

Análisis microestructural de *Los pazos de Ulloa*

Eusebio Llácer

En el capítulo 20, como en la mayor parte de la novela, don Julián y Nucha protagonizan a la par la acción del relato. Este capítulo comienza con la descripción del paisaje que la autora pone en boca de Julián, el capellán. Se observan ya elementos románticos que podríamos calificar, con Clark Colahan y Alfred Rodríguez, de góticos.¹ Vocablos como "tétrico," "siniestro," "lívidos," "helado," frases completas como "El edificio, bajo su toldo de negras nubes, con el ruido temeroso del cierzo que lo fustigaba, era amenazador y siniestro,"² nos transportan, dentro del realismo naturalista de Doña Emilia, a una desubicación en términos narrativos del relato. Después sigue el recuento de los hechos por el capellán, que recuerda el "rostro afilado" de Nucha en el que "se agregaba una contracción y un azoramiento, indicios de gran tirantez nerviosa" (p. 317). En efecto, Nucha se resiente aún del episodio de la araña (donde don Pedro intenta matar a la gran alimaña con una de sus botas de caza, mientras ella lo mira aterrorizada por la visión de la araña en la sombra de la habitación). De un tiempo a esta parte la imaginación de Nucha deambula por derroteros fantasmagóricos; lo que le impulsa a dudar de su sanidad psíquica: "Hay veces que distingo personas sin cabeza: otras al contrario les veo la cara con todas sus facciones haciendo muecas . . . me pongo a cavilar si son almas del otro mundo que se quejan" (p. 318).

En la alcoba de Nucha, ambos entreven "el paisaje que se alcanzaba desde la ancha y honda ventana fronteriza" (p. 319). La naturaleza parece querer desatarse contra ellos en una visión negra y sombría de la geografía divisable, e incluso del cielo y el sol. Como en los relatos góticos, la atmósfera y el escenario natural presagian la fatalidad de los hechos futuros. En este momento, la microestructura está ya situada y ambientada para la acción venidera.

Nucha decide bajar al sótano para buscar ropa blanca en los arcones. En este punto, Nucha, seguida de Julián, se dirige hacia el desván, aunque el capellán intenta disuadirla de su empeño. Ya en el claustro encuentran "un pilar que tenía incrustada una argolla de hierro, de la cual colgaba aún un eslabón comido de orín" (p. 320), en el que antiguamente los amos encadenaban, como castigo, a un esclavo negro. Este hecho añade más carga gótica al relato por su supuesta historicidad.

La naturaleza parece volverse en su contra, en el momento en que Nucha realiza un comentario religioso respecto al esclavo negro y sus amos. Esto nos induce a pensar en el alcance filosófico del comentario, así como en la agudeza de Nucha al pronunciarlo: "¿Por qué serán tan malos cristianos los hombres?—añadió entreabriendo los labios con cándido asombro. El cielo se oscureció en el momento de expresarse así Nucha; un relámpago alumbró súbitamente las profundidades de las arcadas del claustro y el rostro de la señorita, que adquirió a la luz verdosa el aspecto trágico de una faz de imagen" (p. 321).

Al llegar a la puerta del lugar donde se albergaban los arcones, e intentar abrirla, la noche adquiere todo su carácter tormentoso y siniestro: "Al introducirla en la cerradura y empujar la puerta, otro relámpago bañó de claridad fantasmagórica el sitio en que iba a penetrar; rodó el carro del trueno, pausado al principio, después ronco y formidable, como una voz hinchada por la cólera, y Nucha retrocedió con espanto" (p. 321).

Ahora Julián, que antes parecía más atemorizado que Nucha, se decide a entrar solo en el sótano. Cuando éste enciende una luz, se ve el lugar hacinado y húmedo, lleno de trastos inútiles y antiguos, y la huella de las ratas que carcomieron todo lo que allí se encontraba. Y es en esta atmósfera oscura y tenebrosa donde Nucha halla por fin el arcón. Al instante, otro imponente trueno los hace retroceder alarmados por el poder sobrecogedor e imparable de la naturaleza. El capellán se apresta a rezar el Trisagio contra la muerte por rayo. Al fin Nucha estalla en un alarido histérico, que libera toda su tensión producida por el miedo durante el "viaje" al sótano.

Como vemos, Pardo Bazán toma en este capítulo, como en otros de *Los pazos de Ulloa*, el carácter naturalista del relato desubicándolo de su natural escenario realista, e introduciendo elementos de la novela gótico-romántica en cuanto al ambiente de la acción y a los campos léxicos para describirlo. La autora parodia las novelas góticas ya que muestra elementos siniestros y lúgubres de la naturaleza y el mundo; aunque después acabe en el naturalismo de partida, al establecer que existen elementos tanto o más horribles en la vida real.

Julián, el cura "con repulgos de monja y pudores de doncella intacta" (p. 24), conduce al lector a la risa por el hecho de ser hombre y mostrar cualidades típicamente femeninas como miedo e histerismo. Pardo Bazán se ríe de Julián, aunque también lo utilice para filtrar a través de él su concepción del mundo.

Carlos Feal Deibe opina que el sótano es un símbolo que podría representar, dentro de una crítica psicoanalítica, una prisión doble para Nucha.³ Por una parte, la prisión material donde la opresión masculina se deja sentir por parte de don Pedro en Nucha (y también de Sabel, la criada, por parte de Primitivo, que personifica los elementos góticos de la novela en cuanto que su carácter oscuro, siniestro y turbio encajaría perfectamente con el am-

biente lúgubre, misterioso y antinatural del escenario, especialmente en la noche de este episodio).

De cualquier modo, el hecho formal de que Pardo Bazán recurra a modelos góticos en este capítulo no parece responder a ninguna necesidad muy significativa, aparte de la de provocar la hilaridad en el lector por medio de una parodia del modelo romántico, que sólo inspira sensaciones del todo prosaicas y fuera de lugar en el contexto total de la novela. Ahora bien, la parodia misma que la autora consigue al desubicar la acción naturalista en un contexto siniestro y perverso cumple una función esencial al simbolizar la inadaptación de sus principales protagonistas al mundo que les rodea, y esto desde una óptica meramente naturalista.

Si volvemos sobre el pasaje del sótano y nos apoyamos en el simbolismo psicoanalítico concentrándonos en el texto mismo, llegaremos a algunas conclusiones palpables. Por una parte, Julián y Nucha, personajes altamente imaginativos, reflejan de algún modo su estado anímico en la percepción de la naturaleza y el paisaje. Lo que sería totalmente naturalista por las implicaciones fisiológicas de los procesos mentales en los caracteres. Por otra parte, la especial confraternización espiritual que se establece entre ellos (ambos perciben la naturaleza de forma similar, porque ambos se sienten perdidos e indefensos ante la barbarie que les acecha y que está acabando con la religión . . .), podría expresarse en su bajada, o mejor en su entrada al sótano (como símbolo del vientre materno que los hace hermanos gemelos, como escribe Feal Deibe); el lugar donde, a pesar de todo, se pueden sentir protegidos, a salvo de los peligros del mundo. Pero lejos de quedar ahí su relación, pienso que Pardo Bazán alude, veladamente eso sí, a la posibilidad de una relación amorosa entre ambos personajes, cuando pone en boca de Nucha las siguientes palabras: "Hasta las murallas se han vuelto más gordas y la piedra más oscura . . . Será una tontería, ya sé que lo será; pero no me atrevo a salir de mi habitación, yo que antes revolvía todos los rincones y andaba por todas partes. . . . Y no tengo remedio sino dar una vuelta por ella . . . necesito ver si hay abajo, en el sótano, arcones para la ropa blanca. . . . Hágame el favor de venir, Julián, ahora que la niña duerme. . . . Quiero quitarme de la cabeza estas aprensiones y estas tonteras" (p. 320).

En efecto este capítulo ocurre justo después de que Nucha averigüe que don Pedro y Sabel son amantes. La cólera de la naturaleza (¿de Dios?) aumenta cuanto más cerca están del arcón de "ropa blanca" (sugiriendo el vestido de novia, el color de la virginidad, de la verdad o de la ropa interior femenina), y además "la niña duerme" (el inocente no debe saber demasiado de estas cosas de mayores).

Para apoyar esta hipótesis, podríamos también analizar el episodio de la capilla, al final del capítulo 27, y especialmente en su continuación en el 28, donde se lee: "Muy quedito, como quien se confiesa, empezaron a debatir y

resolver estos pormenores. Otro rayo de sol entreabría las nubes, y los santos, en sus hornacinas, parecían sonreír benévola al grupo del banquillo. Ni la Purísima de sueltos tirabuzones y traje blanco azul, ni el San Antonio . . . revelaban en sus rostros el más leve enojo contra el capellán ocupado en combinar los preliminares de un rapto en toda regla, arrebatando una hija a un padre y una mujer a su legítimo dueño" (p. 389).

Cuando Doña Emilia explica la situación como "un rapto en toda regla," parece que lo que era una mera alusión en el capítulo 20, se ha convertido en algo más factible. Por otra parte, la naturaleza les es ahora benévola, y los santos no "revelaban en sus rostros el más leve enojo contra el capellán. . . ." En otras palabras, ya no existe culpabilidad por parte de los protagonistas, y la posibilidad de relación amorosa se hace más real. Por ello, cuando Perucho, a través de sus ojos infantiles, recuerda en el capítulo 28 la llegada de don Pedro a la capilla, describe a Nucha como en un estado que sugiere un éxtasis (¿sexual?): "Recostada en el altar se encontraba la señora de Moscoso, con un color como una muerta, los ojos cerrados, las cejas fruncidas, temblando con todo su cuerpo: frente a ella, el señorito . . . mientras el capellán . . . imploraba, imploraba al señorito, a la señorita, a los santos . . . y de repente, renunciando a la súplica se colocaba, encendido y con los ojos chispeantes, dando cara al marqués, como desafiándole. . ." (p. 397).

Por primera vez Julián se enfrenta abiertamente a don Pedro, porque ha comprendido y aceptado que siente amor por Nucha como mujer. No queda claro si se produce alguna relación física en la capilla; aunque no sería descabellado pensarlo por la reacción de don Pedro, así como por la descripción inocente de Perucho. También podríamos interpretar que Julián sublima su amor por Nucha a través de la religión. De ahí que ésta sea siempre comparada a la virgen en labios del capellán.

Estas conclusiones nos llevarían, desde un punto de vista hermenéutico, a la explicación del modo narrativo de la autora en el conjunto total de la obra, y a su propósito último. De algún modo Julián y Perucho muestran similitudes de función en relación con los personajes femeninos de la obra. Veamos como la autora utiliza a Julián, hilo conductor de la novela desde un punto de vista estructuralista, para expresar sus opiniones filtradas sobre una sociedad que explota a la mujer.

La hermandad de Julián con Nucha provoca que la autora asemeje, a veces, los puntos de vista de ambos (como en este capítulo 20), y que en cierta forma esto le sirva para comunicar su mensaje por boca de Nucha. Tampoco creo que fuera descabellado pensar que Pardo Bazán eligiera a Julián como filtro narrativo, al vislumbrar en él el concepto andrógino moderno del marido ideal, poseedor de cualidades femeninas, y por ello más comprensivo y manejable que el tradicional (representado por don Pedro y Primitivo). En este sentido, Julián actuaría de puente, desde un punto de vista semiótico, entre el mundo masculino y el femenino, ya que

siendo hombre, es también algo "afeminado," de lo que hace mofa la autora tomando, a veces, un tono marcadamente convencional. Tendría esto que ver con el concepto de "heteroglosia" acuñado por Bakhtin, según el cual varias voces mantienen un diálogo intratextual a través del cual se exponen indirectamente las opiniones del autor. Este hecho es constatable en la obra y además serviría para explicar el paralelismo entre Perucho y Julián.

Perucho, "rival" de Julián en su relación con "nené," la hija de Nucha, es el otro personaje masculino que muestra afecto y delicadeza, en su condición infantil, hacia la niña. Además su protagonismo va en aumento hasta que en el capítulo 28, la autora hace la salvedad de que a partir de aquí será su filtro narrativo, sustituyendo a Julián. Este paralelismo llega hasta límites extremos en el episodio del barreño con la pequeña (donde ya se vislumbran las relaciones incestuosas que se verán en *La Madre Naturaleza*), y el pasaje del horreo, donde Perucho teme por la niña y la rescata del peligro inminente tras el descubrimiento por don Pedro de la conspiración de Julián y Nucha en la capilla. En otras palabras, estos pasajes guardan estrecha semejanza con el citado del sótano en el capítulo 20 y con el de la capilla en el 28, ya que todos ellos representan microestructuras nucleares, con relación a la gran estructura del relato, el contexto total novelesco. También se produce en el hórreo una especie de hermandad espiritual (aparte de la de sangre) entre Perucho y la niña.

Al igual que Julián, Perucho sufre de pesadillas. Pero si bien Julián es el representante de un mundo antiguo y obsoleto, identificado por la transnochada religión y la no menos moral dieciochesca, Perucho es ya el prototipo del hombre moderno capitalista, preocupado por su propio bienestar y cuyo respeto por la propiedad se reduce a cuestiones meramente pecuniarias. Es el "bastardo" que al final se acaba imponiendo a la "legítima heredera" en *La Madre Naturaleza*. (Las parejas establecidas entre Julián y Nucha, Perucho y nené, al igual que la interacción de Julián y nené y sus consecuencias respectivas dentro del marco social y textual serían objeto de otro amplio estudio.)

Como ya mencioné, al final del capítulo, Nucha estalla en un arranque de histeria, producido por el terror acumulado, pero que también podríamos asociar con la reacción típica de la mujer ante la opresión del macho, como lo hace Feal Deibe. Esta idea se confirma con la enfermedad de Nucha que es causada, como en las protagonistas de *Madame Bovary* de Flaubert y *La Regenta* de Clarín, por factores fisiológicos, pero también, en último extremo, debido a la inestabilidad emocional de éstas, incapaces de soportar la presión externa que les circunda y sucumbiendo eventualmente al medio que las oprime psicológicamente.

Por todo lo anteriormente dicho, pienso que Pardo Bazán consigue mostrar la función de la microestructura del capítulo 20, en el conjunto total de la obra. La autora nos muestra su método más eficaz de acercamiento a los temas que quiere tratar, esto es, el uso de un tono serio-cómico para

comunicar su mensaje de forma que pueda tener eco en la sociedad española de finales del siglo 19, en la que la religión, obsoleta, da paso a las poco escrupulosas relaciones de clase capitalistas; y en la que la mujer tiene aún mucho que conseguir, si quiere algún día equipararse al hombre en sus funciones familiares y sociales.

UNIVERSITAT DE VALENCIA

1. Clark Colahan y Alfred Rodríguez, "Lo 'gótico' como fórmula creativa de *Los pazos de Ulloa*," *Modern Philology* 83 (1986): 398-404.
2. Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa* (Madrid: Castalia, 1987), p. 316.
3. Carlos Feal Deibe, "La voz femenina en *Los pazos de Ulloa*," *Hispania* 70 (1987): 214-21.