

## El manuscrito encontrado como recurso del realismo literario

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ  
Universidad de Salamanca

En la producción novelística del siglo XIX español se pueden establecer varias etapas (Varela Jácome 1974): un primer período de crisis, subsanado por la traducción de novelas extranjeras; una segunda época en la que fundamentalmente se produce novela histórica; un tercer momento caracterizado por el surgimiento del realismo, y una última etapa naturalista en la que se deja sentir, aunque muy débilmente, el influjo de Zola y de las teorías darwinianas. Isabel Román Gutiérrez (1988), sin embargo, ha demostrado más recientemente que a pesar de cuanto se ha afirmado sobre la carencia casi total de novela en España desde Cervantes hasta mediados del siglo XIX, lo cierto es que el género se cultiva, al menos, desde los orígenes de la centuria decimonónica. En su mayoría se trata de obras de exigua calidad, pero lo que interesa en realidad es mostrar la existencia de un caldo de cultivo que propició el florecimiento de la llamada *generación del 68*.

Otra de las premisas tradicionalmente aceptadas y desmontadas por I. Román se refiere a la presencia en nuestra literatura del movimiento naturalista. En efecto, la influencia de la escuela zolesca se dejó sentir muy tardíamente en nuestro país (*Un viaje de novios* de Pardo Bazán y *La desheredada* de Galdós datan de 1881) y se vio constreñida a unos pocos años, ahogada enseguida por el llamado movimiento *idealista* de finales de siglo, que arraigó en nuestras letras con una gran fuerza. A pesar de la experimentación sobre el objetivismo postulado por Zola que se puede hallar en las dos novelas citadas, lo cierto es que los autores españoles no consiguen eliminar el subjetivismo (Román Gutiérrez 1988: II, 287)<sup>1</sup>. De ahí que Iris M. Zavala (1982: 403-415) no se atreva a diferenciar netamente entre *realismo* y *naturalismo* dentro del mundo hispánico y que I. Román Gutiérrez (1988: II, 13) se refiera a tres tendencias (*realismo*, *naturalismo* y *costumbrismo*) que tienen como propósito común “trasladar la realidad a la obra literaria de la manera más objetiva posible”. A pesar de todo, no obstante, conviene tener en cuenta las apreciaciones de Federico Balart (1894: 250), poeta y crítico de finales del XIX, que sin ambages se refirió a la presencia del naturalismo en su época con estas palabras: “el natura-

---

<sup>1</sup> “El naturalismo [...] propone la absoluta impersonalidad e imparcialidad de la voz narradora —y, en consecuencia, del autor—. La percepción de la realidad ha de ser absolutamente aséptica y el objetivismo exacerbado. Los novelistas españoles, a pesar de esfuerzos bien patentes por observar tal imparcialidad, son incapaces de sustraerse a mostrar sus prerrogativas como noveladores y, en consecuencia, como transmisores de la realidad que han de interpretar”.

lismo domina hoy en todas las artes y en todos los pueblos; en pintura como en poesía; en Francia como en Alemania”. De hecho, en un artículo titulado “Un poco de estética” (1894: 345-359) Balart carga las tintas contra la escuela naturalista, sólo preocupada por plasmar objetivamente la naturaleza sin seleccionar de ella los aspectos estéticos y artísticos.

Dejando aparte la polémica sobre el naturalismo en España, lo que ahora nos interesa es situar a una serie de escritores dentro de la estética realista, a pesar de las vacilaciones y cambios que, sin lugar a dudas, se observan en algunas de sus novelas, porque lo cierto es estos autores crecieron al arte literario dentro de la misma. Así, Pardo Bazán, difusora de las ideas naturalistas, mezcla rasgos románticos y realistas en *Pascual López*; Pereda utiliza elementos darwinianos en la trama de *La Montálvez*; Valera idealiza la realidad... A pesar de todo ello la ideología de época es la del realismo, y desde la variante estética de esta perspectiva han de ser analizadas las obras que nos proponemos abordar.

Desde un punto de vista estrictamente literario, el realismo pretende la plasmación objetiva de la realidad. Sin embargo el objetivismo puro es una quimera, porque el autor vive inmerso en un entorno histórico y cultural determinado, y en una situación personal variable y compleja, aspectos que, indudablemente, van a transparentarse en su obra. Ramón Pérez de Ayala (1958) nos da la clave para resolver este conflicto teórico que subyace al realismo al afirmar: “Cuando nos referimos a una visión objetiva, queremos dar a entender una información exacta y veraz acerca de la ecuación personal, sobremanera limitada y cambiante entre el que mira y lo que ve; entre un ojo humano que no el ojo humano en general, y el mundo externo. Visión objetiva quiere decir el modo subjetivo en que cada cual ve un objeto”. Así, forma objetiva de observar no significa pura asepsia objetiva, que es irrealizable, sino forma particular que tiene cada uno de aprehender la realidad. I. Román Gutiérrez (1988: II, 16) remarca esta idea cuando afirma: “La visión realista se pretende, pues, objetiva, pero la objetividad siempre viene determinada por la subjetividad. Es más: esta visión, en cuanto que subjetiva, adquiere visos de objetividad dado que no es posible elaborar una interpretación impersonal alguna del mundo”. Si llevamos esta conclusión al plano literario tendremos que detrás de cada novela hay un individuo que imprime su propia subjetividad al texto, según su manera concreta de ver el mundo y de plasmar el mundo que ve.

Sin abandonar el plano literario, un segundo elemento de esa subjetividad aludida lo configura el hecho mismo de la selección de materiales, porque, como es obvio, en una novela no se puede contar todo. No es tarea del novelista especificar, segundo a segundo, qué hacen sus personajes, qué observan, qué piensan o cómo, dónde y por qué realizan todas esas actividades. Previa a la escritura hay, pues, una serie de elecciones que configuran la obra, haciéndola aparecer de un modo determinado. En esa labor selectiva fueron rechazadas múltiples posibilidades que no llegaron a manifestarse en el producto final. Es el novelista, su autor implícito, quien determina qué va a aparecer y qué va a quedar en las sombras del olvido, lo que, en cierto modo, remite también a una forma particular, individualizada, de observar la realidad. Unida a la selección, además, se produce una ordenación espacial y temporal de los elementos, tarea que igualmente lleva implícita

la presencia de una subjetividad. En este sentido cabe matizar la diferencia que existe entre dos elementos de la novela; a saber: historia y discurso. La historia es el contenido del texto, los acontecimientos que en éste se narran, mientras el discurso es el enunciado en el que está contenida la historia. La selección antes mencionada se realiza tanto en el plano del discurso como en el de la historia: en el primer caso tiene que ver con el *qué* se cuenta (primer nivel de selección aludido), y en el segundo con el *cómo* se cuenta (segundo nivel de selección).

El prurito de la objetividad pretendida por el realismo literario contiene en sí mismo una evidente contradicción. Si el novelista pretende dar una visión objetiva de la realidad, su narrador debe prescindir de toda subjetividad. Al mismo tiempo, si ese narrador es omnisciente, el problema radica en justificar su conocimiento sobre la historia que cuenta. Así, una posible solución consiste en establecer un pacto, la *connivencia* de la que hablan Bourneuf y Ouellet (1983: 91), según el cual el lector se desentiende del poder absoluto del narrador y finge creer la *realidad* de los hechos narrados; de ahí que la *veracidad*, que corresponde al plano real, se convierta en *verosimilitud*, propia del nivel artístico (Román Gutiérrez 1988: II, 24).

Sin embargo, en otras ocasiones el autor recurre a una serie de procedimientos capaces por sí mismos de paliar la contradicción señalada: el narrador, entonces, dice conocer a los personajes que intervienen en la historia, o un fingido editor asegura dar a la imprenta los papeles que encontró o que alguien confió a su cuidado... En los dos casos se pretende fingir realidad, porque si ambas figuras, narrador o editor, que están en un nivel más próximo, dicen haber tenido relación con algún personaje, éste queda inmediatamente cubierto de la misma pátina de realidad (Rivas Hernández, 1998: 17-30). En este sentido, el recurso de la transcripción de escritos ajenos puede ser interpretado como una forma específica de evitar la contradicción implícita al realismo. De hecho, se trata de una técnica muy utilizada en este período, independientemente de la valía literaria de los autores que la emplean. Así, son proclives a su uso novelistas tan dispares como Juan Valera y José Ortega Munilla, diversos no sólo por lo que respecta a su concepción del hecho narrativo sino también por lo que se refiere a la calidad de sus obras. Esto quiere decir que el escritor realista es consciente de que cuenta con un recurso específico, de larguísima tradición, que le sirve extraordinariamente para materializar sus propósitos literarios.

A continuación nuestro objetivo se centra en analizar la técnica de la transcripción en algunos novelistas decimonónicos con el fin de determinar su adaptación al concepto realista de la literatura y a su problemática, según hemos señalado con anterioridad. Las obras que estudiaremos son éstas por orden cronológico de publicación: *Pepita Jiménez* (1874), de Juan Valera; *Pascual López* (1879), de Emilia Pardo Bazán; *La Montálvez* (1887), de José María de Pereda; *Juanita Tenorio* (1909), de Jacinto Octavio Picón y *Papeles del doctor Angélico* (1911), de Armando Palacio Valdés.

Queda todavía mencionar un último aspecto de orden metodológico. Hemos rechazado el análisis de las obras desde una perspectiva cronológica por dos razones fundamentales:

1) Como es natural, no se produce una evolución de la calidad y de adaptación del recurso al realismo en virtud del paso del tiempo. De hecho, la novela más antigua de nuestro corpus, *Pepita Jiménez*, resultó ser la más evolucionada.

2) Tampoco cumplía este corpus la premisa apuntada por Tacca (1978: 52 y ss.) según la cual el grado de participación de lo que él llama *autor* en este tipo de relatos es decreciente en la historia de la novela. En *Pepita Jiménez* el editor manifiesta trasladar fielmente a la stampa el manuscrito encontrado tras haber cambiado tan sólo los nombres de algunos personajes, “para que, si viven los que con ellos se designan, no se vean en novelas sin quererlo ni permitirlo” (Valera 1982: 34). De forma semejante se expresa el editor de *Juanita Tenorio* treinta y cinco años después: “Yo lo publico sin alterar más que unos cuantos nombres de personas, como otros autores dicen haber hecho en casos análogos, por si de resultar cierto lo narrado hubiese quien se disgustase viendo cosas íntimas suyas, o de los suyos, puestas en letra de molde” (Palacio Valdés 1921: 12). Más adelante el editor de Valera se introduce en la narración aportando comentarios y explicaciones, pero en un discurso diverso al del Deán, y a pesar de que también afirma, desdiciéndose de lo que comentó en el prólogo, haber podado algunas “glosas y comentarios” “porque no están de moda las novelas anotadas o glosadas, y porque sería voluminosa esta obra si se imprimiese con los mencionados registros” (p. 162) —en el Epílogo hace lo mismo—, él nunca aprovecha la materia del narrador para verterla a su propio estilo, en contra de lo que ocurre en *Pascual López* y *La Montálvez*.

Por último, en el cuerpo novelesco de la obra más tardía, *Papeles del doctor Angélico* (Palacio Valdés 1921: 12), hay una gran actividad del editor: “Mi obra no ha sido de interpretación solamente, sino también de arreglo. He juntado las notas cuando me ha parecido bien, o las he fraccionado; también las he completado en ocasiones y las he puesto títulos. Además he suavizado algunos conceptos sobradamente decisivos [...]”. Asegura, incluso, no haber dado a la imprenta todos los papeles que Ángel Jiménez escribió, es decir, también ha realizado una labor de selección sobre los mismos.

Rechazada, pues, la perspectiva cronológica, pretendemos abordar el estudio de la técnica de la transcripción en este corpus desde un punto de vista intrínseco, es decir, analizando las obras menos conseguidas hasta llegar a las más perfectas o evolucionadas. En este sentido, dos son las obras que fracasan en el empleo de la técnica del autor-transcriptor. Se trata de *Pascual López* y *La Montálvez*. Si exceptuamos *Pepita Jiménez*, nos encontramos ante las novelas más antiguas de nuestro corpus.

*Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*, comenzó a publicarse en la *Revista Española* a comienzos de 1879, y fue editada ese mismo año en forma de libro. En opinión de Varela Jácome se trata de una novela artificiosa en la que “los motivos románticos del ambiente y de la psicología de los personajes, las situaciones fantásticas, intensifican [su] literaturización [...] [y] la convierten en un modelo de lo que los formalistas rusos llamaban *literaturnost*” (Varela Jácome 1973: 73). En *Pascual López* Pardo Bazán informa de las características de su obra dentro del “Prólogo de la autora”. A pesar de la opinión mantenida por Sainz de Robles (1947: II, Prólogo) según la cual “no era difícil admitir en aquella España finisecular a una mujer que escribiera po-

esías románticas, novelas sensibleras” y a pesar, también, de que doña Emilia ya era conocida en 1879 por sus ensayos críticos y un libro de poemas, lo cierto es que una de las claves que marca el fracaso de la técnica de la transcripción en esta obra no es otra que la exhibición de autoría que Pardo Bazán prodiga en las páginas que introducen el cuerpo novelesco.

Dado lo fantástico de la trama (un torpe estudiante de Medicina trabaja con un sabio en el intento de conseguir una variante de la piedra filosofal), el autor implícito necesita utilizar la primera persona para que la historia sea verosímil; de ahí que el propio Pascual López sea el narrador del cuerpo, que pasa a convertirse, así, en una autobiografía fingida. Además, hay un deseo de recrear la forma de la novela picaresca, como señaló la propia autora en el prólogo a *Un viaje de novios* (1881) (Román Gutiérrez 1988: II, 86 y Clémessy 1973: 195). Por otra parte, en un ambiente realista también se busca la credibilidad del relato, lo que, unido a la necesidad de verosimilitud (Pardo Bazán 1947)<sup>2</sup>, explicaría el uso de la técnica de la transcripción. Sin embargo, aquí Pardo Bazán no se entrega por completo a la normativa del recurso: es como si quisiera y no quisiera distanciarse, como si quisiera y no quisiera mostrarse objetiva, demasiado orgullosa, quizá, de su actividad como mujer en las letras españolas de finales del XIX. Esta es la razón de que en el prólogo introductor doña Emilia insista en su condición de autora de la novela (“bastábanle para introducción —dice entre otras cosas— unos renglones de su propia autora” [p. 12]). El “Prólogo de la autora” se sitúa, pues, a medio camino entre el mundo real y el mundo ficcional, dando así origen a una ambigüedad que anula el triunfo de la técnica. Además, un texto que busca ser verosímil necesita una labor de justificación por parte del editor. Aquí la autora no explica dónde, cómo consiguió los apuntes, si conoció a Pascual López o si alguien le dio razones de su personalidad. Estas carencias remiten, de nuevo, a lo que acabamos de decir sobre la conciencia de autoría que domina el prólogo.

Como veíamos con anterioridad, Pardo Bazán se documenta antes de escribir la obra. Sainz de Robles habla de *Pepita Jiménez* y algunos textos de Galdós (los *Episodios Nacionales* entre ellos) como obras que la habían deslumbrado. Además, doña Emilia bebe en las fuentes del *Quijote* (hito por excelencia en lo que respecta al uso de la técnica de la transcripción) tal como queda demostrado en ese *Prólogo de la autora*: la consideración de las obras de ficción como “hijos del entendimiento” (p. 13), la mención explícita a un episodio del texto cervantino (p. 11), amén de otros elementos que, aunque fueron utilizados por Cervantes, han sido comunes en prólogos posteriores: cierta ironía, el *topos humilitatis*, elementos de crítica literaria... A pesar de la documentación descrita, sin embargo, Pardo Bazán es incapaz en esta novela primeriza de cumplir fielmente los postulados de la técnica de la transcripción.

Si desde el punto de vista argumental *La Montálvez* es una novela fracasada por su maniqueísmo, por sus prejuicios y por estar preñada de tópicos en favor de una tesis moral, el análisis de la técnica narrativa tampoco la salva. Basándose en los apuntes que

<sup>2</sup> Sobre la verosimilitud escribe la autora tres años después de la publicación de *Pascual López* en el Prólogo a *La Tribuna, Obras Completas*, vol. II, 115.

Verónica Montálvez escribe sobre su vida pasada, el narrador primero realiza su tarea sin dejar de conducir al lector en ningún momento, llevándole bien agarrado de su mano. La labor de este narrador ocupa la mayor parte del texto, aunque en los momentos argumentales más importantes cede la palabra a la autora de los *apuntes*. De este modo el autor implícito pretende lograr que la expresión de los hechos resulte más verosímil, cosa que no consigue, preocupado como está por mostrar sin ambages la enseñanza moralizante que pretende transmitir. Por lo que respecta a la técnica de la transcripción de escritos ajenos, la novela carece de prólogo en el que el editor explique un mínimo de elementos: nadie dice quién es ese narrador que parece saberlo todo, cómo se hizo con los *apuntes* de Verónica y por qué decidió enmendarlos y publicarlos. Es decir, en *La Montálvez* todo lo referente al marco narrativo ha desaparecido. El fracaso de la técnica en la novela de Pereda es claro: se desconoce su motivación (los elementos que la explican), no se consigue la verosimilitud pretendida y se violan las más elementales normas de objetividad, no sólo por el aprovechamiento que el narrador primero hace de las *memorias* al verterlas en su propio discurso, sino también por la ambigüedad aludida, ya que, en ocasiones, no es posible determinar quién es el autor de la narración (F. Montesinos 1961: 193, Román Gutiérrez 1988: II, 49). Esto es debido a que en la novela se favorece la tesis moral y se prescinde de cuantos obstáculos aparecen en el camino.

A pesar de que, en efecto, se trata de una obra menor de Pereda en la que la crítica prefiere no detenerse, el autor introduce en ella otra innovación técnica: se trata del recurso de la novela dentro de la novela. Como resultado del mismo el lector asiste a la creación del propio texto gracias a un juego de espejos urdido por el autor implícito: Ángel, el novio de Luz, hija de Verónica Montálvez, ha escrito una obra cuya trama es idéntica a la que estamos leyendo. Su problema, en definitiva el del propio Pereda, es que no sabe cómo terminarla. Finalmente, nuestro autor se decanta por la solución más cómoda y más didáctica a la vez, a pesar de la inverosimilitud en que incurre. Para mantener a ultranza la tesis según la cual los pecados de los padres recaen sobre los hijos, mata a Luz, que era el foco del problema, y con ello castiga, además, a la pecadora de su madre. Pero ni siquiera este perspectivismo logra salvar a *La Montálvez*, obra en la que la técnica de la transcripción no está conseguida porque al autor implícito no le interesa sino dejar bien clara la tesis que pretendé demostrar. De ahí que no haya tenido en cuenta las más elementales reglas en que se apoya el recurso, y que éste tenga un mero carácter accidental.

Aunque *Papeles del doctor Angélico* fue publicada en 1911, Armando Palacio Valdés es un escritor decimonónico en todas sus obras. Demasiado apegado a la estética realista, huye de cuanto suponga una extralimitación de sus postulados, razón por la cual rechaza el naturalismo no sólo en sus escritos teóricos, sino también en la práctica, evitando la excesiva impersonalización propugnada por Zola. Tampoco se une Palacio a los avances de la técnica novelística del siglo XX, a pesar de lo tardío de su producción, y aunque, paradójicamente, él mismo inspiró a Dujardín el recurso del monólogo interior, que iba a ser tan consubstancial a la novela moderna (Román Gutiérrez 1988: II, 236 y ss.).

El empleo de la técnica de la transcripción en *Papeles del doctor Angélico* es perfecto en su forma externa, pero no alcanza la altura de Valera en *Pepita Jiménez*, donde se sobrepasa este dominio y se avanza por el sendero de la ironía. El editor de la obra manifiesta en el prólogo al lector un escrupuloso seguimiento de las normas que rigen el recurso: presenta al doctor Angélico, explica cómo y por qué llegaron a sus manos los papeles (Ángel se los encomienda en su lecho de muerte) y manifiesta toda su actividad sobre ellos. En este sentido se denomina a sí mismo *editor* e insiste en que no ha participado de la autoría, a pesar de haber manipulado e interpretado los textos.

El autor implícito consigue crear un clima de verosimilitud gracias al aprovechamiento que hace de diversos recursos. Así, utiliza elementos de la biografía del autor real para caracterizar al editor ficcional<sup>3</sup>; de este modo le dota de un alto grado de realidad, lo que redundará en la credibilidad del doctor Angélico, a quien presenta como amigo suyo. Por otra parte, también se observa la tendencia hacia la verosimilitud en el modo según el cual el editor introduce a Ángel Jiménez: cuenta con profusión los datos de la historia que él mismo conoció, mientras utiliza la técnica del resumen o la introducción de otros informantes para referirse a aquellas situaciones no compartidas. La obra de Palacio Valdés busca, en suma, la verosimilitud. Su autor, fiel a los postulados realistas, utiliza la técnica de la transcripción para conseguir ese fingimiento de realidad; de ahí que cumpla todos los requisitos formales de la misma.

Tanto Valera en *Pepita Jiménez* como Jacinto Octavio Picón en *Juanita Tenorio* sobrepasan la perfección externa que consigue Palacio Valdés en el uso de la técnica de la transcripción. El breve prólogo *Al lector* firmado por el editor Jacinto Octavio Picón, manifiesta una clara ironía basada en el aprovechamiento de elementos libresco. El autor implícito incorpora aquí un sintagma paralelo al que sirve de introducción al *Quijote*, que marca el tono general del texto: el de la ironía. En esta misma línea hay que entender las referencias a *Les liaisons dangereuses* y a *Pepita Jiménez*, novelas de las que el editor afirma desconocer hasta qué punto los relatos allí contenidos son documentos reales o pura ficción literaria, tal como le sucede a él mismo como editor de *Juanita Tenorio*. Así, sus palabras han de ser puestas en relación con la corriente irónica que se pone de manifiesto en los textos anteriormente citados.

En esta obra el autor implícito juega con los resortes del recurso de la transcripción, poniendo en tela de juicio tanto la naturaleza de lo narrado como la verosimilitud; es decir, por el camino de la ironía se está cuestionando, desde el interior, la validez de la técnica como elemento realista, manteniéndose, además, muy apegado a las autoridades literarias que lo habían hecho con anterioridad. También es irónico el propio título de la novela, *Juanita Tenorio*. Por una parte, el diminutivo remite, de nuevo, a la obra de Valera, y, por otra, es el resultado de verter al género femenino el nombre de don

---

<sup>3</sup> Estudios de Derecho realizados en Madrid, asistencia asidua al Ateneo, dedicación al oficio de escribir... Además el editor de los papeles firma el prólogo con las iniciales A.P.V., que responden, precisamente, al nombre de Armando Palacio Valdés. No se trataría, en ningún caso, del autor real, sino del autor ficcionalizado, perteneciente ya al plano de la creación literaria.

Juan Tenorio<sup>4</sup> y el concepto mítico que lo envuelve. De hecho, la obra de Octavio Picón recrea el mito de don Juan en versión femenina gracias a una estructura de contenido muy cercana a la del género picaresco.

El de Juan Valera es un caso excepcional dentro de la literatura realista española: rechaza de plano el naturalismo al tiempo que aboga por un esteticismo idealista, esto es, plasma en su obra una realidad idealizada porque a él no le interesa dibujar el mundo real tal cual es, sino crear realidades bellas. Juan Valera es, por tanto, una figura peculiar dentro del panorama decimonónico español, un autor con ideas propias cuyas obras forman una especie de oasis en el ambiente de su época. Ante tamaña personalidad literaria es fácil concebir que nuestro autor, treinta y cinco años antes de la publicación de *Juanita Tenorio*, consiga legitimar la ironía, y aún superarla en complejidad, sin necesidad de recurrir a ninguna fuente. No obstante, Valera tuvo muy cerca el *Quijote* a la hora de componer *Pepita Jiménez*, y no sólo por lo que respecta, obviamente, al uso irónico de la técnica de la transcripción, ya que las referencias a la obra cervantina son numerosas en la novela. El propio Valera (1927: 254), además, manifiesta su devoción por Cervantes cuando, en el prólogo a *Pepita Jiménez* escrito para la edición de Appleton (1886)<sup>5</sup>, afirma su derecho divino a reinar en el continente americano. Pero lo que ahora nos interesa de la novela no son las alusiones al *Quijote* que en ella se encuentran, sino el uso irónico que se hace de la técnica de la transcripción. El texto consta de cuatro partes: un prólogo inicial, introducido por la sentencia latina *Nesci labi virtus*, unas *Cartas a mi sobrino*, una parte central titulada *Paralipómenos* y un *Epílogo* que lleva como subtítulo *Cartas de mi hermano*. En la novela no nos encontramos, como en el resto de los casos analizados, con la redacción de unas memorias en lo que es la parte principal, sino con unas cartas. La obra de Valera ha de ser ubicada dentro de una tendencia surgida en Francia en el siglo XVIII, relacionada con la traducción al francés de la obra de Richardson *Pamela or Virtue Rewarded* en el año 1742 (Senabre 1987: 67 y ss.), aunque en España el influjo de este tipo de literatura no se dejó sentir hasta bien iniciado el siglo XIX por razones de censura. Valera escribe, pues, su novela en una época en la que el público español conocía a la perfección el género utilizado por su autor (la obra es de 1874). En este sentido, parte de la ironía de *Pepita Jiménez* puede entenderse dirigida contra una moda literaria que había gozado de una magnífica aceptación de los lectores.

Por otra parte, y ya desde una perspectiva interna, la forma epistolar concede a la narración de Valera ese tono confesional e íntimo que se pretende. Además, el uso de la primera persona inherente a la técnica redundante en favor de la verosimilitud, pues el lector conoce directamente la evolución psicológica del protagonista, lo que contribuye a aumentar la sensación de realidad. Finalmente cabría hablar de la inmediatez de las cartas, que presentan a un don Luis desprevenido de sí mismo, como en una instantánea fotográfica. De hecho él es el último en darse cuenta de su enamoramiento. I. Román se refie-

<sup>4</sup> Así ocurre en muchas parodias teatrales: *Don Juan José Tenorio* (1919), de E. Paso y J. Silva Aramburu, o *Maneca* (1896), de Juan Tavarés.

<sup>5</sup> “Hay reyes o emperadores inmortales, que reinan e imperan en América por verdadero derecho divino y contra los que no hay Franklin que consiga arrancarles el cetro. Estos tiranos se llaman Miguel de Cervantes, Guillermo Shakespeare y Luis de Camoens”.



re también a la personalidad del destinatario. En este sentido, el hecho de que se trate del Deán redundante en favor de la verosimilitud, porque es el consejero de don Luis, porque nadie lo conoce mejor que él y porque el conflicto del muchacho es de índole espiritual (Román Gutiérrez, 1988: II, 62). A pesar de todo, en ocasiones la novela pierde en verosimilitud, ya que en esas cartas don Luis tiene que decir cosas evidentemente conocidas para el narratario, aunque necesarias para que el lector entre en la trama de manera plena.

En la segunda parte el interés novelizador es absoluto. Aquí el narrador omnisciente ata algunos de los cabos que quedaron sueltos en las epístolas de don Luis. Carmen Martín Gaité (1985: 9-25) considera que *Paralipómenos* está de sobra, y que el autor debió dejar la historia sin rematar, manteniendo la ambigüedad de la primera parte. Esta opinión es acertada parcialmente. Es verdad que en las partes segunda y tercera se incurre a veces en la inverosimilitud porque la historia aparece forzada, pero también resulta interesante el cambio en la voz del narrador por lo que tiene de variación en cuanto al punto de vista. Así se agiliza el relato y se ofrecen nuevas perspectivas de la historia. Finalmente, el *Epílogo* constituye el desenlace de la novela y en él se narra la parte última de la historia, una vez que se ha solucionado el conflicto.

Por lo que respecta a la presencia en el texto de la técnica de la transcripción, al abordar *Pepita Jiménez* hallamos un editor que se propone dar a la estampa un legajo que ha encontrado de manera casual. El primer guiño del autor implícito al lector se produce cuando el editor, cuya función tendría que ser la de mero transcriptor, comienza a exponer sus dudas sobre el carácter real o ficcional del documento hallado. No contento con esto, y aunque respeta la parte de la correspondencia, se introduce cuando lo desea tanto en *Paralipómenos* como en el *Epílogo*. La intencionalidad de estas intrusiones es clara: de un lado sirven para legitimar el cambio de voz, y de otro son las portadoras de la ambigüedad al insistirse o dudarse en ellas del carácter real de la narración. Así, el editor dice haberse cuestionado la veracidad del texto para negarla inmediatamente después, y vuelve a asegurar la autenticidad de la narración del Deán, justificando el uso que aquél hace de la tercera persona omnisciente en *Paralipómenos*. Con posterioridad se introduce en el discurso del Deán para insistir, de nuevo, en el carácter verdadero de la historia, pero las dudas vuelven a atenazarle más adelante (se trata ahora de la autoría de la segunda parte), dejando tras de sí una estela de ambigüedades. De todo ello se deduce que Valera en *Pepita Jiménez* establece un continuo diálogo con el lector, plagado de guiños cómplices, que se materializa en las interpolaciones del editor. En este sentido, y como señala Frank Durand (1976: 3), “para Valera el uso del autor intruso es un juego que le permite reírse de todo y no tomar nada en serio. Pero hay un desdoblamiento narrativo interesante porque con este diálogo logra, a la vez, incluirse a sí mismo y al lector dentro de la novela. La aparente autocrítica, impensable en autor naturalista, se ofrece con tono leve porque se dirige a un lector ideal que comprenda que su novela se apoya en la personalidad del autor y su falta de seriedad.” En *Pepita Jiménez*, pues, el autor implícito utiliza el recurso de la transcripción para burlarse de él, aprovechando lúdicamente los elementos en los que se apoya. Valera, fiel a su particular concepción de la novela, en una época de corte realista está poniendo en solfa la documentación, considerada por la estética oficial como la base de la objetividad. El mismo Durand habla, incluso, de “falta de

respeto por la novela que bien puede representar su ataque más feroz a la seriedad de los escritores naturalistas que critica tan vehementemente en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*".

\* \* \*

En el realismo literario se pretende mostrar objetivamente la realidad, y el mejor modo de conseguirlo consiste en evitar las molestas intrusiones de esa voz parecida a la del autor tan frecuente en la novela de épocas anteriores. La técnica de transcribir escritos ajenos encajaba perfectamente en esta forma de concebir la ficción, y por ello fue tan utilizada como recurso realista. Óscar Tacca critica, precisamente, la validez del procedimiento desde esta perspectiva. Para él, al pretender que el texto lo integran documentos desliteraturizados pueden ocurrir dos cosas: "si los lee el lector práctico, no literario descubre inmediatamente su mentira: el documento no es documento, ni el diario, diario. Y si los lee el lector literario, los *literaturiza*" (Tacca 1978: 56). Pero Tacca no tiene en cuenta que la presencia de este recurso obliga al lector a establecer una doble connivencia, es decir, el lector sabe en todo momento que aquello no es real, pero finge, por segunda vez, creer en la naturaleza documental de lo narrado, y restablece, así, el pacto narrativo. Además, ¿qué lector *no literario* acude a una novela para documentarse sobre un hecho que no existe objetivamente en el mundo de la realidad? Aquí radica, precisamente, la diferencia entre la literatura de creación y otras formas de escritura que utilizan documentos verdaderos: la primera será siempre ficcional y si el lector duda de ello en algún momento es porque el autor ha sabido manejar convenientemente la verosimilitud. En la segunda no se finge nada; aquí nadie crea la forma, sino que ésta viene impuesta por una necesidad de contenido que tiene su base en el mundo real (piénsese en los escritos y pruebas de un juicio o en la documentación incluida en un artículo periodístico).

En las obras que hemos analizado cabe interpretar la técnica de la transcripción como recurso realista. Por razones de verosimilitud literaria las diversas tramas necesitaban un narrador en primera persona, y una de las formas de legitimarlo y de mantener, a un mismo tiempo, la objetividad pretendida, consiste en fingir que un editor se ha encontrado un legajo que contiene lo que será el cuerpo de la obra. Sin embargo, y ésta es otra de las virtudes del texto, en *Pepita Jiménez* se rompe este esquema, porque lo que tenemos aquí no es la simple narración de unas memorias o un diario, sino una relación epistolar, en la primera parte; seguida de un texto narrado en tercera persona gramatical. Semejante combinación deriva en un reforzamiento del valor documental de algunos elementos que componen los textos, al tiempo que introducen variaciones en el punto de vista de las novelas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZAÑA, M. (ed.) (1927): Juan Valera: *Pepita Jiménez*. Madrid: Clásicos Castellanos.  
 BALART, F. (1894): *Impresiones (literatura y arte)*. Madrid: Librería de Fernando Fe.

- BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1983): *La novela*. Barcelona: Ariel.
- CLÉMESSY, N. (1973): *Emilia Pardo Bazán, romancière*. París: Centre de Recherches Hispaniques.
- DURAND, F. (1976): "Valera: narrador irónico". *Ínsula* 360. Madrid: Espasa-Calpe.
- F. MONTESINOS, J. (1961): *Pereda o la novela de idilio*. México: El Colegio de México.
- MARTÍN GAITE, C. (1985): "Mi lectura de *Pepita Jiménez*". Valera, J: *Pepita Jiménez*. Madrid: Taurus.
- PALACIO VALDÉS, A. (1921) *Papeles del doctor Angélico*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez
- PARDO BAZÁN, E. (1947): *La Tribuna*. En *Obras Completas*, vol. II. Madrid: Aguilar.
- PÉREZ DE AYALA, R. (1958): "El censo galdosiano". *ABC* de Madrid, 27 de diciembre. Cit. por Román Gutiérrez (1988: II, 16).
- RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998): *Pío Baroja: Aspectos de la técnica narrativa*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, I. (1988): *Historia interna de la novela española en el siglo XIX*. Sevilla: Alfar, 2 vols.
- SAINZ DE ROBLES, F. C. (1947): "Prólogo" a *Pascual López*. En Pardo Bazán, E.: *Obras Completas*, vol. II. Madrid: Aguilar.
- SENABRE, R. (1987): *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.
- TACCA, O. (1978): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- VALERA, J. (1982): *Pepita Jiménez*. Madrid: Taurus.
- VARELA JÁCOME, B. (1973): *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos (*Cuadernos de Estudios Gallegos*, anejo XXII).
- (1974): *Estructuras novelísticas del siglo XIX*. Barcelona: Aubí.
- ZAVALA, I. M. (1982): "El naturalismo y la novela". En *Historia y Crítica de la literatura española. V (Romanticismo y Realismo)*. Barcelona: Crítica.