid=17261> [consulta 05/2016].

Tolliver, Joyce (1998), *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories of Emilia Pardo Bazán*, Lewisburg: Bucknell University Press.

— (2005), “*Mi excelsa compañera Tula: género, historia y crítica literaria en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*”, en Lisa Vollendorf ed., *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*, Barcelona: Icaria, pp. 207-222.

Villanueva, Darío y José Manuel González Herrán eds. (2004-205), *Obras completas*, vols. VII, VIII, IX, X, Madrid: Biblioteca Castro.