

Entre realidad y ficción. La loca del aire en un cuento de Emilia Pardo Bazán*

ROCÍO CHARQUES GÁMEZ

Antes de comenzar a analizar el cuento «Aire» de Emilia Pardo Bazán conviene realizar, en un primer momento y de manera sintética, la contextualización de este relato dentro del corpus cuentístico de la escritora. Como es sabido, la mayoría de los cuentos de Pardo Bazán, más de seiscientos textos según los críticos, aparecen por primera vez en prensa, y posteriormente la autora los reúne en colecciones, aunque cabe puntualizar que no todos ellos se incluyen en estos volúmenes¹. Pese a que muchos se editan en un primer momento en la prensa española, hay otros textos de Pardo Bazán que aparecen en la prensa de otros países. Como botón de muestra podemos citar sus colaboraciones en el *Diario Ilustrado*, de Lisboa; en las *Matinées Espagnoles* y la *Revue des Revues*, de París; en la *Fortnightly Review* británica; en la *Revista Ilustrada de Nueva York*; en la *Revista Católica*, de Nuevo México; o en *Little's Living Age*, de Boston². El cuento que nos ocupa es enviado por doña Emilia al otro lado del Atlántico, concretamente a una revista argentina. Al respecto queremos subrayar que en fechas recientes el vaciado de la prensa hispanoamericana ha dado a la luz otros textos dispersos de la autora coruñesa, aunque debemos matizar que muchos trabajos se han tomado directamente de la prensa española sin contar con el permiso expreso de la autora³. Se suman, hasta este momento, ochenta y nueve relatos breves inéditos aparecidos en la prensa americana. Entre las cabeceras donde ella colabora habitualmente destacan el *Diario de la Marina*, de La Habana (a partir de 1909), así como *Caras y Caretas* (desde 1905) y *La Nación* (desde 1909), ambos de Buenos Aires⁴. Y es en el número de *Caras y Caretas* de Buenos Aires del 9 de mayo de 1908 donde se recoge «Aire», texto que viene acompañado de los dibujos de Peláez⁵ y Méndez Bringa⁶. La reciente edición de los cuentos de Pardo Bazán en este rotativo argentino nos lleva a interesarnos por el análisis de este texto. En efecto, en 2014 José Manuel González Herrán edita *El vidrio roto. Cuentos para las*

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación «Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán» (FFI2013-44462-P).

¹ González Herrán (2014: 8) anota que se recopilaron doscientos treinta como mínimo.

² Freire (2003: 119).

³ Freire (2005: 24).

⁴ González Herrán (2014: 9).

⁵ Juan Peláez (Asturias, 1881-Buenos Aires, Argentina, 1937). Ilustrador de *Caras y Caretas*. El Archivo de Ilustración Argentina, en [la entrada de la revista](#), ofrece los siguientes datos sobre Peláez: «dibujante y pintor español, nacido en Asturias en 1881 y fallecido en Buenos Aires en 1937. Realizó estudios en la Academia San Fernando de Madrid. En 1904 se radicó en Argentina, donde en 1922 obtiene el Premio Único a Extranjeros en el Salón Nacional. Actuó también en *Plus Ultra* y el diario *La Nación*».

⁶ Según el [fichero de datos de la BNE](#), Narciso Méndez Bringa (Madrid, 1868-*ibidem*, 5 de julio de 1933) fue un ilustrador, dibujante pintor español. Obtuvo segundos premios en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1906 y 1910. Ángeles Quesada Novás (2016: 684-686) dedica unas páginas a este ilustrador en su trabajo «Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán».

Américas. Argentina, con los cuentos de la autora aparecidos en este país. La lectura y relectura del cuento «Aire» no deja de abrir nuevas vías de análisis y de interpretación que lo convierten, desde nuestro punto de vista, en uno de los cuentos pardobazanianos más sugerentes. El primer aspecto que queremos analizar y al que dedicaremos una mayor atención es el de la reelaboración de un suceso verídico. A continuación, haremos referencia a otras cuestiones, como la del feminismo, que llamaron nuestra atención en una primera lectura, pero cuyo interés quedó relegado después de las siguientes relecturas del cuento. Terminaremos con una referencia al tema de la locura en el cuento, asunto repetido en otras obras de la insigne escritora.

Tejedora de historias, cual Aracne mitológica, Pardo Bazán hilvana trozos de vidas, de episodios recreados, de sucesos contados, de noticias esparcidas por los diarios. Marina Mayoral (2008) analizó este aspecto de la escritora gallega e insistió en la recreación literaria que de todo este acopio de materiales lleva a cabo doña Emilia. La misma escritora en su prólogo a la colección de relatos *Cuentos de amor* (1898), indica como fuente primaria de muchas de sus historias la vida real, pero en él también se defiende de posibles ataques que le reprochen falta de imaginación⁷. Al respecto Marina Mayoral sostiene que este hecho no resta originalidad a la producción literaria de nuestra escritora, quien sabe convertir y transformar la materia bruta en un nuevo producto cuyos puntos de contacto con el original son a veces imperceptibles. De hecho, sigue comentando Mayoral, la autora de *La madre naturaleza* cree que los sucesos de la prensa son escuetos y dejan en el tintero lo más interesante de la historia. «Para doña Emilia las noticias de prensa dejan una sensación de vacío, de esterilidad y de cansancio porque falta el hilo conductor que les dé sentido» (2008). Por el contrario, en sus relatos la autora profundiza en los aspectos psicológicos, en los móviles internos de los protagonistas, en los antecedentes y las conclusiones, algo que la prensa olvida. En definitiva, la diferencia entre el hecho verídico y el narrado por doña Emilia es tal que el suceso en el que se inspira resulta casi irreconocible⁸.

El relato «Aire» parece nacer de un suceso real, tal como anota la propia autora al pie de página. Este no es un caso aislado porque, como vimos, otros textos pardobazanianos también se inspiran en hechos reales. En cambio, en este cuento interesa notar un cierto juego metatextual. En efecto, en el mismo cuerpo textual del relato, la voz narradora aborda la cuestión de la *mimesis*, de la representación de la realidad. El narrador-personaje ha visitado un manicomio acompañado del director del mismo y ha conocido el caso de Cecilia Bohorques, internada por sufrir el delirio de creer ser aire. Esto viene provocado por una frase machacona que su novio le repite cada vez que no consigue satisfacer sus deseos libidinosos. «¡Tú no eres nadie; eres más fría que el aire!», le increpa. Pocos días después, el narrador nos comunica que ha leído en la prensa la noticia del suicidio de la muchacha acontecido en un momento de poca atención de sus

⁷ «Tres de ellos “no son míos por el asunto, y cinco o seis tampoco son patrimonio de mi inventiva, sino narraciones de casos auténticos y reales”; precisando más, menciona [la autora] las fuentes de “La sirena” (un apólogo de Leopoldo Trenor), “La cabellera de Laura” (un ejemplo moral del padre Juan Laguna), “Mi suicidio” y “Cuento soñado” (ambos “pensamientos que me sugirió platicando el ilustre y venerable Campoamor”), así como la casual coincidencia de “La perla rosa” con un cuento de León de Tinseau; finalmente, “Los buenos tiempos” y “Sor Aparición” serían ejemplos de los que llaman “cuentos verdaderos”, esto es, basados en “casos auténticos y reales”» (González Herrán y Villanueva 2005: XVIII).

⁸ Por ello declara Marina Mayoral (2008): «La distancia entre lo que se vive y la ficción es un territorio casi inexplorado. Las transformaciones que sufren los sucesos reales en el proceso de la ficción son un misterio. Los cuentos que hemos analizado y que, en principio, partían de hechos reales que habían llamado la atención de la escritora derivaron todos hacia temas o conclusiones muy alejadas del suceso real».

vigilantes. Esta manera de presentarnos el trágico desenlace subraya el tono que podríamos calificar de objetivo o, más concretamente, de aparentemente objetivo, puesto que el narrador del cuento es uno de los personajes y además ha conocido a la demente⁹. Como correlato de esto, podemos apreciar que se marca también una distancia. La sensación que se despierta en el lector durante la lectura de estas páginas es la de un zoom que se acerca o aleja de su objeto de estudio, es decir, de Cecilia. Esto es así porque la presentación de la chica se realiza al comienzo por el relato del médico, después el narrador la conoce en persona y finalmente sabe de su final por la prensa. La lectura en el periódico del trágico acontecimiento por parte del narrador evidencia un distanciamiento, ya que no se vive el suceso en primera persona ni se conoce tampoco por un testigo directo, sino a través de un medio que busca la objetividad. A pesar de esto, la objetividad que pretende instaurar el relato no hace sino insistir en su contrario, la subjetividad. ¿Por qué? La forma de presentar la ficción literaria, que se inspira en un suceso real, provoca que los límites entre realidad y ficción parezcan a veces borrarse. El juego llevado a cabo es sutil, pero plantea la cuestión de los límites de la realidad. La lectura atenta del texto puede provocar en el lector la impresión de que la lente con la que se estudia este caso da la vuelta. El zoom que nos aproxima o distancia de Cecilia simula girar su lente de lo textual a lo extratextual. En efecto, el lector lee en la nota del comienzo que la historia está extraída «de un suceso *real*», mientras que el narrador lee en el periódico la noticia del suicidio titulada «suceso novelesco...». La *mise en abîme* nos subyuga en el juego de reflejos de un espejo que repite la misma imagen. El suceso real tomado por la autora (el suicidio) pasa a suceso novelesco dentro de la ficción. Mas si esta nota, que pudiera ser gratuita, no llega a convencer del interés en la cuestión de la ficción y la realidad que se esconde en estas páginas, podemos citar un par de ejemplos más que pueden sostener esta tesis.

La explicación de los antecedentes de la paciente por parte del director del manicomio al narrador, nos presenta el caso de Cecilia desde un punto de vista objetivo, científico. De hecho, se describe su andadura vital, además de las causas y señales de su delirio, y se propone una clasificación de la locura. Según el médico, Cecilia formaría parte de los casos de «locura del aire», con pronóstico poco alentador. Y he aquí que asoma la nota literaria, en el momento de exponer los amores de la joven con el hijo del médico que, dicho sea de paso, es una figura que representa la ciencia (de nuevo un juego entre la objetividad y la subjetividad). La historia amorosa es vista como una «novela en acción»¹⁰ (p. 88). Los comentarios sobre el noviazgo se hacen empleando el campo léxico de la literatura, como cuando el director apostilla que el chico quería «llevar la novela a su último capítulo» (p. 88). Este episodio romántico es el que explica, según el director del manicomio, la causa de la locura de Cecilia. Si nos fijamos en el contexto médico de la época, veremos que no existía un consenso acerca del origen de la demencia. Como apunta Javier Plumed en su trabajo «La etiología de la locura en el siglo XIX a través de la psiquiatría española» (Plumed 2004), uno de los aspectos claves de estos años es «la falta de un consenso teórico que definiera las relaciones entre la mente y el cuerpo», lo que provoca la aparición de dos escuelas: la espiritualista y la

⁹ Ángeles Quesada nos advertía que en este relato que trata el tema de la pasión femenina aparece, como en «Sor Aparición» y «Cenizas», un relator que conversa con un narrador y que emite un comentario «coadyuvando a la intensificación del drama relatado como conocedor de primera mano de los mismos» (2005: 68). Además las intervenciones del relator no son siempre objetivas y la subjetividad va impregnando la historia narrada (*ibid.*).

¹⁰ Citamos el texto editado por González Herrán (2014) indicando entre paréntesis la página correspondiente.

organicista. Por un lado,

los autores espiritualistas consideraban que la enfermedad mental era una enfermedad del alma -de acuerdo con la dicotomía cartesiana que partía de una rígida separación entre alma y cuerpo-, por lo que el estudio de los fenómenos psicológicos debía ser independiente del sustrato material. Por el contrario, los autores organicistas establecían un paralelismo directo entre los trastornos orgánicos y los fenómenos mentales patológicos (70).

El personaje del director del centro psiquiátrico sería un seguidor de la primera escuela ya que el estado del alma es el que predispone a la paciente a la locura. A propósito de esta apreciación, podríamos recordar la relevancia que Pardo Bazán atribuye al tratamiento del aspecto subjetivo de los personajes. Estos disponen no solo de un cuerpo sino también de un alma. Tanto el mundo externo como el interno de los personajes atraen su interés y deben aparecer en sus obras, ambos mundos son reales e indivisibles. Nombremos un par de ejemplos. En *La cuestión palpitante* (1882) declara que lo real «comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma» (Pardo Bazán 2002: 367). También en su prólogo a *La dama joven* (1885) puede leerse esta declaración esclarecedora en este punto: «vida es la vida orgánica, y vida también la psíquica [...]. Reclamo todo para el arte [...]» (Pardo Bazán 1907: VIII). Asimismo, puede citarse su admiración por Paul Bourget, al que califica de «relojero del alma»¹¹. Retomemos nuestra argumentación para concluir que la presentación del hecho que provoca la pérdida de razón de la chica se hace con una terminología literaria, como una representación de la literatura en el mundo real. El hecho verídico que relata este cuento no deja de mostrar aspectos literarios, mundos ficcionales que se entremezclan con la realidad. ¿Lo real es novelesco? ¿Lo novelesco puede convertirse en real?

Pero el eslabón que cierra nuestra tesis lo constituye el espacio dedicado a la lectura de la noticia del suicidio en la prensa, pues el narrador apostilla que este debería calificarse más que de suceso novelesco, de *vital*, «porque la vida es la grande y eterna noveladora» (90). Recuérdese, de paso, que para Emilia Pardo Bazán la novela es traslado de la vida, según leemos en su prólogo a *Un viaje de novios* (1881)¹², lo que no quiere decir que sea inferior a esta. El círculo se cierra sobre sí mismo: la realidad crea una ficción, es la madre de la novela, y esta ficción se presenta a sí misma como realidad que es capaz de engendrar una ficción¹³. Qué decir tiene que en estas páginas se transparenta la huella cervantina, una de las influencias más notorias de doña Emilia.

¹¹ *Nuevo Teatro Crítico* (1892: 82). En otro momento, Pardo Bazán escribe: «hace tiempo que pienso y escribo que el realismo, para realizar debidamente su programa ha de abarcar materia y espíritu, tierra y cielo, admitiendo lo humano y lo sobrenatural» (citado por Etreros 2003).

¹² «La novela ha dejado de ser obra de mero entretenimiento, modo de engañar gratamente unas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico -al cabo, estudio- [...]. La novela es traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas reales» (1971: 58-59). Cit. en el trabajo de Cristina Patiño (2003).

¹³ José Manuel González Herrán hace hincapié en este aspecto en su comentario al capítulo XII de *Insolación*: «de digresión entre metaliteraria y moral califiqué antes los párrafos que abren el capítulo. Que la autora era consciente de lo complejo de tales cuestiones lo prueba su vacilación en la terminología empleada: “la Novela puede guardar un discreto mutismo; y no faltará a su elevada misión...”, leemos en la versión publicada. Pero en las galeradas corregidas que se conservan en el Archivo de la Real Academia Galega había escrito “la Historia puede guardar un discreto mutismo; y no faltará a su misión...”. Interesante debate *retórico* (en el que ahora no puedo entrar) sobre el uso, sentido de uno u otro término (Novela/Historia), escritos ambos con mayúscula, como corresponde a su importancia» (2012: 318).

Además, estas palabras nos evocan el discurso del *Quijote* sobre la Historia y la Poesía, claro eco, por su parte, de la *Poética* de Aristóteles (capítulo IX). En la segunda parte, en el capítulo III, el personaje cervantino Sansón Carrasco distingue estas dos: «el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna» (Cervantes 2008: 569).

Pero la ficción no bebe únicamente de la realidad. Hay otro modelo en el cuento aparte de esta y es la literatura. De hecho, los personajes citan ejemplos de locura pasional extraídos de la mitología y la literatura. Se menciona, por un lado, a Fedra, hija de Minos y Pasífae, que se suicida tras acusar de violación a su hijastro Hipólito, hijo de Teseo, por no ser correspondida en sus amores; a Mirra, enamorada de su padre, al que engaña para tener relaciones, y transformada en árbol por los dioses; también se cita a Hero y Leandro, que se encuentran furtivamente por las noches cuando el joven Leandro atraviesa a nado las aguas que los separan. La última historia acaba trágicamente cuando Hero se arroja a las olas tras descubrir el cadáver inerte de su amado Leandro¹⁴. Por otro lado, aparece el nombre de Ofelia, el famoso personaje de *Hamlet*, de Shakespeare. La joven enamorada del heredero de la corona de Dinamarca, pierde la razón tras la muerte de su padre a manos de Hamlet y termina ahogándose en un lago. Ofelia viene a colación en el cuento de Pardo Bazán porque el médico sitúa el caso de Cecilia dentro del tipo de locuras poéticas, las «refinadas, las delicadas, las finas...» (89), según el director del manicomio. A este tipo de demencia le ha dado el nombre de *locuras del aire*. Enseguida el narrador nombra al famoso personaje femenino de *Hamlet* para ejemplificar esta clase de enajenación. El director aprueba esta referencia y confiesa su admiración por Shakespeare, gran conocedor del alma humana. Además, lo parangona a los médicos que se dedican al estudio y curación de las enfermedades mentales: «como la de Ofelia, justamente... Aquel gran médico alienista que se llamó -o no se llamó- Guillermo Shakespeare, conocía perfectamente el diagnóstico y el pronóstico...» (89). Al igual que el personaje de Shakespeare, Cecilia busca unirse al aire y convertirse en su propio elemento. Si en el caso de Ofelia, esta se funde con el agua, en el de Cecilia, esta lo hace con el aire. De este modo, en *Hamlet*, narra la Reina la muerte de su hija (acto IV, escena VII):

A su alrededor se extendieron sus ropas, y, como una náyade, la sostuvieron a flote durante un breve rato. Mientras, cantaba estrofas de antiguas tonadas, como inconsciente de su propia desgracia, o como una criatura dotada por la Naturaleza para vivir en el propio elemento (citado en Osorio Vargas 2008).

De ningún modo estamos negando la influencia de la realidad en el cuento, sino más bien observamos que la ficción la modula, que ambas se ejercen una influencia mutua. De esta forma, Shakespeare, gran conocedor del alma humana, es el referente del personaje científico, que se apoya en él para su taxonomía de la locura. Es este un rasgo común de la época y llama la atención la influencia de la ficción en la realidad, más concretamente, en el discurso científico y en sus prácticas.

Si volvemos la vista, una vez más, al contexto histórico del XIX, podemos advertir el renacimiento y recuperación de la obra de Shakespeare, cuyo rastro se advierte incluso

¹⁴ La información sobre estos mitos puede consultarse Antonio Ruiz de Elvira (1995): Fedra (377-379), Mirra (461), Hero y Leandro (489).

en el campo de la medicina. Julia Montilla nos ofrece otra panorámica del contexto médico de entonces con su estudio dedicado a las *Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. En él, cita a Hugh Welch Diamond, el primero en utilizar la fotografía para tratar la demencia. Este psiquiatra era, de hecho, un aficionado a la fotografía y, como director del pabellón femenino del Surrey County Lunatic Asylum, en Springfield, emplea esta técnica para curar a sus pacientes. Montilla explica que los retratos hechos por este médico

están basados en las teorías de fisiognómicas que defendía su predecesor Sir Alexander Morison, quien en su tratado *The physiognomy of mental diseases* (1843) apunta que su estudio es necesario en el caso de la enfermedad mental porque no solo permite distinguir los aspectos característicos de las diferentes variedades, sino que además advierte de su proximidad en aquellos que tienen una predisposición. Como era habitual Morrison relacionó la apariencia del rostro con el estado de la mente (Montilla 2012: 52).

La mayoría de las fotografías son de mujeres, y el tipo de la suicida viene representado por una joven caracterizada como Ofelia¹⁵. Es revelador el hecho de que la iconografía del personaje, de moda también en la representación pictórica, como en la obra de John Everett Millais, se había introducido en la realidad. Montilla expone al respecto que una

forma de expresar la angustia psicológica por parte de las jóvenes era emular el personaje; cuando no lo hacían los directores de los asilos (armados de cámaras) les imponían el vestuario, los gestos, los accesorios y la expresión ofeliana. Hasta tal punto saturó el carácter la imaginación popular, que el personaje ficticio y la loca real se convirtieron en uno en la fotografía de Diamond. El médico caracterizó a la joven paciente enigmática con flores y hojas, en alusión alegórica a su sexualidad, le impuso un vestuario y hasta una pose. Frente al supuesto registro objetivo fotográfico de la sinrazón, la aplicación científica del alienista se revela conducida por preocupaciones estéticas. En las tomas del psiquiatra se hace evidente que su naturalidad era producto de un complejo código intertextual. [...] En su concepción y organización estas tomas descienden de las tempranas tipologías de la fisiognomía y la frenología del siglo XIX. Lo remarcable en el trabajo del médico/fotógrafo es que tipificó una tendencia en la práctica psiquiátrica del momento, constituyéndose como un lugar en el que, como apunta John Tagg, los discursos de la psiquiatría, la fisiognomía, la fotografía científica y la estética se solapaban (Montilla 2012: 55).

El cuento también nos proporciona la fisonomía de la joven suicida Cecilia. Esta vez es el narrador el que realiza esta caracterización. La descubre en su habitación cuando él entra acompañado del director del establecimiento psiquiátrico:

¹⁵ «La utilización de este prototipo se debe a la recuperación de las obras de Shakespeare a finales del siglo XVIII. Las primeras representaciones teatrales de *Hamlet* se dan en la década de 1780. El texto y la tradición de su puesta en escena no muestran a una loca perdidamente enamorada sino a una figura verbalmente impertinente y sexualmente delineada. Estas características harían que el prototipo ocupara temporalmente el hueco que dejaban los rebeldes lunáticos. Su proximidad a los atributos del violento enajenado contribuirá a la introducción de Ofelia en la cultura visual del momento procurando una imagen femenina de igual peso. Otro factor que explica su recuperación será el interés en la creación de un mercado para los temas británicos, lo que llevó a artistas y empresarios a establecer las “Galerías shakespeareanas”» (Montilla 2012: 54).

Era la demente una muchacha delgadita y pálida; sus facciones aniñadas, menudas, serían bonitas si las animasen la alegría y la salud; pero es lo cierto que hay muy pocas locas hermosas, y Cecilia no lo era sino por la expresión realmente divina de sus grandes ojos negros cercados de livor azul (p. 89).

La joven se encuentra absorta en sus pensamientos mirando por la ventana. El cuadro anticipa la idea suicida de la chica pues «miraba al través de la reja, con ansia infinita, el espacio azul del cielo y el espacio verde del jardín» (89). Asimismo, la descripción del encuentro se enmarca en una escena pictórica, donde el cromatismo cobra su importancia (el azul del cielo y el verde del jardín) -huella, tal vez, de la influencia del gusto por el color de los hermanos Goncourt, tan admirados por Pardo Bazán. También el estatismo en el que se encuentra la pálida joven, en la habitación de su celda, y los toques de color del exterior nos recuerdan al ambiente de los cuadros prerrafaelistas. Tras la descripción de la postura de la chica, tras su representación «pictórica», el suicidio se anuncia también por las palabras que esta profiere.

Llegados a este punto conviene advertir que tenemos aquí dos escritores de importancia capital en la trayectoria literaria de doña Emilia: Shakespeare y Cervantes. Ambos son fundamentales en su formación literaria, forman parte de sus primeras lecturas, tal como atestigua en sus *Apuntes autobiográficos* (1886). No es cuestión de detenernos en este aspecto analizado por otros estudiosos sino de recordar esta huella que se transparenta a veces de manera explícita, como con la mención en este cuento del autor de *Romeo y Julieta*, y otras de forma implícita pues, aunque no se cita a Cervantes enseguida puede pensarse en su magisterio, de sobra repetido por la escritora coruñesa. No es únicamente que podamos rememorar al celeberrimo don Quijote de la Mancha como personaje que ha perdido la razón, sino que una cuestión como la de los límites de la realidad o el juego de los límites entre lo intratextual y lo extratextual hacen su aparición en este relato, tal como hemos indicado anteriormente.

Cambiando de tercio, los críticos feministas de Emilia Pardo Bazán podrán saborear una píldora de sus dardos contra el *statu quo* que sufre la mujer y las barreras que le impone la sociedad. Al principio del cuento, el médico expone brevemente la historia de la paciente. Su trayectoria nos puede hacer pensar, por momentos, en Feíta la protagonista de *Memorias de un solterón* (1896). La jovencita Cecilia debe salir adelante al quedar huérfana de padre y madre. Intenta ganarse el sustento honradamente dando clases de piano, pero no está preparada para ello. Más adelante se ofrece como dama de compañía de señoritas. En cambio, no es admitida en las casas porque no es francesa ni inglesa. Consigue, por fin, ganarse la vida gracias a sus cualidades con la aguja. Pronto se la disputan como costurera. Los ecos de trabajos de Emilia Pardo Bazán como el dedicado a *La mujer española* (aparecidos en *Fortnightly Review*, en 1889) nos vienen a la mente esta vez. En ellos trataba de la española de las diferentes clases sociales, y cargaba sus tintas especialmente contra la de clase media. En el cuento se observa esa crítica hacia los obstáculos que debe sortear la mujer para sobrevivir sin tener que depender de nadie. La censura a la veneración ciega por lo extranjero se pone de manifiesto en estas líneas, donde se subraya el absurdo por preferir lo externo a lo nacional sin tener motivos para ello. En varios textos de la autora encontramos esta crítica, como por ejemplo en «La mujer española» donde censura esta preferencia en el apartado dedicado a la aristócrata: «todo para ser elegante y correcto ha de venir de Francia, Alemania o Inglaterra» (citado en Mayoral 2003: 107). En cambio, en «Aire» no aparece ninguna censura explícita al ínfimo nivel educativo que tiene la mujer en

España. No obstante, esta podría advertirse en la causa del delirio de Cecilia. ¿Es la falta de otra meta aparte de la de ser esposa y madre, del destino relativo de la mujer, el que provoca esta demencia?¹⁶ ¿Estaba preparada intelectual y moralmente Cecilia para afrontar una situación agresiva con un hombre? Sin que sea este uno de los textos donde se ejemplifique la lucha de Emilia Pardo Bazán por los derechos de la mujer, la nota feminista hace su aparición en este momento, sin que llegue a desarrollarse posteriormente. ¿Qué habría dicho doña Emilia si hubiera leído el texto? Qué decir que pensamos en su crítica a la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós, donde declara que en ella se apunta el desarrollo de una trama bien diferente, de defensa de un tipo de mujer nueva, pero que después la obra se encamina hacia otros derroteros¹⁷. Como se sabe, la novela de Pardo Bazán *Memorias de un solterón* se ha interpretado como una respuesta al libro de Galdós. En «Aire» no se menciona nada acerca de la educación recibida por Cecilia, por eso mismo se deduce un tipo de instrucción rudimentaria, la típica de aquel entonces, dedicada a formar futuras madres y esposas católicas. «Esta instrucción hace de la mujer una presa fácil para los seductores -esto sucede a Camila Barrientos en *La prueba* (1891) o a Rosa y Argos en *Memorias de un solterón* (1896)» (Charques Gámez 2003: 87). Poco importa en este momento que no haya desarrollado esta temática, puesto que el cuento no pierde en absoluto su interés. En cambio, podríamos matizar esta afirmación si consideramos que la locura de Cecilia nace de las palabras que su novio le profiere cuando no logra sus propósitos deshonestos. En este momento es cuando podríamos apuntar una crítica, pues se evidencia un episodio de malos tratos, cuestión que Pardo Bazán aborda en otros relatos, como en «Los huevos arrefalfados», por citar solo un ejemplo¹⁸. Pero en lugar de malos tratos físicos, en «Aire» encontramos un caso de maltrato psicológico. Doña Emilia no desarrolló esta idea y quizás la apuntó sin darse cuenta de ello. La lectura actual del relato puede llevarnos a esta interpretación, que se apoya en los argumentos recién esgrimidos. Pronto las claves de lectura giran hacia otros derroteros y retoman la senda por la que se internó en un principio, esto es, la descripción de un caso de locura, punto que trataremos muy someramente a continuación.

Este tipo de personaje, el demente, asoma en otras obras de ficción de nuestra autora y es una temática tratada también en su obra no ficcional (López Quintáns 2013b). Suele nombrarse al respecto la influencia de la temática decadentista en Pardo Bazán. Por ejemplo, Javier López Quintáns en su edición del cuento «Anacronismo», publicado en *La lucha. Órgano del partido liberal de la provincia de Gerona* el 18 de agosto de 1893, sintetiza la aparición de este personaje en la cuentística de la escritora. La temática de la locura de este relato le conduce a realizar un balance de la aparición de dicho asunto en los cuentos de Pardo Bazán, que según López Quintáns (2013a), «es común en la producción pardobazanianiana». Entre ellos, cita el cuento «El ruido», donde además se pone de manifiesto el interés por el vínculo entre genio y locura. En efecto, esta problemática de actualidad en aquel momento le interesaba a doña Emilia, tal como

¹⁶ Dice Ángeles Quesada (2005: 69) que en este relato, como en otros de Pardo Bazán, la mujer es víctima «de un mundo en que se sobredimensiona el papel del amor ideal, en que se induce a creer que es la meta única para la consecución de la felicidad».

¹⁷ En el *Nuevo Teatro Crítico*, en mayo de 1892, Pardo Bazán analiza esta novela. «El hecho de que la trama [de *Tristana*] sea sencilla no conlleva que no sea interesante. Desaprueba esta opinión y además censura aquella, que su amigo Altamira adopta, que minusvalora las obras de temática amorosa y ve sólo como importantes las que se centran en asuntos sociales, políticos, etc. Incluso puede que de los asuntos amorosos se extraiga más contenido -declara doña Emilia-» (Charques Gámez 2003: 57).

¹⁸ Eduardo Ruiz-Ocaña (2004); Patricia Carballal Miñán (2012).

puede advertirse en su obra periodística como, por ejemplo, en sus artículos del *Nuevo Teatro Crítico* (Charques Gámez 2011). Es más, el relato citado por López Quintáns sale a la luz también en esta revista (marzo de 1893). En lo que concierne a esta temática de la locura, López Quintáns no olvida nombrar la influencia de sucesos reales en el quehacer literario de nuestra autora, así como su interés en el tratamiento de personajes perturbados en trabajos no propiamente literarios. De hecho, en sus textos periodísticos -continúa subrayando López Quintáns- «advertimos el interés por figuras a las que la locura conduce a una solución drástica, pues muchas veces ponen fin a una vida desequilibrada». El suicidio como salida para acabar con el sufrimiento del artista se evidencia en cuentos como «El ruido», al que Quintáns agrega el artículo de «La vida contemporánea» de *La Ilustración Artística*, del 25 de enero de 1897. Otros personajes desquiciados asoman en sus cuentos. Véanse, por ejemplo, «La calavera» (*Nuevo Teatro Crítico*, número 29, 1893) y «Los hilos» (*Cuentos sacroprofanos*, 1899), donde también se evidencian motivos finiseculares. «Eximente» (*Blanco y Negro*, número 714, 1905), «El clavo» (*La Ilustración Española y Americana*, número 140, 1913), «El esqueleto» (*Blanco y Negro*, número 474, 1900), «La turquesa» (*Blanco y Negro*, número 961, 1909) constituyen ejemplos de la obsesión por un objeto. La locura de los personajes puede arrastrarles a cometer crímenes incluso con su familia, como en «La lógica» (*El Imparcial*, 6 de diciembre de 1897) o en «Delincuente honrado» (*El Imparcial*, 12 de abril de 1897). Otros relatos mencionados son «Aire», nuestro objeto de estudio, y «Los cinco sentidos» (*La Ilustración Española y Americana*, número 20, 1908). En un primer momento, esta temática nos atrajo, pero ha quedado relegada a un tercer plano conforme realizábamos las relecturas de este texto que nos han llevado a otros derroteros.

Si recopilamos todos los temas y conclusiones que hemos ido desgranando en estas páginas, queremos subrayar el gran interés del relato en lo que respecta al juego metaliterario. Este cuento es muy sugestivo en este aspecto y permite completar las lecturas de la obra no ficcional de Pardo Bazán en las que expone sus ideas sobre literatura. En los primeros párrafos nos ocupábamos de estas ideas sobre la interrelación entre lo objetivo y lo subjetivo, el cuerpo y el alma, así como entre la realidad y la ficción. En cuanto a la técnica narrativa, tenemos un narrador personaje, un narrador testigo que relata lo que le ocurre a Cecilia Bohorques. Este es otro de los recursos más utilizados por doña Emilia en su obra. Pero tenemos otras voces que nos relatan la historia, pues esta pasa de boca del director del manicomio, a la del narrador, después a la noticia de prensa para finalizar, de nuevo, con la narración por parte del narrador. Localizamos además la presencia de la influencia explícita de la no ficción (la noticia de prensa) y de la ficción (mitología y Shakespeare), pero también la influencia implícita de Cervantes al presentar el tema de los límites entre realidad y ficción (presentes, a su vez, en *Hamlet*), entre Poesía e Historia, que nos remiten, a su vez, a la cuestión de la *mimesis* y, por tanto, a Aristóteles. Además, destacamos el interés de la artista coruñesa por el tema del amor, más concretamente de la locura de amor. En este cuento se trata de un tipo de amor loco que lleva al suicidio de una jovencita. Como vimos, la locura resulta un asunto recurrente dentro de la producción de la escritora. Se adivina, por otro lado, su interés por el «buceo del alma», por el análisis psicológico de sus personajes y por la descripción cromática o pictórica. Resulta pues un cuento donde se reconoce el trazo de la pluma de la escritora y donde, además, se apunta una crítica feminista que, aunque esbozada, deja adivinar su preocupación por esta cuestión candente, por desgracia todavía hoy, que le interesó y plasmó en sus textos de ficción y de no ficción.

Bibliografía

- CARBALLAL MIÑÁN, Patricia. (2012). «“Rabeno” de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual». *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS): Culture of Communication-Communication of culture Culture de la communication-Communication de la culture = Cultura de la Comunicación - Comunicación de la Cultura*. Pilar Couto-Cantero, Gonzalo Enríquez Veloso, Alberta Passeri, José María Paz Gago (coords.). A Coruña. Universidade da Coruña. 1559-1567. [Disponible en internet](#).
- CERVANTES, Miguel de. (2008). *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Perú. Punto de lectura.
- CHARQUES GÁMEZ, Rocío. (2003). *Los artículos feministas en el Nuevo Teatro Crítico de Emilia Pardo Bazán*. Universidad de Alicante. Centro de Estudios sobre la Mujer.
- . (2011). *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*. Madrid. Fundación Universitaria Española.
- ETREROS, Mercedes. (2003). «Influjo de la narrativa rusa en doña Emilia Pardo Bazán. El ejemplo de *La piedra angular*». *Anales de Literatura Española*. 9. 1993. 31-43. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. (2003). «La obra periodística de Emilia Pardo Bazán». *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Ana María Freire López (ed.). Fundación Pedro Barrié de la Maza. 117-132.
- . (2005). «Emilia Pardo Bazán: Periodismo y Literatura en la prensa». *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Varela (eds.). 19-31.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (2012). «*Insolación* (1889), Emilia Pardo Bazán. Capítulo XII: un comentario de texto». *Aún aprendo. Estudios de literatura española*. Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza. 313- 324.
- . (2014). «Introducción». *El vidrio roto. Cuentos para Américas*. Argentina. Madrid. Editorial Galaxia. 7-20.
- y Darío VILLANUEVA. (2005). *Emilia Pardo Bazán. Obras completas, VIII. (Cuentos)*. Madrid. Biblioteca Castro. XI-XXIX.
- HEMINGWAY, Maurice. (1983). *Emilia Pardo Bazán, The Making of a Novelist*. Cambridge. Cambridge University Press.
- «Juan Peláez». *Archivo de ilustración argentina. Siglos XIX y XX. Dos siglos de ilustración*. [Disponible en internet](#) [última consulta, 21-1-2020].
- LÓPEZ QUINTÁNS, Javier (2013). «Tres cuentos recuperados de Emilia Pardo Bazán: “Anacronismo”, “El casamiento del diablo” y “Profecía para el año de 1897”». *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*. 25. [Publicación en línea](#).
- . (2013b). «Raros, extravagantes y diferentes en los trabajos críticos de Emilia Pardo Bazán». *Estudios Hispánicos*. 21. 113-120.
- «Méndez Bringa, Narciso». Ficha en el Fichero de datos de autoridades de la BNE, [en línea](#).
- MAYORAL, Marina. (2003). «Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina». *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Ana María Freire López (ed.). Fundación Pedro Barrié de la Maza. 103-114.

- . (2008). «Pardo Bazán: de la noticia a la ficción». En *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. Actas del II Simposio (A Coruña, 27, 28, 29 e 30 de setembro de 2005)*. Ed. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Valera. A Coruña. Casa-Museo Emilia Pardo Bazán. 2006. 225-250. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MONTILLA, Julia (2012). «Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX». *Encuentros. Artes por la integración*. A Coruña. Diputación da Coruña. 87-134. Se cita por la versión [disponible en internet](#).
- OSORIO VARGAS, Jorge. (2008). «El juego del mundo en *Hamlet*». *Polis. Revista Latinoamericana*. 19. Se cita por la versión [disponible en internet](#).
- PARDO BAZÁN, Emilia. (1892). «Ojeada retrospectiva a varias obras francesas». *Nuevo Teatro Crítico*. Julio. 52-109.
- . (1907). *La Dama joven*. Barcelona. Biblioteca «Arte y Letras».
- . «Aire». (1908). *Caras y Caretas*. 9 de mayo.
- . (1971). «Prólogo». *Un viaje de novios*. Mariano Baquero Goyanes (ed.). Barcelona. Labor.
- . (2002). «*La cuestión palpitante* (selección)». Adolfo Sotelo Vázquez. *El Naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca. Ediciones Almar.
- . (2014). «Aire». José Manuel González Herrán (ed.). *El vidrio roto. Cuentos para Américas*. Argentina. Madrid. Editorial Galaxia. 87-90.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2003). «Aproximación a los prólogos de Emilia Pardo Bazán». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 71. 137-167. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PLUMED, Javier. (2004) «La etiología de la locura en el siglo XIX a través de la psiquiatría española». *Frenia. Revista de Historia de la Psiquiatría*. 4. 2. 69-91.
- QUESADA NOVÁS, Ángeles. (2005). *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- . (2016). «Nuevos cuentos ilustrados de Emilia Pardo Bazán». En *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Ed. Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián. Santander. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cantabria. 2011. 677-690. Se cita por la versión [disponible en internet](#), en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. (1995). *Mitología clásica*. Madrid. Gredos.
- RUIZ OCAÑA, Eduardo. (2004). «Emilia Pardo Bazán y los asesinatos de mujeres». *Didáctica. Lengua y Literatura*. 16. 177-188.