

OBSERVACIÓN Y OBSERVADORES EN DOS NOVELAS DE EMILIA PARDO BAZÁN

FERNANDO REATI
Middlebury College

La novela española del último tercio del siglo XIX postula al narrador como un observador atento del mundo circundante, y sí es cierto que nuestra civilización siente una particular atracción hacia el «efecto de lo real» (Barthes, «Le discours...» 21), esto se hace tanto más evidente en el marco de poéticas que pretenden representar el mundo de una manera «realista». Escribir es describir, y el escritor recibe las influencias de la realidad a través de todos sus sentidos para luego representarla. El acto de observar —el privilegio de la mirada— es quizás el sentido más destacable como condición primera de la narración realista y naturalista, y de allí la abundancia de catálogos, a modo de códigos o textos visuales por medio de los cuales se puede «leer» la sociedad. Las abundantes enumeraciones de ropas, ambientes, estilos edilicios, escaparates, tipos humanos, etc., hablan de la gran intuición semiológica de esta narrativa, que por ejemplo permitirá a Pardo Bazán visualizar unos «cascos de loza, tarteras rotas, un molinillo inservible, dos o tres guñapos viejos, y un innoble zapato» como «la historia de la pobreza y de la incuria narrada en prosa por una multitud de objetos feos» (*La Tribuna* 69). En el siglo XIX culmina una manera de observar la realidad que privilegia la mirada individual como parámetro de verdad, en la medida en que se cree que la realidad es lo visible, y lo visible lo que ve un espectador individual:

The convention of perspective, which is unique to European art and which was first established in the early Renaissance,

centres everything on the eye of the beholder [...] Perspective makes the single eye the centre of the visible world. Everything converges on to the eye as to the vanishing point of infinity. The visible world is arranged for the spectator as the universe was once thought to be arranged for God (Berger 16).

Pero esta perspectiva centralizada le ofrece al espectador una visión ilusoriamente completa, que en realidad —luego se descubrirá— es parcial. Junto a una mayor conciencia sobre los límites de un deseo mimético absoluto, el siglo xx intentará resolver la contradicción entre la búsqueda de totalidad y una visión incompleta, por medio de técnicas de representación capaces de superar esa perspectiva centrada en el ojo del espectador individual. La experimentación con el lenguaje combinando múltiples perspectivas espaciales y temporales, el juego con puntos de vista cambiantes y el menor empleo del narrador omnisciente en el campo de la literatura, así como la pintura cubista y sobre todo las sugestivas técnicas del cine cuyos planos y enfoques superpuestos abren inmensas posibilidades, expresan, entre otros recursos, esa urgencia del siglo xx por abandonar una perspectiva que se experimenta en forma creciente como una camisa de fuerza.

Dos novelas de Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa* (1886) y *La madre Naturaleza* (1887), ejemplifican la transición entre ambas épocas, con ciertos mecanismos de control de la narración que producen una perspectiva en proceso de cambio. No se trata todavía de innovaciones tan fundamentales como las operadas en el siglo siguiente, pero en el uso que se hace de una compleja simbología de la observación es posible hallar una captación menos limitante de la realidad, una perspectiva que se expande; ello no obsta para que en forma simultánea el narrador conserve cuidadosamente el control de su material a través de una mirada que lo abarca y da sentido a todo, integrando en ese gesto mecanismos de conocimiento y de poder que retrotraen a una concepción más tradicional del papel del narrador.

El papel crucial de la visión (del narrador y de los personajes) en la novela decimonónica realista y naturalista no ha recibido suficiente atención por parte de la crítica, y un importante artículo de Laura Rivkin sobre *La Regenta*, de Leopoldo Alas, viene a cubrir en parte esa ausencia. A partir de un análisis de las miradas y las artes plásticas en la novela, Rivkin demuestra que la incon-

sistencia entre lo aparente, observado por los ojos, y lo que en efecto es real en el mundo de la narración, indica una creciente conciencia del autor sobre las limitaciones de un arte realista:

Through two of the most prevalent metaphors for literary mimesis —seeing, painting— and their epistemological opposites (imagining or picturing with the mind's eye), Clarín betrays not only moral doubts about the status of the novel world. The very references to the visual and the plastic [...] in fact threaten to desrealize the illusion of the real, exposing Clarín's novelistic technique as a mimesis of appearances... (302).

Rivkin propone que el papel ambiguo de las miradas, la contradictoria oposición entre lo que los personajes pueden ver (engañándose en ilusiones) y lo que el narrador sabe, desnuda las vacilaciones del autor respecto a los postulados de la novela decimonónica como mimesis del mundo real; del mismo modo, las referencias dentro de la novela a la pintura en cuanto «artificio» revelan una similar incertidumbre sobre la posibilidad de una representación fiel del mundo real. En este sentido, Clarín nos parece inmerso en la misma transición entre dos épocas en que se halla Pardo Bazán; las limitaciones epistemológicas lo son también estéticas (Rivkin 320), y en Pardo Bazán la parcialidad de un punto de vista fragmentado —como se demostrará a continuación— revela la creciente conciencia sobre los límites de la representación de lo observable.

Al tratar la narrativa de Pardo Bazán, la producción crítica se ha centrado tradicionalmente en ciertos aspectos de su obra, dejando otros más o menos librados a la incógnita. Se ha discutido abundantemente la filiación (o no) naturalista de la autora, así como su supuesto «naturalismo católico», y asimismo se ha prestado atención a la historicidad de su novelística; también se han discutido el papel de la sexualidad, el conflicto entre lo natural y lo social, la postura feminista, la intertextualidad y correspondencia con otros autores (en especial Galdós, pero también Zola, Alarcón), etc. Mucha menos atención se ha prestado en cambio a las estrategias narrativas de la autora, en particular a su elaborado manejo del punto de vista, que ha quedado relegado por la indudable importancia de los otros aspectos mencionados. Una aproximación en esta dirección se produce en aquellos estudios que destacan el empleo del estilo indirecto libre en *Los pazos de Ulloa*, remitiendo a la ubicación del narrador respecto a sus personajes

y al uso de una voz narrativa descentralizada para determinados fines. Robert E. Lott, para quien la psicología del sacerdote Julián es el eje motivador en *Los pazos de Ulloa*, señala correctamente que en la violenta discusión entre el señor de Los Pazos y el sacerdote el punto de vista se traslada a Perucho: «While the narrator is still third-person, everything is presented through [Perucho's] eyes» (4); sin embargo, para Lott el único motivo de semejante cambio de observador radica en la decisión autorial de evitar los detalles melodramáticos y violentos de lo que sucede entre los personajes (4), una apreciación que, como veremos más adelante, no tiene en cuenta la función esencialísima de la observación y los observadores en las novelas. También Darío Villanueva considera al sacerdote el eje de la narración, a diferencia de quienes han privilegiado a don Pedro o a la naturaleza en papeles protagónicos, y tras señalar que un personaje puede servir de voz o visión en la narración, destaca que «siempre habla el narrador, y su voz llega hasta nosotros en tercera persona, pero la visión de la que procede la sustancia de su relato se circunscribe, fundamentalmente, a la óptica de un personaje, don Julián» (130). Villanueva considera que el religioso es un «foco subjetivizador» (131) a través del cual se expresa la voz narrativa, pero al centrarse en este mecanismo de la narración tiende a dejar de lado la presencia de muchos otros personajes cuya visión se hace dominante por momentos en ambas novelas¹. Su estudio presenta sin embargo una instancia en que aparece otro observador, en coincidencia con el análisis ya mencionado de Lott: la discusión en la capilla, en que «don Julián cede a otro personaje [Perucho] no tanto el protagonismo de la trama como la visión de que se nutre la voz narradora del discurso» (Villanueva 135). Benito Varela Jácome también hace centrar la novela en el sacerdote al aludir a un «procedimiento perspectivista», afirmando que es a través de su óptica que se percibe el mundo narrativo, y al igual que Lott y Villanueva considera que en la escena de la discusión el punto de vista se traslada al niño Perucho (87, 90); dando un paso más allá, menciona además que el vuelco de la diligencia en *La madre Naturaleza* se contempla «desde el enfoque del

¹ Así, de *La madre Naturaleza* dice en una nota que «el narrador omnisciente, y por detrás de él, el autor implícito copan casi por completo la visión y la voz narrativas» (Villanueva, 131), cuando en realidad hay también en esta segunda novela numerosos casos de personajes cuya visión se hace dominante por momentos.

médico», y que en esta segunda novela el mundo rural aparece a través de la «mirada analítica de Gabriel Pardo» (92). Por fin, Ronald J. Quirk señala que a menudo se percibe la naturaleza a través de los ojos e impresiones de Julián y Nucha (84).

Los estudios mencionados aciertan al señalar la existencia de varias visiones parciales a través de las cuales se mediatiza la narración, pero debido a sus propósitos específicos se limitan a poner en relieve sólo algunas de estas instancias, sin profundizar en su significado de conjunto². Sin embargo, un análisis centrado en el problema de la observación en ambas novelas revelará la existencia de una situación paradigmática repetida una y otra vez: el personaje observador que desde una posición privilegiada (oculto tras puertas o árboles, desde ventanas o escaleras, etc.) pone bajo su mirada atenta a otros personajes que no se saben observados, para más tarde convertirse él mismo en objeto de la mirada de otro. Cada situación de importancia gira alrededor de una escena en que alguien espía y adquiere, a través de ese espionaje, una cuota de conocimiento y poder sobre los observados. Hay un gran número de escenas tales, entre las que se puede mencionar la partida del sacerdote y don Pedro hacia la ciudad, bajo la mirada escrutadora de Primitivo que los espía desde la espesura del bosque, la reunión de la servidumbre en la cocina de los Pazos, contemplada por el religioso oculto en lo alto de una escalera en tinieblas, y la multitud de borrachos amenazantes que Barbacana y sus amigos espían por entre visillos. En cada caso la narración pone especial cuidado en destacar la invisibilidad del observador oculto, un ejemplo de lo cual es la llegada al pueblo de la diligencia que conduce a Gabriel. En esta ocasión, un personaje contempla el vehículo desde un sitio alejado; los pasajeros que van en su interior no se saben observados, mientras que el conductor y el mayoral —los únicos que por su ubicación en el pescante podrían devolver esa mirada— están significativamente dormidos, detalle éste que resalta la uni-

² A Lott le interesa especialmente analizar la estructura de la novela, sus recursos estilísticos, el manejo del lenguaje para crear atmósferas y ritmos; a Villanueva, demostrar que el uso del estilo indirecto libre por parte de Pardo Bazán es una prueba más de que no se puede incluir mecánicamente a la autora en la escuela naturalista; a Varela Jácome lo ocupa un análisis formal y estructuralista de la obra total de Pardo Bazán, así como su cosmovisión social; a Quirk, por su parte, la estructura de la novela, incluyendo los procesos mentales, los sucesos narrados y el punto de vista, pero si bien se explaya respecto a los primeros, no profundiza en lo último.

lateralidad de la observación. Por su parte, la famosa escena del incesto en lo alto de la montaña comienza con una ascensión que permite a los hermanos observar el valle a sus pies desde la elevada cima, pero a su regreso ellos mismos son espiados a su vez por Gabriel. Es de recordar asimismo que la historia se cierra con la mirada final que Gabriel dirige a los Pazos desde el camino, mientras se aleja para siempre.

Cada una de estas escenas ofrece la doble perspectiva de un personaje que mira a otros y un narrador que los mira a todos. Para hacer aún más evidente esta estructura de miradas que se contienen, en ocasiones una cadena de observadores y observados multiplica esta diversidad, tal como ocurre con el asesinato de Primitivo en el bosque. Primitivo observa a don Pedro con su «vista de águila» (*Pazos* 313), sin saber que es a su vez espiado por el Tuerto, a quien por su parte espía el niño Perucho que se halla oculto. De este modo, las miradas se contienen como muñecas rusas: el narrador observa a Perucho, que mira al Tuerto, que a su vez mira a Primitivo después de que éste ha mirado a don Pedro, y el asesinato se produce en el instante preciso en que la víctima «no miraba a parte alguna» (*Pazos*, 313), vale decir cuando se rompe la cadena de observaciones. Algo semejante sucede cuando los trabajadores observan atentamente a don Pedro para comprobar su hombría, contemplados a su vez por Gabriel desde una puerta.

Este recurso de miradas encadenadas relativiza cada una de ellas a excepción de la del narrador, la cual se postula como perspectiva última cuya validez se debe aceptar. La relación entre el narrador y los personajes observadores es jerárquica y sirve como recurso de control de lo narrado. Según propone Mieke Bal, del mismo modo que entre el autor y lo narrado se introduce un narrador como delegado de aquél, se puede situar entre el narrador y el personaje un intermediario o «focalizador» a través del cual vemos a dicho personaje. En palabras de Bal: «Le lecteur le voit par l'intermédiaire d'une autre instance, une instance qui voit et, en voyant, fait voir» (115). Esto no significa que la percepción del focalizador intermediario sea aquella que el lector recibe porque —como sugiere Bal— en última instancia el narrador conserva el control de lo que se presenta como narración: «on ne saurait déterminer "qui voit" sans tenir compte de ce par quoi on perçoit cette vision: la narration» (115). Se trata así de un recurso paralelo a aquel por el cual el narrador cede la palabra a un personaje,

sólo que ahora se trata de cederle la visión; en ambos casos, en la estructura jerárquica de la narración la voz o la mirada del personaje queda subordinada a un narrador que sobrevuela el mundo fictivo como una figura divina. El focalizador no conserva su función privilegiada a lo largo de la narración y, por el contrario, debe delegar la focalización en otros personajes (Bal 119), tal como ocurre sin cesar en las novelas de Pardo Bazán: los personajes ven y son vistos, son alternativamente focalizadores y objeto focalizado de otros, y todas sus perspectivas convergen en el ojo del narrador. El narrador omnisciente con perspectiva única ha sido entonces reemplazado por un narrador cuya omniscencia no le impide por momentos conceder a sus personajes el privilegio de la observación. En estos casos, la perspectiva para el lector es doble porque ve a través de los ojos del personaje focalizador pero simultáneamente a través de los del narrador que se ubica por encima de dicho personaje. El crimen de Primitivo ilustra esta dualidad, ya que por un lado recibimos la visión del niño testigo (el humo, el cuerpo que gira), pero a la vez nos enteramos de un detalle que el narrador, no el niño, puede observar: «[Primitivo] caía boca abajo, mordiendo, sin duda, en suprema convulsión, la hierba y el lodo del camino» (*Pazos* 313).

El recurso consistente en revertir el acto de la observación en su correlato inverso también contribuye a destacar el control del narrador sobre todas las miradas, convirtiendo al sujeto de la observación en objeto de ella más tarde, *en circunstancias casi idénticas*. Así, Primitivo espía al sacerdote desde un bosque para matarlo de un escopetazo, y más tarde es a su vez víctima de una emboscada en el bosque y muere baleado; Julián se oculta entre las tumbas para observar a los niños en el cementerio, y en el mismo sitio es espiado años más tarde por Gabriel; Gabriel contempla al Gallo desde una puerta, y luego éste lo espía a su vez desde otra puerta; Perucho espía la discusión de Julián y don Pedro, pero años más tarde su propia discusión con Gabriel es espiada por otra persona. Cada acto por el cual un personaje pone bajo su mirada a otro tiene su contrapartida, lo cual reafirma la parcialidad de cada una de esas visiones que sólo el narrador puede organizar en el sistema coherente de la narración. La perspectiva que recibe el lector es la suma de perspectivas incompletas ordenadas por una visión global, porque ningún personaje focalizador puede ver la totalidad de lo observable y, por el contrario, siempre

faltan datos cruciales que sólo cobran sentido cuando se complementan las diferentes miradas. El médico ve la diligencia pero no lo que ocurre en su interior; Gabriel ve a Perucho y Manuela descender de la montaña pero no lo que ocurre allá arriba: es siempre la perspectiva del narrador la que da sentido a los retazos de realidad que alcanzan a contemplar los personajes.

La observación se relaciona en cada caso con el conocimiento íntimo de lo observado, y en este sentido los personajes que espían a otros van descubriendo (y revelando al lector) todas las facetas de la historia. Michel Foucault ha explicado de qué manera el siglo XIX cobra conciencia del poder de la mirada en cuanto conocimiento, y cómo mirar y conocer equivalen en última instancia a dominar. El Panopticon —la nueva organización de las prisiones y reformatorios circulares que se desarrolla a partir del siglo XVIII y se perfecciona en el XIX— es tal vez el mejor símbolo de una tecnología social que permite la maximización del control de los cuerpos por medio de una mirada central que lo abarca todo (Foucault, 200, 201). En esta relación entre el que ve y el que no ve, entre un guardián ubicado en un puesto de control central y un presidiario que no sabe en qué momento está siendo observado, el poder se manifiesta a través de una observación que se traduce en conocimiento, con un observador que se apropia y domina el objeto de su mirada; la prisión se ha transformado de sitio de castigo en observatorio institucionalizado permanente (Foucault, 126). En el dispositivo panóptico se sintetiza una sociedad decimonónica en la que observar es conocer y conocer es dominar, ecuación ésta que Foucault ha desnudado: «power and knowledge directly imply one another [...] there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations» (27).

Esta conciencia sobre el poder de la mirada explica la importancia concedida en la novelística del período al gesto de la observación por parte de un observador oculto, empleado a menudo como nudo argumental a partir del cual se producen cambios. Viene a la mente la escena de *El sombrero de tres picos*, de Pedro A. de Alarcón (1874), en que el Tío Lucas, oculto en una parra, espía al seductor de su mujer; cuando éste se sabe observado, siente temor e ira por haber sido descubierto en el intento de seducción, lo cual luego jugará un papel central en el desarrollo

posterior de los sucesos. Más significativa aún es la escena posterior en que el Tío Lucas espía por el ojo de la cerradura para sorprender a los supuestos adúlteros, pero debido a que «el rayo visual no alcanzaba a descubrir más que un pequeño triángulo de cama...» (131), vale decir que su visión es incompleta y por lo tanto su conocimiento defectuoso, desencadena una serie de errores que culmina en el castigo de ambos hombres. Por otra parte, el mismo motivo aparece en *La Regenta* (1884), cuando el celoso don Fermín necesita espiar oculto el paso de los coches para determinar si la bella mujer tiene tratos con don Álvaro: «se apretó a la columna de hierro para no ser visto [...] se hizo todo ojos» (537); esta escena es un punto de inflexión en la narración porque a partir de ella el religioso se determina a competir con su rival por el amor de la mujer. Otro acto de observación que cambia el curso de la narración es el que lleva a cabo el esposo de la Regenta en el patio a oscuras cuando descubre el ingreso del seductor don Álvaro, lo cual conducirá al duelo final y a la destrucción del equilibrio inestable.

En Pardo Bazán, dos situaciones centrales ilustran esta creciente conciencia decimonónica sobre el poder de la mirada-conocimiento. La relación entre el sacerdote y los habitantes de los Pazos es la primera, caracterizada por un mutuo espionaje que implica una batalla por el conocimiento y el control del oponente, tal como lo demuestra el gran nerviosismo del religioso ante «la ojeada escrutadora de Primitivo, que avizoraba sus menores actos y estudiaba su rostro para averiguar el lado vulnerable [de Julián] que apartaba los ojos de las jornaleras garridas» (*Pazos* 76), y su «malestar violento» ante los «ojos azules, anegados en caliente humedad» (*Pazos* 78) de Sabel³. Cuando desde lo alto de una escalera en penumbras contempla el «aquelarre» de los sirvientes en la cocina, el sacerdote «es como un niño [...] a cuyos ojos se va mostrando una realidad insospechada» (Feal Deibe 314); en efecto, a través de su mirada descubre lo que él considera la verdadera naturaleza de los sirvientes, en una escena signada por la cartomancia, el oráculo y la adivinación, prácticas estas en que precisamente se llega al conocimiento a través de la lectura de los signos. En esta

³ Los ojos de Sabel, altaneros y burlones, representan para Julián el conocimiento de la carnalidad, y contrastan por ello con los de la madre del religioso, representativos de la ignorancia del pecado: «triste cosa tener que vivir con aquella mala hembra [Sabel], no más púdica que las vacas. ¿Cómo podía haber mujeres así? Julián recordaba a su madre, tan modosa, siempre con los ojos bajos...» (*Pazos* 82).

ocasión, sin embargo, el religioso pierde la oportunidad de prever los sucesos trágicos posteriores por no saber interpretar la «narración» visual que ofrecen los naipes de la bruja, así como es incapaz de «verse a sí mismo» (*Pazos* 221) representado en uno de esos naipes. En la primera novela, el ansia de aprendizaje de Julián se traduce en su constante observación de lo que ocurre a su alrededor: «abrir mucho los ojos, deseando que por ellos le entrase de sopetón toda la ciencia rústica...» (*Pazos* 63); no será sorprendente entonces que en la segunda novela su desinterés por el conocimiento y su alejamiento del mundo se acompañe del significativo gesto de una mirada huidiza o fija en el suelo: «los ojos muy sumidos bajo el convexo párpado, miraban positivamente para adentro» (*Madre* 303).

La segunda escena que ejemplifica el poder de la mirada-conocimiento es la célebre ascensión de los hermanos adolescentes a la montaña, de efectos trágicos ya presagiados por el encuentro con una hechicera que les echa el «mal de ojo» —y es de recordar que el «mal de ojo» tiene que ver con el dominio: «[its effect is] to arrest movement and to kill life (Jacques Lacan, citado en Barthes, «Right in the Eyes», 239). La ascensión de los jóvenes tiene el propósito de «perder de vista la casa» (*Madre* 185), adentrándose en el mundo natural y sustrayéndose al control de las miradas ajenas para quedar en libertad de actuar según la fuerza del instinto, pero ese «mal de ojo» que los acompaña es un recordatorio de que les resulta imposible evitar ser observados. Definir que la naturaleza es estar «lejos de toda mirada humana» (*Madre* 10) implica reconocer que el ojo del Otro marca los límites de lo permisible culturalmente. Por eso, cuando los hermanos llegan a la cumbre, lejos de los Pazos, pueden entregarse al incesto sin conciencia del pecado: lejos en apariencia de toda mirada, no tienen sobre sí el control del mundo social representado por la población del valle. Sin embargo, les falta el conocimiento que tienen el narrador y otros personajes: su condición de hermanos; en el momento mismo en que creen dominar con su mirada el mundo a sus pies, no saben que aún allí los controla el ojo de la sociedad representado por la mirada del narrador (y de su cómplice, el lector), perdiendo entonces el control de sus vidas. Su momento de mayor felicidad —el incesto— es a la vez la causa de su desgracia posterior: el descenso de la montaña implica el retorno a la mirada humana (Gabriel que los espía entre los árboles) y la revelación del pecado.

Las alusiones a Adán y Eva son evidentes, y así como en la historia bíblica el ojo de Dios percibe el pecado con una mirada todopoderosa a la que es imposible sustraerse, el ojo del narrador acompaña a los jóvenes a la cumbre y expone allí su debilidad⁴.

El proceso por el cual cada personaje participa del mundo de la narración se convierte de este modo en una ecuación recurrente: observar significa conocer, lo cual a su vez equivale a dominar⁵. La mirada es un arma, un lazo que atrapa a la presa indefensa cuando la observa, y de allí las diferentes escenas de caza simbólica o literal que se emparentan con el intento de asesinato del sacerdote y el asesinato de Primitivo: las hermanas de Nucha al acecho de posibles candidatos al matrimonio, desde una ventana del piso superior (*Pazos* 122); los conejos que corren hacia su muerte bajo la mirada oculta de los cazadores (*Pazos* 244); un recuerdo de niñez acerca de un gato inmóvil que contempla a un pájaro antes de comerlo (*Madre*, 71)⁶. De allí también las abundantes referencias a los ojos, ya sea como rasgos físicos o como signos de la personalidad, que se encuentran obsesivamente en ambas novelas: en una docena de páginas escogidas al azar (*Madre* 91-104) se mencionan «ojos medio guiñados», «dos ojos tamaños como dos aros de servilleta», «ojos garzos», «ojazos como moras maduras», «ojos [que] destellaron simpatía», «ojos de Gabriel, ya secos, ardientes y escrutadores», «ojillos de azabache», «ojos de ágata derretida», además de acciones tales como «encandilaba los ojos», «no alza los ojos del suelo» y «la siguió con los ojos». El Tuerto es sucesivamente descrito como alguien que posee

⁴ El motivo de la contemplación privilegiada desde las alturas, evidente no sólo en la ascensión de los hermanos a la montaña, sino además en la presencia de Julián en lo alto de la escalera, la de las hermanas casaderas en el balcón del piso superior, la de Barbacana en las ventanas del primer piso, etc., se repite en *La Regenta*: «No se daba por enterado [don Fermín] de cosas que no viese a vista de pájaro, abarcándolo por completo y desde arriba» (104). También aquí la observación equivale a conocimiento y poder, ya que el religioso acostumbra subir al campanario para observar con su largavista —sin ser visto— todo lo que ocurre en la ciudad: «La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas» (105).

⁵ Una función semejante a la que Rivkin halla en *La Regenta*: «vision is power with epistemological and mimetic implications [...] vision works as a metaphor for knowledge and narrative stance...» (304, 309).

⁶ También la contemplación que efectúa don Fermín en *La Regenta* está relacionada con el motivo de la caza: «Don Fermín contemplaba la ciudad. Era una presa que le disputaban, pero que acabaría de devorar él solo» (107).

un ojo «[que] se encendió con fosfórica luz» (*Pazos* 291), un ojo «frío como un pedazo de cuarzo» y otro «centelleante y fiero» (*Pazos* 312, 313). No es por lo tanto fortuito que Nucha (jamás ubicada en la posición de observador privilegiado que caracteriza a los demás personajes) posea ojos bizcos, vale decir defectuosos, en coincidencia con su ignorancia de lo que para el resto de los habitantes de Los Pazos es ya público: «sus ojos, de magnífico tamaño, negros también como moras, padecían leve estrabismo convergente, lo cual daba a su mirar una vaguedad y pudor especial» (*Pazos* 120). Ignorante de la realidad, Nucha posee ojos que no pueden ver lo que ocurre a su alrededor, y en cambio «ve» un mundo irreal de temores y pesadillas: «veo cosas muy raras. La ropa que cuelgo me representa siempre hombres ahorcados, o difuntos [...] debo de estar enferma, cuando me persiguen visiones y vestigios [...] Se me figuró, al abrir, que estaba ahí dentro un perro muy grande, sentado, y que se levantaba, y se me echaba para morderme... ¿Si no los tendré cabales? Pues mire usted que juraría haberlo visto» (*Pazos* 229, 232)⁷.

Esta obsesión por el «efecto de lo real» y esta insistencia por la mirada como acceso al conocimiento y al control de la realidad, explican en parte el uso de un código pictórico en una literatura todavía caracterizada por su poderoso deseo mimético. Ambas novelas apelan a ese código a través de referencias directas a la pintura y un tratamiento pictórico de ciertas escenas, con numerosas menciones de cuadros y grabados a fin de caracterizar ambientes y personajes⁸. De una docena aproximadamente de alusiones a obras de arte, la mitad corresponde a cuadros de temas bíblicos y el resto a obras de temas campestres, costumbristas y naturales, dividiéndose así en partes iguales entre un código pictórico relacionado con

⁷ Rivkin señala que en *La Regenta* los ojos de los personajes son una prolongación fisiológica de sus respectivas visiones, en coincidencia con los presupuestos naturalistas, y que la mirada ausente o introvertida de Ana se corresponde con su idealismo ciego (304, 306). La misma función cumplen los ojos huidizos de Julián, estrábicos de Nucha, calientes de Sabel, etc., como manifestaciones orgánicas de sus respectivas personalidades, en el marco de una poética que según Varela Jácome «destaca la reiteración del *dato físico*, de los *tics tipificadores*, del *dato fisiológico*» (51).

⁸ Véase Edward Stanton, «*Los Pazos de Ulloa* y la pintura». Además de las referencias directas, Stanton descubre otras menos evidentes, tales como la existente entre la escena del «aquellarre» en la cocina y ciertos cuadros de Goya, en particular el llamado precisamente «Aquellarre».

el tema religioso y otro con el tema de lo natural en las novelas⁹. Además de las mencionadas alusiones al arte de la pintura, existe en ambas obras un uso consciente de técnicas narrativas asociadas con la escuela de pintura impresionista. A través de la influencia de los naturalistas franceses (en particular Zola), el impresionismo llega a la obra de la autora española, con personajes y paisajes que se describen a partir de una visión que resalta la calidad visual de lo observado (Giles, «Impressionist techniques...»). Este tratamiento de la narración privilegia la mirada por sobre otros caminos de acceso al objeto, especialmente cuando un observador estudia a sus observados en escenas que por unos instantes parecen detenerse en cuadros inmóviles de formas y colores en realce. La visión que Julián tiene del «aquejarre» se centra en objetos de calidad pictórica tales como la «turbia luz de aceite», los «restos de carne en platos engrasados, una botella de vino descorchada», los naipes «en forma ovalada [...] sucios y pringosos», el «dedo negro y nudoso» de la Sabia, el «vivo fuego del hogar y la luz de la lámpara», el «rostro de visión infernal, sin ojos ni labios, liso y reluciente» (*Pazos* 220). La visión del valle desde la cima de la montaña también pone énfasis en lo pictórico, con su «bóveda de azul infinito y profundo», sus «tintas rosadas y cenicientas», su «océano de vapores», su «hilo verdoso, roto a trechos por blancos espumarajos» y su casa solariega como «un punto rojo, el color de sus tejas» (*Madre* 207)¹⁰.

⁹ Lo religioso está representado por un cuadro de las tentaciones de San Antonio (*Pazos* 78), una imagen de la Virgen en los cuadros con las manos abiertas sobre el vientre (*Pazos* 184), Manuela en posturas de ángel de Murrillo (*Pazos* 28), un grabado representando el Calvario (*Pazos* 298), los párpados de Nucha con el matiz rojizo de las Dolorosas pintadas (*Pazos* 304), Perucho parecido a los ángeles de las estampas (*Madre* 198). Lo natural se representa con un festín campesino como de escuela pictórica (*Pazos* 87), una mujer dando de comer a las gallinas como en un cuadro de bodegón (*Madre* 104), el algebrista como un cuadro de género del pincel de Velázquez o Goya (*Madre* 106), una escena de trabajadores digna de un pintor colorista (*Madre* 225). Salta a la vista que las alusiones a lo religioso predominan en *Los Pazos de Ulloa*, cuyo personaje central es el sacerdote Julián, mientras que lo natural aparece más a menudo en *La madre Naturaleza*, cuyo tema central es la fuerza del instinto en el ser humano.

¹⁰ El uso de los colores como técnica narrativa en Pardo Bazán ha merecido la atención de la crítica. Mary E. Giles distingue entre las novelas naturalistas (que incluyen a *Los Pazos de Ulloa*) y las modernistas de la autora, sosteniendo que en las primeras los colores apelan sobre todo al sentido de la vista, mientras que en las segundas funcionan metafóricamente y simbólicamente en función de la psicología de los personajes («Color Adjectives...»).

En suma, los personajes observadores por medio de la contemplación ejercen sobre los observados una cuota de poder, pero siempre se trata de un poder temporal en la medida en que de inmediato los papeles se invierten. Se crea una estructura jerárquica y cambiante dentro de la narración, en la cual el único elemento fijo es el narrador que siempre contempla al conjunto de observadores. En un sentido, la perspectiva decimonónica de que hemos hablado al principio se expande hacia una multiplicación de las miradas, y estos personajes focalizadores sirven como otras tantas ventanas por las cuales el narrador contempla el mundo. Es Roland Barthes quien ha hablado de la literatura realista como un marco de ventana: «Every literary description is a *view*. It could be said that the speaker, before describing, stands at the window, not so much to see, but to establish what he sees by its very frame: the window frame creates the scene» (Barthes, *S/Z* 54). La multiplicación de los focalizadores implica ampliar la visión del narrador por medio de numerosos ojos que actúan como otras tantas ventanas de la mente abiertas al conocimiento. En este sentido, se produce un acercamiento a la visión más fragmentada y menos jerárquica (al menos en intención) de la narrativa posterior al siglo XIX, y si bien las diferentes perspectivas de los personajes no se superponen las unas a las otras (sucediéndose, por el contrario, en el orden y organización que impone el narrador), se está un paso más cerca de la perspectiva múltiple del siglo XX¹¹. No obs-

Ana Naudin de Hartig menciona que «son muchas las citas de críticos literarios que ponen de relieve la importancia del color y las cualidades pictóricas en las novelas de Emilia Pardo Bazán», y hace un recuento parcial que incluye a Bravo Villasante, Valera Jácome y al mismo Leopoldo Alas (42). Según Naudin de Hartig, sin embargo, más que la policromía y la luminosidad lo que predomina en *Los Pazos de Ulloa* son los colores blanco y negro, «oscuridad y claridad, luz y sombra» (47); esto no hace sino confirmar aquello mismo que Naudin de Hartig pone parcialmente en duda —la calidad pictórica de la obra de Pardo Bazán—, toda vez que el claroscuro logrado por juegos de luz y sombra es también un efecto pictórico tradicional.

¹¹ Aunque por un camino distinto —el análisis de los símbolos y su distribución en la estructura narrativa—, Juan V. Solanas llega a semejantes conclusiones respecto a Pardo Bazán como anticipadora de formas más modernas: «un análisis que tenga en cuenta los múltiples elementos paisajísticos y cromáticos —de indudable contenido simbólico— daría por resultado una estructura más compleja [...] la estructura no es lineal, de tipo tradicional, sino fragmentada» (202). Para Benito Varela Jácome el uso del monólogo interior indica una «anticipación al procedimiento perfeccionado por la novelística del siglo XX...» (93). También Currie Kerr Thompson muestra a una Pardo Bazán que se adelanta a su época, al incluir en sus novelas

tante, las relaciones de poder implícitas en el gesto de la observación quedan intactas, se manifiestan entre los personajes mismos, y permiten al narrador —en cuanto observador colocado sobre el resto— un control cuidadoso de su materia; aun delegando en los personajes focalizadores una parte de la mirada que se arroja sobre los sucesos, el narrador reserva para sí datos fundamentales¹².

Las tres propiedades que según Barthes la ciencia atribuye a la mirada se combinan a lo largo de la obra: «Science interprets the gaze in three (combinable) ways: in terms of information (the gaze informs), in terms of relation (gazes are exchanged), in terms of possession (by the gaze, I touch, I attain, I seize, I am seized)...» («Right in the Eyes» 238). En efecto, las miradas de los personajes y del narrador van y vienen en un juego que incluye el conocimiento del mundo y del Otro (información), la interrelación entre observadores y observados (intercambio), y sobre todo el control del objeto de la observación (posesión). La narración, en cuanto «mirada» sobre lo narrado, implica el conocimiento y poder sobre el mundo de la ficción. De este modo, la obsesiva preocupación por el gesto de la observación en ambas novelas de Pardo Bazán las coloca en un territorio ambiguo pero enriquecedor entre las maneras tradicionales de narrar y la subsiguiente expansión posterior de la perspectiva, con una clara conciencia del conocimiento y el poder que devienen de cada manera de mirar lo que se narra, y de narrar lo que se mira.

sueños no simplemente como reflejo somático de las condiciones fisiológicas del soñante (según quería la ciencia en boga en el siglo XIX), sino como representación de los fenómenos psicológicos profundos de los personajes, anticipándose en dos décadas a la publicación de *La interpretación de los sueños*, de Freud: «we find the Spanish novelist narrating dreams which acquire their full significance when interpreted in light of later theories [...] The fact that Pardo Bazán uses psychologically meaningful dreams in her novels shows her to be abreast of this direction of thought...» (862).

¹² Es lo que parece indicar Darío Villanueva al señalar que «el narrador, aunque se circunscriba a la esfera visual de un personaje, no queda totalmente desdibujado en la modalización omnisciente selectiva» (134), refiriéndose específicamente a Julián.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Pedro A. de. *El Capitán Veneno y El sombrero de tres picos*, tercera edición. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.
- ALAS, Leopoldo. *La Regenta* tomo I, Ed. Gonzalo Sobejano. Madrid, Castilla, 1981.
- BAL, Mieke. «Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit». *Poétique*, 29 (février 1977), 107-27.
- BARTHES, Roland. «Le discours de l'histoire». *Poétique*, 49 (février 1981), 13-21.
- «Right in the Eyes», *The Responsibility of Forms*, trad. Richard Howard. New York, Hill and Wang, 1985, 237-42.
- *S/Z. An Essay*, trad. Richard Miller. New York, Hill and Wang, 1974.
- BERGER, John et al. *Ways of Seeing*. England, Penguin Books, 1981.
- FEAL DEIBE, Carlos. «Naturalismo y antinaturalismo en *Los Pazos de Ulloa*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 48 (1971), 314-27.
- FOUCAULT, Michael. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan. New York, Random House, 1979.
- GILES, Mary E. «Color Adjectives in Pardo Bazán's Novels». *Romance Notes*, 10, 1 (Autumn, 1968), 54-8.
- «Impressionist Techniques in Descriptions by Emilia Pardo Bazán». *Hispanic Review*, 30, 4 (oct. 1962), 304-16.
- LOTT, Robert E. «Observations on the Narrative Method, the Psychology and the Style of *Los Pazos de Ulloa*». *Hispania*, 52, 1 (March 1969), 3-12.
- NAUDIN DE HARTIG, Ana. «Una nueva visión del colorido de *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán». *Romance Notes*, 22, 1 (Fall, 1981), 42-7.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *La madre Naturaleza*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- *La Tribuna*, Ed. Benito Varela Jácome. Madrid, Cátedra, 1975.
- *Los Pazos de Ulloa*. Barcelona, Bruguera, 1974.
- QUIRK, Ronald J. «The Structure of *Los Pazos de Ulloa*». *Hispanic Journal*, 4, 1 (Fall 1982), 81-6.
- RIVKIN, Laura. «Seeing, Painting, and Picturing in *La Regenta*». *Hispanic Review*, 55, 3 (Summer 1987), 301-22.
- SOLANAS, Juan V. «Estructura y simbolismo en *Los Pazos de Ulloa*». *Hispania*, 6, 2 (May 1981), 199-208.
- STANTON, Edward. «*Los Pazos de Ulloa* y la pintura». *Papeles de San Armadans*, 58 (1970), 279-88.
- THOMPSON, Currie K. «The Use and Function of Dreaming in Four Novels by Emilia Pardo Bazán». *Hispania*, 59, 4 (December 1976), 856-62.
- VARELA JÁCOME, Benito. *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela, Cuadernos de Estudios Gallegos, 1973.
- VILLANUEVA, Darío. «*Los Pazos de Ulloa*, el naturalismo y Henry James». *Hispanic Review*, 52, 2 (Spring 1984), 121-39.