PROJECT MUSE®

Maravillosas supercherías: género sexual y nacionalismo en
los "Apuntes autobiográficos" de Pardo Bazán y *Trafalgar*
de Galdós

Carmen Pereira-Muro

Hispanic Review, Volume 78, Number 1, Winter 2010, pp. 71-100 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/hir.0.0096>

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/370248>

MARAVILLOSAS SUPERCHERÍAS: GÉNERO
SEXUAL Y NACIONALISMO EN LOS “APUNTES
AUTOBIOGRÁFICOS” DE PARDO BAZÁN Y
TRAFALGAR DE GALDÓS

Carmen Pereira-Muro

Texas Tech University

RESUMEN Este artículo contrasta la construcción y sexualización de sujetos nacionales en dos textos del siglo XIX peninsular aparentemente inconexos, la novela histórica *Trafalgar* (1873) de Benito Pérez Galdós y los “Apuntes autobiográficos” (1886) de Emilia Pardo Bazán. Se afirma que los *Episodios Nacionales* (específicamente *Trafalgar*) pueden ser rastreados como una narrativa maestra adoptada y subvertida por Pardo en sus esfuerzos por encontrar un lugar para la mujer escritora en una cultura nacional concebida como exclusivamente masculina por el realismo, proyecto literario al cual ella misma se afilia. En sus “Apuntes”, el carácter ilusorio del género sexual y la nación le permiten crearse un espacio como sujeto y miembro activo de la cultura nacional. Estas renegociaciones de las estructuras de género de la nación, tal como habían sido formuladas en *Trafalgar*, llevaron a Pardo Bazán a una lucha continua e incluso a ser alienada en su tiempo, pero en último término le permitieron alcanzar el lugar prominente que hoy ocupa en lo que es conocido como “literatura española”.

Durante el último cuarto del siglo XIX, el grupo de escritores españoles conocido como “Generación de 1868” o “realista”¹ se hallaba embarcado en un proyecto de nacionalización de la literatura española cuyos efectos llegan

1. Como prueba de la adscripción de Pardo Bazán al carácter revolucionario (y masculino) del realismo, ver su nómina de la generación realista (Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Ortega Munilla, etc.), en la que se incluye, en la coetilla “Bandera negra” (1884) de *La cuestión palpitante* (354–55).

a nuestros días. Así lo describía uno de sus protagonistas, Leopoldo Alas “Clarín”:

Algunos autores, pocos todavía —pero ya serán muchos—, sintiéndose llenos de fuerzas adecuadas, han emprendido la meritoria empresa de remover y conmover la conciencia nacional, y hablando a la fantasía de nuestro pueblo con poderosas imágenes, llenas de frescura, originalidad y sabor de patria, despiertan en él los dormidos gérmenes del pensamiento reflexivo de un sueño de siglos. (92)

El proyecto literario de esta generación supone la consagración de la novela realista como género nacional por excelencia² y es arropado por un fuerte entramado crítico e institucional destinado a consolidar lo que hoy conocemos como “literatura española”.³ Emilia Pardo Bazán, probablemente la mejor cronista de los procesos literarios bajo la Restauración,⁴ concebía el triunfo de la novela realista como la meta final de un proceso de búsqueda de identidad cultural que arrancaba de la revolución de septiembre de 1868:

En aquellos años de 1879 a 1880 empezaba a destacarse ya la generación hija de la Revolución de septiembre del 68 (hija de la Revolución digo, no porque en política se le adhiriese toda, sino porque sintió despertarse su inteligencia y definirse sus aspiraciones al rudo embate de los acontecimientos revolucionarios) . . . ; la novela se aprestaba a disputar su popularidad al drama y a la poesía lírica . . . y a recobrar su brillante puesto en la literatura nacional. (“Apuntes autobiográficos” 717)

Sin embargo, pese a que el indiscutible protagonismo que tuvo en él la autora de la cita anterior pudiera hacer pensar lo contrario, el nacionalismo cultural del movimiento realista se definía en términos exclusivamente mas-

2. Para la importancia en el ideario del nacionalismo cultural de la conjunción de tradición y modernidad que caracterizaba a estas novelas, ver John Hutchinson.

3. Los estudios de José Álvarez Junco, Javier Corcuera, Inman Fox, José María Jover Zamora, Borja Riquer i Permanyer y Pierre Vilar destacan la transcendencia que tuvo la labor de nacionalismo cultural desarrollada por la generación realista en la formación de la “imaginación nacional” española (en contraste con la ineficacia del Estado para crear nación).

4. Por su carácter prolífico y polifacético, Germán Gullón la considera superior en su labor crítica a su rival en este campo, Leopoldo Alas “Clarín”.

culinos: hombres sus autores, “viriles” sus características.⁵ Pardo Bazán tuvo que mantener la guardia en alto a lo largo de toda su carrera para poder ser aceptada en el club de caballeros de la literatura nacional.

En el archivo de la Real Academia Gallega se halla un borrador inédito del discurso que Pardo escribió en uno de los momentos más triunfales de su vida, la inauguración de una estatua en su honor en su ciudad natal, La Coruña, en 1917. La autora resume su trayectoria hacia la fama como una constante lucha contra la crítica masculina, que culminó en su heterodoxa canonización, recurriendo significativamente a un discurso martiriológico:

Acudían a mi memoria las heridas, los magullamientos, las espinas de mi carrera artística, y lo caro que se me cobró, frecuentemente, el haber escuchado a mi vocación, y seguido su llamamiento. Los que me lanzaron piedras buscando que me diese donde más dolía, los que por la tela de mis faldas juzgaron y suprimieron a mis libros, fueron en parte los artífices que, en unión con el escultor famoso, labraron esa mujer de piedra, dorada por la luz radiante de un espléndido día de octubre . . . A ningún escritor vivo, y acaso a ninguno de mi generación, le han sido dirigidos los ataques que a mí. No ataques del género literario . . . La base de esas censuras es personal. . . . Si a pesar de tan cruda guerra no me matan, es que soy algo fuerte. . . . Mi orgullo es obra de ellos —de los galantes caballeros. (8–14)

En tanto mujer dentro de un mundo de “caballeros”, su inclusión en ese sistema masculino lo fisura en su exclusividad y al mismo tiempo lo legitima, pues pese a que con su mera presencia pudiera cuestionarlo, Pardo claramente está orgullosa de haber sobrellevado el martirio y ser uno más en pie de igualdad con los caballeros que se le oponían. En frase de Cyrus DeCoster, “Pardo Bazán was a woman striving for recognition in a man’s world” (130).

Que su nombre sea el único de mujer novelista que aparece consistentemente en todo manual y lista de estudios de la novela canónica del XIX español prueba que sus estrategias fueron sin duda exitosas. En este artículo me propongo explorar un ejemplo de las hábiles maniobras en torno a la cuestión del género sexual del sujeto nacional que Pardo se vio obligada a

5. Una consecuencia fundamental de esta revisión de la historia y la crítica literaria del siglo XIX (Aldaraca, Blanco, Charnon-Deutsch, Jagoe, Zamora Juárez) ha sido la constatación de cómo esta masculinización de la “literatura nacional” ha afectado nuestra percepción actual del canon literario español (Blanco, “Gender” 120–21; 134).

llevar a cabo para poder conciliar su sexo y su feminismo con los proyectos masculinistas del nacionalismo y la novela realista, a los que la escritora se adhiere firmemente.

Para ello, enfocándome en un caso de diálogo textual que parece haber escapado a la crítica, me dispongo a analizar y contrastar la construcción literaria del momento epifánico nacional en dos obras de género e intención aparentemente disímiles: *Trafalgar* (1873), uno de los *Episodios Nacionales* de Galdós, y los “Apuntes autobiográficos” con los que Pardo encabezó la edición de *Los pazos de Ulloa* de 1886. La relación que establezco entre ambos no se debe tan solo al carácter ejemplar de la construcción del sujeto nacional, masculino en *Trafalgar* y femenino en los “Apuntes”, sino también a que una serie de coincidencias textuales y menciones explícitas parecen evidenciar que los *Episodios Nacionales* (y específicamente *Trafalgar*) son unos de los textos maestros que Pardo selecciona en sus “Apuntes” para: 1) afiliarse a la moderna “alta cultura nacional” representada por el proyecto de Galdós; 2) justificar su nacionalismo cultural (cuestionado por sus conexiones con el naturalismo francés y su condición femenina); y 3) al mismo tiempo subvertir su componente genérico (el exclusivo protagonismo masculino del nacionalismo cultural), pues estos “Apuntes” tienen como función principal consagrarla como *autora* en una alta cultura nacional que ella misma concibe como “viril” (Ordóñez). Su desprecio hacia lo que por entonces se reputaba como “literatura femenina” —lo que, en palabras de Marcelino Menéndez Pelayo, eran las “ñoñeces y monstruosidades” (89) de la novela sentimental femenina desterradas por la novela realista— era explícito: “Porque así Dios me salve como me iba hartando de historietas sentimentales o tontamente licenciosas, y de pujos morales, y de extravagancias espiritistas, con otras malas yerbas y flores cursis del erial femenino —que no quiero llamar literario” (“Blanca de los Ríos” 88). Pardo va a tratar de renegociar un espacio en la literatura nacional que concilie su género sexual con el cultivo de un género literario “masculino”, y ningún género se adaptaba mejor a este propósito que la novela realista.⁶

El caso de Pardo y su tortuosa búsqueda de un lugar para la mujer en una literatura nacional marcada como masculina se inserta en un contexto cultural y geográfico mucho más amplio. Si Nancy Armstrong ha vinculado el

6. Sobre su distanciamiento de la literatura femenina de su época, ver Maryellen Bieder (“The Female Voice” 103).

auge de la novela europea con el proceso de domesticación femenina, esencial en la configuración de la clase media y el *ethos* nacional, Tamar Mayer afirma que la construcción del propio concepto de “feminidad” surge con el de nación. Y Joane Nagel completa la ecuación afirmando, de acuerdo con George Mosse, que “the modern form of Western masculinity emerged at about the same time and place as modern nationalism” (116).

Que tanto la construcción de la feminidad como la de la masculinidad van intrínsecamente unidas a la emergencia de la nación moderna adquiere plena evidencia en la novela realista peninsular. La centralidad de la política de género sexual en estos textos ha sido estudiada en abundancia por Alda Blanco, Catherine Jagoe, Bridget Aldaraca, Jo Labanyi y Lou Charnon-Deutsch. Pero, como Michael Iarocci ha señalado en su análisis de *Trafalgar*, si bien la construcción de la feminidad es un campo de estudio bien acotado por la crítica del siglo XIX español, no sucede lo mismo con la masculinidad. A su juicio, el hecho de que *Trafalgar*, el primer *Episodio Nacional* de Galdós y no precisamente el más logrado, haya acaparado la atención de crítica y público de una manera casi metonímica, muestra a la vez la ceguera ideológica y la fuerza transhistórica del fantasma de la masculinidad que evoca este texto. Según Iarocci, la doble temporalidad de la diégesis en *Trafalgar* (las memorias escritas en 1873 sobre lo ocurrido en 1805), así como su constante reedición y estudio, desarrollan la tarea iterativamente performativa de tratar de anclar un sentido permanente de masculinidad frente a la ansiedad del devenir histórico. El carácter fundacional de *Trafalgar* en cuanto al vínculo hombre/nación se revela así determinado por el espectro de la inseguridad masculina ante los cambios históricos y sociales.

Significativamente, como ha notado Diana Urey, el propio texto de *Trafalgar* parece estar aludiendo a un sentido de insuficiencia o inadecuación de la representación, tanto en la relación texto/historia, como entre hombre, masculinidad y nación, siendo esta el referente último y supremo de la masculinidad. La derrota parece ser el signo que preside todos los niveles del texto. Los tres protagonistas masculinos sufren alguna forma de insuficiencia en su virilidad física y simbólica: el protagonista Gabriel es humillado por su amita por su insuficiente hombría (aún es niño); a Marcial, viejo marino derrotado en cien batallas, le faltan una pierna, un brazo y un ojo; don Alonso, el capitán retirado e inútil ya, está obsesionado por su última derrota naval y, como Gabriel y Marcial, está constreñido y simbólicamente castrado por su sumisión abyecta al mandato femenino en la esfera doméstica. Los tres esperan la redención/obtención de su hombría en Trafalgar/*Trafalgar*, la

batalla y el texto, pues en último término la hombría parece tratarse de una cuestión de emulación, de adecuación para la representación de un papel previamente trazado. Al recontar sus batallas (sus derrotas), Marcial y Alonso estimulan en Gabriel el deseo de poner a prueba su propia hombría,⁷ lo que setenta años más tarde se traduce en el deseo de este personaje de contar su propia historia ejemplar. Al continuar el ciclo de transmisión del deseo/redención de la masculinidad, Gabriel revela que la distancia entre representación y elusiva realidad es el motor escondido de la economía libidinal del texto (ese anhelante “querer ser” hombre):

Como aquellos viejos verdes que creen despertar su voluptuosidad dormida engañando los sentidos con la contemplación de hermosuras pintadas, así intentaré dar interés y lozanía a los mustios pensamientos de mi ancianidad, recalentándolos con la representación de antiguas grandezas.

Y el efecto es inmediato. ¡Maravillosa superchería de la imaginación!
(26)

A la luz de esta confesión del narrador sobre su conciencia de la fuerza libidinal (y del carácter a la vez engañoso y productivo) de la representación imaginaria, ¿cómo evitar entonces leer la representación de la nación, la famosa epifanía que Gabriel experimenta en la pausa diegética antes de la batalla naval, como otra “maravillosa superchería”, una forma de estimular el deseo masculino-nacional a base de sugerentes ficciones literarias?

Esta es la escena climática: a la espera de ese “primer cañonazo” (89) que marcará el comienzo de la lucha, promesa de su iniciación a la virilidad,⁸ Gabriel imagina la comunidad nacional como testigo y beneficiario que justifica su inminente sacrificio: “altas concepciones, elevadas imágenes y generosos pensamientos ocuparon mi mente . . . Por primera vez entonces percibí con completa claridad la idea de la patria, y mi corazón respondió a ella con espontáneos sentimientos” (89). Sin embargo, la noción de patria que se articula aquí no es tan natural y espontánea como Gabriel/Galdós quiere hacer creer. El narrador elabora en este pasaje todo un tratado de teoría

7. Urey señala como significativo que el primer recuerdo de Gabriel no sea un recuerdo “real”, sino heredado, un texto previo de hombría frustrada: el recuento de la batalla naval (y la derrota de la flota española) en el cabo de San Vicente en 1797 (21).

8. En otros pasajes de *Trafalgar* se asocian abiertamente el acto de disparar el cañón y los deseos de masculinidad, de “hacerse hombre” para una mujer (124).

política sobre la nación moderna, disimulándolo (naturalizándolo) hábilmente al entremezclarlo con la espontaneidad e ingenuidad de su voz de niño. Rechaza nociones “erróneas”, anticuadas, de “patria”, y establece el sentido correcto de esta en su acepción moderna, burguesa y patrimonial de “nación”,⁹ concebida como un “contrato social”, clara y exclusivamente establecido entre hombres (*paterfamilias* y propietarios),¹⁰ contrato que se trascendentaliza al espiritualizarlo y situarlo en la esfera intemporal del sentimiento religioso:¹¹

[E]n el momento que precedió al combate, comprendí todo lo que aquella divina palabra [patria] significaba, y la idea de nacionalidad se abrió paso en mi espíritu, iluminándolo, y descubriendo infinitas maravillas . . . Me representé a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes, todos fraternalmente unidos; me representé la sociedad dividida en familias, en las cuales había esposas que mantener, hijos que educar, hacienda que conservar, honra que defender; me hice cargo de un pacto establecido entre tantos seres para ayudarse y sostenerse contra un ataque de fuera, y comprendí que por todos habían sido hechos aquellos barcos para defender la patria. (89–90)

Tanto el lector como el narrador de estas memorias saben que la batalla de Trafalgar culminará en desastre, pérdida de la flota y humillación nacional. Aun cuando sus motivos nunca fueron explícitos —es más, el propio

9. La definición clásica de Benedict Anderson coincide con la imaginación nacional de Gabriel/Galdós en este pasaje: la nación “it is an imagined political community . . . It is imagined as sovereign because the concept was born in an age in which Enlightenment and Revolution were destroying the legitimacy of the divinely-ordained, hierarchical dynastic realm . . . [R]egardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” (*Imagined Communities* 6–7).

10. Sobre Gabriel como representante del ascenso de la burguesía a la condición de clase hegemónica nacional y sobre el entusiasmo inicial de Galdós por la clase media en la primera serie de los *Episodios Nacionales*, ver Julio Rodríguez Puértolas (41). Sobre el vínculo entre el origen del nacionalismo y la necesidad de preservar la propiedad y el progreso material, ver Ernest Gellner. Según este autor, el nacionalismo es “the basic manner in which society ensures its own material self-perpetuation” (110). La definición de nación de Otto Bauer a la que hace referencia Anderson en *Mapping the Nation* también es relacionable con la incipiente modernización de España en las fechas de escritura de *Trafalgar*: “a product of the Great Transformation, which dissolved all ancient, isolated communities into modern industrial societies, which required a solidarity based on an abstract, literacy-based high culture” (3–4).

11. En *Imagined Communities* Anderson ha relacionado el sentimiento nacional con el religioso, pues ambos tienen en común el mismo tipo de principio irracional, a-ideológico (5).

autor (coincidiendo con la forma “natural” en la que Gabriel descubre la nación) contribuyó a la leyenda de la absoluta espontaneidad de esa decisión—,¹² el hecho es que Galdós escogió una derrota épica, el sacrificio (¿inútil?) de los héroes de Trafalgar, como momento fundacional de esa ambiciosa empresa de pedagogía nacional que son sus *Episodios Nacionales*. Si Ernest Renan afirmó que el sufrimiento, más que el triunfo, es la fuerza propulsora del nacionalismo (17), Nagel especifica que es la humillación *masculina* en la derrota la que genera un espacio temporal de memoria y esperanza en el que se abre el proyecto nacional como ámbito de redención masculina: “nationalism has typically sprung from masculinized memory, masculinized humiliation and masculinized hope” (112).¹³

La visión de Gabriel resuena en estas palabras de Homi Bhabha:

National time becomes concrete and visible in the chronotype of the local, particular, graphic, from beginning to end. The narrative structure of this historical surmounting of the ‘ghostly’ or the ‘double’ is seen in the intensification of narrative synchrony as a graphically visible position in space: . . . But what kind of ‘present’ is this if it is a consistent process of surmounting the ghostly time of repetition? (143)

La doble temporalidad de la nación (Bhabha 142–46), dirigida hacia el pasado y hacia el futuro, pero necesariamente nunca actualizada, de forma que el deseo nacional siga estimulando a la comunidad hacia esa consecución siempre elusiva, la hace en su carácter fantasmal ser paralela y entrelazada al deseo de masculinidad. La borradura de la presencia que la re-presentación supone (defiriendo y difiriendo, como diría Jacques Derrida, la presencia “real”) y ese carácter de acicate/prótesis que la “maravillosa superchería” de la ficción ofrece a cambio de la ausencia del ser, se hacen patentes en este momento de *Trafalgar*, en el que el fin de la existencia presente se compensa (se suplementa) con la consoladora representación de “algo más grande”: la nación comprendida como trascendente fraternidad masculina.

12. Espontaneidad que Rodríguez Puértolas cuestiona recordando la planificación detallada que precedía cada uno de los proyectos galdosianos (20).

13. En su estudio sobre la representación de Trafalgar en el imaginario literario español del siglo XIX, Ronald Quirk coincide con Renan en el crucial papel de las derrotas para el imaginario nacional (1). Aduce como ejemplos la derrota de Roland en Roncesvalles, la pérdida de la Brigada Ligera británica en la guerra de Crimea, o en el caso español, las derrotas míticas de Sagunto y Numancia.

En *Trafalgar*, en los momentos tensos que preceden al comienzo de la batalla, ante la inminente posibilidad de la muerte, la ficción del sujeto individual deja paso a las “infinitas maravillas” (¿o es “maravillosa superchería”?) de la “divina nacionalidad”. La ilusión del velo diegético proporcionado por el narrador/testigo se rasga y otra representación se deja entrever: la memoria individual es justificada y trascendida por su inserción dentro del marco eterno, “divino”, de la nación, el texto completo, original y trascendente del que el texto presente (un “episodio”, las memorias de un individuo) es solo representación fragmentaria e inmanente; del mismo modo que cada uno de los protagonistas incompletos de *Trafalgar* se justifica y actúa movido por un texto original modélico de hombría. La nación, por tanto, en la revelación que imagina Gabriel, está indisolublemente unida a la idea de masculinidad: es la representación ideal y satisfactoria de una hermandad masculina horizontal e intemporal con la que se suplementan las insuficiencias de las masculinidades individuales e históricas del texto. Si, como lo ha caracterizado David Lodge, el texto realista es fundamentalmente metonímico (89), este momento epifánico de *Trafalgar* es también un momento metaliterario, en el que el texto/el personaje adquiere conciencia de ese carácter metonímico, representativo de “algo más grande”. La elaboración de Galdós de la noción de la novela realista como encarnación fragmentaria, legítimo suplemento de la nación, tiene su plasmación textual-programática en esta revelación de Gabriel en *Trafalgar*. Ya en su ensayo de 1870, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, Galdós abogaba por la aparición de una “novela nacional de pura observación” (107), capaz de competir y expulsar las traducciones e imitaciones de la novela sensacionalista francesa —“convencional y sin carácter, género que cultiva cualquiera, peste nacida en Francia” (107)—. En su discurso de entrada en la Real Academia en 1897, “La sociedad presente como materia novelable”, se reafirmará en esta visión de la novela realista como metonimia textual de la vida nacional (159).

Anderson comenta que “[c]ommunities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined” (*Imagined Communities* 6). Para Galdós y los miembros de la Generación del 68, el estilo indiscutible en el que la nación española debía ser representada/imaginada era un realismo anclado ontológicamente en el aquí y ahora de la cultura material. La insistencia con que el narrador de *Trafalgar* repite el verbo “representarse” en relación con la patria, y la diferencia que establece con el cambio del imperfecto (pasado indeterminado, difuso) de los “me

representaba”, al sentido de comienzo, arranque de una nueva era iluminada que supone el pretérito del “me representé”, es significativa de su conciencia de que la existencia de la nación es ante todo una cuestión de representación en un estilo específico:

[L]a patria *se me representaba* en las personas que gobernaban la nación . . . *Me representaba*, pues, a mi país como muy valiente; pero el valor que yo imaginaba era tan parecido a la barbarie como un huevo a otro huevo. . . . [L]a idea de la nacionalidad se abrió paso en mi espíritu, iluminándolo . . . *Me representé* a mi país como una inmensa tierra poblada de gentes. (90, mi énfasis)

Es el carácter “mágico” (fetichista) de la metonimia, el ser parte y todo a la vez, lo que busca el proyecto de novela realista de Galdós. Así, en *Trafalgar*, la esencia de la nación se codifica en una larga lista de los objetos y espacios cotidianos, públicos y privados, relacionados con el ocio y el trabajo, la familia y la comunidad, en los que se desarrolla la vida colectiva de la nación:

La patria, es decir, el terreno en que ponían sus plantas, el surco regado con su sudor, la casa donde vivían sus ancianos padres, el huerto donde jugaban sus hijos, la colonia descubierta y conquistada por sus ascendientes, el puerto donde amarraban su embarcación fatigada del largo viaje, el almacén donde depositaban sus riquezas; la iglesia . . . ; la plaza . . . ; el hogar doméstico, cuyos antiguos muebles, transmitidos de generación en generación, parecen el símbolo de perpetuidad de las naciones . . . ; la cocina . . . ; la calle . . . ; el campo, el mar, el cielo . . . ; todos los objetos en que vive prolongándose nuestra alma, como si el propio cuerpo no le bastara. (90–91)

La narración nacional de España no “se le representa” ya al lector de la novela realista en las formas rechazadas por Gabriel: no es la historia de sus dirigentes —“el rey y su célebre ministro” (90)—, ni la celebración romántica del pasado —“el patriotismo no era para mí más que el orgullo de pertenecer a aquella casta de matadores de moros” (90)—, sino que la narración en la que se encarna el espíritu de la nación moderna es la representación de una realidad sólida, material, económica, pública y doméstica, viva y presente, que se convierte en “nacional” mediante el sacrificio de la subjetividad del autor. De la misma forma que las tangibles “patrias chicas” abren

paso al concepto más grande y abstracto de “España” —“me acordé de Cádiz, de Vejer; me acordé de todos los españoles” (91)—, el individuo se dispone al sacrificio para que la comunidad nacional —“todos los españoles, a quienes consideraba asomados a una gran azotea, contemplándonos con ansiedad” (91)— se reconozca como tal en el foro del texto realista.

Este abogar por la representación de la realidad social y material como forma de expresar y promover el espíritu nacional, llevado a cabo por escritores liberales y anticlericales como Galdós o Clarín, recurre a un discurso religioso que muestra la conciencia del liberalismo secular español de estar compitiendo con uno de los pilares tradicionales de la identidad española: el catolicismo. Si Clarín, en la cita al inicio de este artículo, hablaba del proyecto realista en términos de proyecto cívico-espiritual (“remover y conmover la conciencia nacional”), el narrador de *Trafalgar* enfatiza el carácter afín a la religión (pero de forma “nueva”) del sentimiento nacional:

Mirando nuestras banderas sentí que mi pecho se ensanchaba; no pude contener algunas lágrimas de entusiasmo . . . ; y todas estas ideas y sensaciones llevaron finalmente mi espíritu hacia Dios, a quien dirigí una oración que no era *Padrenuestro* ni *Avemaría*, sino algo nuevo que a mí se me ocurrió entonces. (91)

De forma no muy diferente a como Galdós recurre al discurso religioso, manipulándolo a su favor para introducir la nueva idea de nación moderna, Pardo, en sus “Apuntes autobiográficos” de 1886, suscribe y subvierte simultáneamente la noción patriarcal de nacionalidad del proyecto realista como forma de legitimarse a sí misma como *autora*, miembro de la misma empresa nacionalista. Voy a proponer que esta doble maniobra (suscripción/subversión) se evidencia especialmente en su tratamiento de *Trafalgar*, una obra que de forma fundacional une los tres conceptos de realismo, masculinidad y nación. De su inclusión en los “Apuntes” se deduce que Pardo reconoce el papel histórico de los *Episodios Nacionales* y de *Trafalgar* en concreto para la pedagogía nacional, pero que no ignora el modelo de sujeto femenino subordinado y pasivo que demandan como contrapartida al sujeto nacional masculino. Nagel indica que los estudios sobre mujer y nación coinciden en notar “the pressure felt by women nationalists to remain in supportive, symbolic, often suppressed and traditional roles” (120). Estos “Apuntes” de Pardo anteceden una novela, *Los pazos de Ulloa*, con la que (infringiendo las premisas de modesto segundo plano de la mujer en la nación, según Mosse

[90]) Pardo aspiraba a consagrarse como miembro de pleno derecho en la esfera pública de la alta cultura española. La autora aprovecha el espacio de privilegiado control del discurso que le proporciona su prólogo autobiográfico para negociar este lugar. Como ella misma recordará en el discurso ante su estatua, en su caso lo personal (su sexo, sus “faldas”) y lo literario jamás han podido separarse, pero ambos han contribuido a formarla, a construirla para la posteridad.

Elizabeth Ordóñez ha estudiado el recurso de Pardo a imágenes y retórica de la domesticidad (como las referencias culinarias) como forma de “hacerse perdonar” su intrusión en el mundo literario masculino. Yo voy a argumentar que las alusiones a los *Episodios Nacionales* y *Trafalgar* constituyen otra táctica sutil con la que la autora no solo se hace perdonar, sino que trata de construir un nuevo espacio en la ciudadanía literaria en el que ser mujer no es solo un detrimento, sino una aportación fundamental a la construcción literario-nacional. Si bien Pardo no rompe con los paradigmas culturales de su tiempo, aceptando el carácter “masculino” de la alta cultura nacional, no por ello renuncia a formar parte de esa cultura y ciudadanía literaria. Al abrir un espacio para la mujer como autora (como co-constructora de esa nación imaginaria proyectada por la novela realista), lo abre también para la mujer como sujeto activo, miembro en pie de igualdad con el hombre, de esa nación deseada. El problema es doble: por un lado, se enfrenta a un modelo de comportamiento femenino subordinado y pasivo ya arraigado en la Modernidad. Por otro, se enfrenta al problema contemporáneo de un sistema educativo discriminatorio que perpetúa la marginación de la mujer de la vida cultural nacional. Así, en “La educación del hombre y la mujer”, Pardo arremete contra la llamada “cultura femenina”, efecto de una educación torcida y falsamente idealista, que da como producto una “mujer menaguada y sin gusto, con el ideal estético no mayor que una avellana” (163). Esta educación pervertida es la que impulsa el modelo cívico femenino que se venía tratando de internalizar en la sociedad española desde el siglo XVIII, y que chocaba directamente con la intelectualidad y publicidad a que aspiraba la autora. “[L]a intensidad de educación, que constituye para el varón honra y gloria, para la hembra es deshonor y casi monstruosidad” (152), se lamentaba la escritora. Para poder salir del paso del cuestionamiento de la viabilidad de la mujer intelectual como sujeto nacional (no en vano era constantemente acusada de “afrancesada”, y por lo tanto de mala española, por la crítica contemporánea), Pardo va a proceder, en primer lugar, a resemantizar la idea de nación tal y como la comprendían sus críticos. Para poder

compatibilizar su estatus de buena española con el de buena intelectual, Pardo rechaza la forma nacional origen de tal conflicto, señalando que la nación, tal como fue establecida en la Edad Moderna —basada en la ideología burguesa del “contrato social”¹⁴—, es la fuente de la injusta y contraproducente desigualdad sexual contemporánea. Definitivamente, opina la escritora, tal contrato había sido llevado a la práctica sin el consentimiento de las mujeres y era la causa de su marginación actual:

en efecto, la burguesía que hizo las revoluciones políticas, no las hizo sino para el varón: a la mujer se puede afirmar que en vez de aprovecharla, la perjudicaron; antes de ellas no era tan inferior al hombre. Un marido del siglo XVIII, sin derechos políticos, se encontraba más cerca de su esposa que el burgués elector y elegible del siglo XIX. (*La vida* 121)¹⁵

Esta desigualdad entre los géneros, este contrato social que excluye a la mujer, ha traído en opinión de Pardo consecuencias nefastas para la nación. Sagazmente, aludiendo a situaciones que el propio Galdós refleja en novelas como *La de Bringas*, Pardo recuerda que:

privada la mujer de toda clase de derechos políticos, mientras el varón desde la Revolución Francesa los ha adquirido plenísimos y sin distinción de capacidades, la vida pública, los fastos de su nación, son a la mujer cada día más indiferentes, y las vergonzosas transacciones, las flaquezas de los que intervienen en la gobernación y administración de la república, encuentran aprobación y halago en el hogar doméstico, donde ni se conocen ni se pueden conocer más leyes que las de la casera economía. (“La educación” 163)

Si bien Pardo insiste en la necesidad de reincorporar a la mujer a la vida pública de la nación, la que le interesa a ella personalmente no es la acción

14. Vilar estudia cómo la burguesía crea la falsa idea de comunidad horizontal en la nación (“igualdad, fraternidad”) para legitimar su hegemonía como clase. La crítica de Pardo se basa en la desigualdad entre los géneros, mientras que en lo referente a las relaciones de clases y las relaciones coloniales, su pensamiento se alinea con el discurso patriarcal más reaccionario.

15. Sobre la relación entre la revolución burguesa y la exclusión de la mujer de la vida pública nacional, ver Geneviève Fraisse y Joan B. Landes. En “Feminismo: las mujeres francesas obtienen el voto”, Pardo explica su escepticismo como feminista hacia el liberalismo: “la mujer pudo decirle al liberalismo ‘ni contigo ni sin ti’ . . . Como instrumento, la mujer pudo convenir en momentos dados. Libertarla de sus cadenas seculares, no convenía” (252).

política directa (de hecho el voto femenino no fue nunca una de sus prioridades, y el juego parlamentario siempre le pareció estéril), sino la participación en la construcción de la cultura nacional. El diálogo (acercamiento/alejamiento) con *Trafalgar* como texto fundacional de la pedagogía nacional masculina vinculada a un estilo de representación realista es casi inevitable en estos “Apuntes”, legitimadores de una subversiva presencia femenina (diferente pero igual) en la escena literaria nacional.

Solo comenzar los “Apuntes” la autora sale al paso de esa frecuente acusación (unida a su género femenino) que recibió en su época: “afrancesada”. Pardo se cura en salud, no negando su conexión con lo francés, sino haciéndola explícita, utilizando el prestigio de lo francés para magnificar su preferencia por el “sano manjar nacional” (730). Así, cuenta cómo en las tertulias de Edmundo de Goncourt asiste respetuosa a la conversación de los grandes literatos (Zola, Goncourt, Daudet, Maupassant, etc.) pero, aun reconociendo su superioridad (son “galos vencedores”), no olvida su compromiso con España: “las pocas veces que meto baza es para recordar a aquellos galos vencedores que España existe, que tenemos novela, y que los buenos novelistas no son muchos más por allá que por mi patria” (729–30). Pardo insiste en la conexión íntima entre su vocación literaria y su patriotismo:

Si yo pudiera jactarme de haber contribuido, de cualquier modo y en cualquier grado que fuese, a esta prosperidad relativa de la novela española, tendría por muy bien empleadas las horas que paso, pluma en ristre y cuartilla enfrente, en este rincón de las Mariñas, en esta celda de la vieja Granja de Meirás. (730)

De igual manera que alaba y reconoce la superioridad francesa, para así dar mayor realce a su decisión de escribir “novela española”, procederá Pardo al enfatizar en estos “Apuntes”, de forma desafiante, su condición femenina y su libre elección de un modelo de cultura masculina.

Que la autora tenía el famoso primer episodio nacional presente mientras escribía los “Apuntes” se hace evidente en la mención directa de los *Episodios Nacionales* en una ocasión y de *Trafalgar* específicamente al cierre de los “Apuntes”. Sin embargo, en ambas menciones, la obra de Galdós se reduce a su valor pedagógico más elemental, “un juego de niños”. El fantasma de la hombría cuestionada que trataba de conjurar *Trafalgar* es de nuevo invocado. Así, Pardo, explicando los obstáculos que como mujer tuvo que sortear

para poder adquirir una formación intelectual “seria”, cuenta cómo en su juventud había desdenado los *Episodios Nacionales* por considerarlos algo inferior (mera ficción, “entretenimiento”) a sus estudios filosóficos del momento.

Cierto día, en Santiago, cruzando los soportales en la Rúa del Villar, atrajo mis miradas en el escaparate de una librería una fila de tomos con cubierta amarilla y roja y el rótulo *Episodios Nacionales*.

—¿Qué tal es eso?— pregunté a un señor que me acompañaba—. Obra histórica, ¿eh? Será preciso comprarla.

—¡Pchs!— me contestó—. No es obra histórica, no . . . Son unas novelas . . . No valen gran cosa.

Dejo a su autor la responsabilidad de su juicio crítico, pero asumo la de haber vuelto a acordarme de los tomitos de *pisto* más que cuando pasábamos casualmente por allí y bromeábamos acerca del plato de huevos y tomates, excitados por aquella nota viva, insólita en cubiertas de libros.

¡Novelas a la lectora asidua de Espinosa y Kant! (711–12)

Claro está que Pardo pasará a ser una de las más arduas defensoras de la novela realista, pues al fin y al cabo, como la autora vuelve a subrayar en los “Apuntes” (que en gran medida continúan la labor legitimadora de la novela realista como novela nacional comenzada en *La cuestión palpitante*), esta no era mero entretenimiento, sino un estudio serio, científico, con la crucial misión histórica de crear una conciencia nacional.

La mención específica de *Trafalgar* se produce hacia el final del texto, cuando Pardo describe en tono bucólico la casa y el jardín desde los que escribe los “Apuntes” que el lector tiene en las manos. El uso del presente, los minuciosos detalles sobre las variedades botánicas y las vistas del jardín, las referencias abrumadoras a olores, colores, texturas, sensaciones, arropan con fuerte impresión de inmediatez y de “presencia” esta representación de sí misma como profesional, como escritora que se describe en el acto de escribir, con rigor y seriedad casi monacal e intemporal (escribe desde su “celda”, en un rincón apartado del mundo, “pluma en ristre”). La descripción idílica de la naturaleza en este pasaje, si bien podría remitir a cierta tradición de sensibilidad “femenina”, se hace “seria” —masculina— al expresarse en términos científicos de botánica y geografía, no sobre la base de románticas connotaciones simbólicas. La escritora hace alarde de su capacidad de “hacer presente” con viveza y “verdad” la realidad. Mediante esta

descripción del campo gallego desde su ventana señorial, Pardo crea también una estratégica continuidad espacial entre la autobiografía y la ficción novelesca (el mundo rural gallego de señores y campesinos de *Los pazos de Ulloa* que se abre a continuación). Contra las premisas de la estética realista que exigen el sacrificio de la personalidad del autor, su borradura para que el texto mismo cobre vida (así, prácticamente ninguno de sus colegas masculinos proporcionaría material autobiográfico alguno¹⁶), Pardo refuerza su presencia como autora de ese texto (su autoridad y control sobre la materia textual). Esta presencia es asimismo garantía y testimonio del carácter realista, “tomado de la vida misma”, de la novela que comienza tras estas páginas.

No es este (reforzar su autoría/autoridad) el único objetivo de los párrafos finales de los “Apuntes”. La descripción del entorno físico inmediato con que la escritora seduce y acerca al lector adquiere nuevos significados al yuxtaponérsele otros textos, que orientan la lectura en la dirección que le interesa: la reconciliación de su género sexual y su lugar en el canon nacional. Así, en el corazón de esta huerta armoniosa que rezuma paz y serenidad, encontramos una referencia repentina a un texto que está en sus antípodas: *Trafalgar*.

Poco más abajo, el surtidor del pilón de piedra, a media villa, desgrana gotitas sobre la tersa superficie donde nada siempre alguna hoja amarillenta . . . o un barquito de muñecas, quilla arriba, naufragio producido por los combates de Trafalgar que Jaime no cesa de hacer desde que leyó los *Episodios Nacionales*. (730–31)

La joven lectora de Espinosa y Kant que despreciaba los *Episodios Nacionales* no es solo una novelista profesional, sino también una buena madre española que da a leer a su hijo varón (el único que aparece nombrado en los “Apuntes”¹⁷) el texto ejemplar de masculinidad y nacionalismo de Galdós. Y siguiendo el plan de pedagogía nacional (tan afín al krausismo) establecido por Galdós, Jaime recurre al juego/la ficción para representar una vez más la

16. Pardo se hace eco de esta ausencia en la primera versión manuscrita de los “Apuntes”, referencia que luego eliminará de la versión definitiva (Freire).

17. Pardo tenía dos hijas, Carmen (1881) y Blanca (1879), y un hijo, el primogénito Jaime, nacido en 1876 (Bravo Villasante). Jaime contaba por tanto unos diez años cuando Pardo escribe estas líneas, aproximadamente la edad que tenía el Gabriel de *Trafalgar*, y también una edad apropiada para iniciarse en este tipo de lectura.

lección de hombría que encierra *Trafalgar*. La referencia va más allá de ser una nota simpática que acerca al lector a la intimidad doméstica de la autora. Como ya se ha dicho, la mención del *Episodio Nacional* ayuda a recordar su papel de madre (irreconciliable, según tantos críticos, con la dedicación intelectual de la que aquí hace gala la escritora) y atestigua su conciencia del carácter de “biblia” para futuros hombrillos españoles del texto galdosiano. En “La educación del hombre y la mujer” indicará la importancia en la educación de los niños de una figura materna que sea más que una mera fuente de cariño. En la educación materna ideal, el vínculo emocional es reforzado por un vínculo intelectual (163), que para Pardo se ubica claramente dentro de una tradición cultural masculina. De la misma forma en que, como ha indicado Maryellen Bieder, la formación intelectual de Pardo dependió básicamente de figuras masculinas, desde su padre a los distintos mentores que va escogiendo —Menéndez Pelayo, Giner de los Ríos, “Clarín”, Galdós— (“Emilia Pardo Bazán” 19–20), ella, en su rol de madre, se inserta en esta cadena educativa masculina, traspasando a su hijo (el único mencionado por su nombre y relacionado con su mundo cultural) el texto ejemplar de la pedagogía nacional masculina que es *Trafalgar*.

Sin embargo, como nos ha ido relatando a lo largo de estos “Apuntes”, Pardo, a diferencia de su hijo y de los varones en general, no ha sido la recipiente pasiva de textos modélicos, sino que los ha tenido que ir buscando activamente uno a uno, seleccionándolos como opción de su voluntad de educarse, a sabiendas de ir navegando a contracorriente. No hay un camino previamente trazado para la mujer que desafía convenciones culturales y que está (de forma egregia en estos “Apuntes”) escribiéndose a sí misma como texto ejemplar. Su relación con los textos fundacionales de la masculinidad y la cultura nacional es inevitablemente ambigua, a medio camino entre la autoinclusión y la diferencia. Así, en el cierre bucólico de los “Apuntes”, Pardo establece una interesada relación de afinidad con Fray Luis de León. Al describir su huerta y jardín, exclama:

¿Cómo no recordar al poeta contemplador y repetir los tan sabidos versos?
 El aire el huerto orea
 y ofrece mil olores al sentido:
 los árboles menean
 con un manso ruido
 que del oro y el cetro pone olvido. (731)

Al evocar a Fray Luis, Pardo se suma a la tradición de alta cultura nacional, pertenencia a una dimensión pública de la sociedad que le habría sido negada por el propio Fray Luis y que la propia Pardo deplora en otros textos. En su ensayo sobre “La mujer española”, afirma la pervivencia de estos trasnochados ideales femeninos en su tiempo:

Preguntad al hombre más liberal de España qué condiciones tiene que reunir la mujer según su corazón, y os trazará un diseño muy poco diferente del que delineó Fray Luis de León en *La perfecta casada* . . . el español la quiere metida en una campana de cristal que la aísle del mundo exterior por medio de la ignorancia. (88)

Prescripciones que Pardo en estos “Apuntes” se esmera en paliar, al vincularse simultáneamente a la alta cultura (incluso a los textos que la excluirían de tal práctica) y, lejos de disimularla, subrayar de forma desafiante su condición femenina (sus “faldas”) para afirmar su compatibilidad con la práctica literaria y la construcción nacional.¹⁸

Del mismo modo que la cita de Fray Luis, las referencias a la obra de Galdós en los “Apuntes” le sirven a Pardo, por un lado, para demostrar su españolidad (conciliable con su ser mujer y madre), incluso para insinuar su mayor seriedad y dedicación intelectual/nacional. Por otro, Pardo no ignora una consecuencia directa y tácita de la ideología nacionalista tal y como se desprende del texto galdosiano: la irrelevancia de la mujer, su existencia como objeto, y no como sujeto, en la comunidad nacional (existe en el mismo nivel ontológico de propiedad que se debe defender que la colonia o los muebles del hogar). Para resolver este *impasse*, como hace en tantas ocasiones, Pardo recurrirá a su propia persona, a su propia experiencia histórica, a su revelación personal del significado de nación. En este punto de su autobiografía es donde se establecen llamativos paralelismos con el pasaje epifánico de *Trafalgar*, pero también significativas diferencias: el cambio más evidente es el del género del sujeto que experimenta y asume la idea de nación, y la soledad y aislamiento que siguen al momento epifánico (a diferencia de la fraternidad, el contrato social evocado por Gabriel). La autora recurrirá, como lo hizo Galdós, a un momento de revelación intuitiva de la nación relacionado con un acontecimiento militar (pero con marcadas

18. Joyce Tolliver encuentra la misma dualidad en la ficción de la autora (38).

variaciones que subvierten el “texto maestro”, como es su inclusión en un contexto exacerbado de domesticidad) que la llevará a su primer acto espontáneo de escritura.

Como mencioné más arriba, el relato de este “primer recuerdo literario” (699) viene precedido por la afirmación del carácter patriótico de su labor literaria en general y de estos “Apuntes” en particular. Como ilustración y prueba de su pertenencia a esta empresa de nacionalismo cultural, Pardo refiere su primer esfuerzo consciente por escribir. El “entusiasmo patriótico que dictó aquel gorjeo” (699) fue la llegada a La Coruña en 1860 de las tropas victoriosas en la guerra de África, cuando la autora “frisaba en los años en que la Iglesia católica concede uso de razón a los parvulitos” (669); nacida en 1851, Pardo contaba entonces con nueve años de edad.

Jamás olvidaré el día de sol de la entrada triunfal: un sol espléndido que reverberaba en las bayonetas y espadas desnudas; . . . que se derramaba a torrentes, cual un baño de gloria, sobre las caras aceitunadas, curtidas y risueñas de los chicos y ágiles *cazadores*, sobre su uniforme derrotado, en que por marcial coquetería se ostentaban el polvo, los remiendos y los desgarrones de la lid. Yo estaba en un balcón de la calle Real, cuyo antepecho me daba por la frente; y mientras las señoritas grandes, objeto de mi envidia, dominaban la situación . . . me empinaba en la punta de los pies . . . para ver mejor el desfile. No diga, no, que ha vivido quien no presencié una vez siquiera el regreso de las huestes patrias trayendo cautiva entre los pliegues de su bandera la alada Victoria. (700)

La estructura narrativa y las características del narrador coinciden en gran medida con las de *Trafalgar*. Memorias ficticias pero entretejidas con la realidad histórica en *Trafalgar*, autobiografía “real” en los “Apuntes”, recuerdos de niñez sobre los que los autores maduros elaboran artísticamente su prosa: un “yo” experimentado y reflexivo que reconstruye el “yo” más ingenuo del fin de la niñez. Si al texto de Galdós le daba garantía de “verdad” su historicidad, en el de Pardo la “realidad” del texto es incrementada por ser el propio “yo” histórico de la escritora el que nos garantiza la “autenticidad” de la narración. Sidonie Smith comenta que, antes de la explosión posestructuralista, el acercamiento del lector o crítico a la autobiografía se basaba en un pacto de credibilidad, según el cual existía una ecuación exacta entre el autor del texto y su representación textual (5). Pardo aprovecha este pacto de credibilidad propio del género autobiográfico para tratar de negociar de la forma más

satisfactoria posible las cuestiones de género sexual, escritura y nacionalismo que hacían problemática su posición en la cultura nacional.

Ambos protagonistas, Emilia y Gabriel, coinciden en la edad de transición, en la que se empieza a dejar atrás la inocencia de la niñez y se comienza a experimentar la atracción sexual (Gabriel hacia su amita, Emilia hacia los bizarros soldados); en ambos casos, la exaltación patriótico-militar es en gran medida una forma de canalizar una libido aún no permisible en sus cuerpos de niños (nótese a Pardo “atrapada” por los barrotes del balcón, envidiando a las señoritas que galantean a los soldados, consciente de la “marcial coquetería” de estos, el *sex appeal* de la guerra del que también era consciente Gabriel cuando deseaba que su amita le viera “dar cañonazos”). Claro que la nota transgresora que Pardo desliza aquí, al cambiar el género de quien experimenta el deseo, es (como lo hará en *Insolación*) reclamar para la mujer algo que le era negado por la cultura decimonónica: la posibilidad de desear, de admirar abiertamente un cuerpo masculino bello, erotizado por el aura militar. Así, aunque niña todavía (su voz entremezclada con la de la Pardo adulta), “Emilia” no deja de notar lo bien parecidos que eran los soldados vascos que les son asignados para alojarse en su casa: “¡Qué bien les caía la veste azul oscura, el rojo pantalón bombacho, la negra polaina, y, sobre todo, la airosa boina! ¡Qué varoniles, con aquella tez asoleada, aquellas crecidas barbas, aquellos salientes pechos!” (700). Si, como expone Nagel, es indudable “the close association between nineteenth- and twentieth-century ideologies of masculinity, colonialism, imperialism, militarism and nationalism” (119), Pardo no pone en duda, sino que subraya tal asociación, pero desde su voz, desde su punto de vista, dejando claro que sin la mujer que admira y celebra, sin el deseo femenino, la masculinidad y sus constructos ideológicos (nacionalismo, colonialismo, imperialismo) perderían ese fantasmático motor libidinal que empujaba a actuar a los hombres de *Trafalgar*. Nagel comenta la ausencia o exclusión de la mujer en los escritos clásicos sobre el nacionalismo. Con este texto, con este pasaje en especial, Pardo otorga visibilidad y protagonismo a la mujer en el proceso de construcción nacional, no como objeto deseado, sino como sujeto deseante.

Si en vez de una experiencia masculina tenemos aquí una visión marcadamente femenina, en vez de una derrota —el relato incompleto o inadecuado que perpetúa el deseo masculino-nacional— aquí tenemos, por el contrario, la representación de un triunfo. Representación doble: como fiesta urbana, con el desfile y celebración en La Coruña de 1860, y como la representación textual de 1886 de esa ocasión festiva. La dualidad es recogida por la doble

voz del texto, pero con un fin subversivo del que carecía el texto galdosiano. En la narración de la Pardo madura, el deslumbramiento ante la celebración de la victoria militar de la Pardo niña es desmitificado sin miramientos. La misma estructura narrativa arroja dividendos totalmente divergentes. Las memorias permitían a Gabriel conjugar la espontaneidad del niño con la reflexión madura del anciano sobre lo que significa la patria, convirtiendo así la derrota en triunfo espiritual y en relato de heroico sacrificio masculino destinado a ser repetido y justificado en aras de la nación. Si la “maravillosa superchería de la ficción” en *Trafalgar* enfatizaba el factor maravilloso, en los “Apuntes” se enfatiza el aspecto de superchería, de falacia de la representación masculina de una victoria inexistente. El desdoblamiento de la voz narrativa en los “Apuntes” tiene el efecto contrario que en *Trafalgar*: la heroicidad de los soldados españoles en Marruecos, deducida por adscripción ingenua a los textos épicos, modelos de masculinidad (“las proezas de Prim, Ros de Olano y demás caudillos, que yo reputaba muy superiores a los Bernaldos y los Roldanes” [700]), similares a aquellos relatos que habían estimulado el “deseo de ser hombre de honor” en Gabriel, es desenmascarada como una representación inadecuada: los héroes del presente no se corresponden en absoluto a las narraciones de masculinidad del pasado (entre las que podría encontrarse la propia *Trafalgar*). La noción de heroicidad es desmontada sarcásticamente por los comentarios positivistas de la autora en 1886: “y no hay duda que si los españoles, como saben pelear y vencer, supiesen aprovechar el triunfo, . . . grandes ventajas pudo reportarnos la estéril campaña de O'Donnell, que sólo nos valió una carga de ochavos morunos” (699–700). Del mismo modo, los apuestos soldados que la maravillaron de niña —“unos seres sobrenaturales, descendidos de otro mundo superior al nuestro” (700)— son despojados de su aura heroica por la Pardo experimentada: “Después comprendí que no pasaban de ser tres mocetones fornidos, con el aire de honradez y rudeza propio de los vascos; pero entonces se me figuraban el ideal de la bizarría masculina” (700).

Es importante destacar cómo el discurso colonial, con sus implicaciones genéricas (la nación se hace más poderosa y viril al conquistar/poseer la colonia femenina¹⁹) presenta paralelismos y diferencias significativas en las reve-

19. Sobre la confluencia de los estudios feministas y poscoloniales, ver la sección “Feminism and Post-colonialism” en Bill Ashcroft et al. (101–04). Liliana Suárez Navaz explica el origen histórico de esta asociación mujer/colonia como resultado del pensamiento ilustrado (42–43). Tras el 98, con frecuencia los intelectuales españoles asociarán la pérdida de las colonias con la emasculación de España. Como vemos aquí, así lo percibe la propia Pardo en el caso africano.

laciones nacionales de ambos textos. Que Pardo subraye la esterilidad de la campaña colonial en África contrasta con el gran papel económico que Gabriel otorgaba a las posesiones coloniales como parte fundamental de la existencia de la nación liberal-burguesa.²⁰ En su epifanía de 1805 (cuando España aún conservaba íntegras sus posesiones de ultramar), entre la lista de espacios y objetos que componen la nación, Gabriel incluía “la colonia descubierta y conquistada por sus ascendientes, el puerto donde amarraban su embarcación fatigada del largo viaje, el almacén donde depositaban sus riquezas” (90). El pensamiento político y nacional de Galdós evoluciona y se radicaliza con el tiempo, y llega así a escribir otro *Episodio Nacional* en 1905, *Aita Tet-tauen*, que es todo un manifiesto anticolonialista y antiorientalista con el que desmitifica la primera campaña africana (Márquez Villanueva 25–26). Pardo, pese a los comentarios despectivos en los “Apuntes”, no va a dejar de considerar que la expansión africana era crucial para la existencia de España como nación entre las modernas naciones europeas; es más, extrema sus ideas hasta llegar a abogar por una continuación de la guerra y una colonización en toda regla del norte de África. En un artículo de 1913, la autora afirma que “por su posición geográfica, sus riquezas y otras mil razones, Marruecos habrá de ser, antes o después, ocupado militarmente y colonizado luego por europeos. Leyes históricas parecían indicar que nos correspondiese este papel a nosotros. Acaso nuestros pecados nos lo impidan” (*La vida* 443). Los “pecados de España” parecen originarse en la falta de adecuación de los hombres contemporáneos a los modelos de masculinidad imperial del pasado (falta que relatos de hombría como *Trafalgar* trataban de paliar). La feminista Pardo muestra no solo la misma complicidad con los discursos colonialistas del patriarcado que el feminismo poscolonial denuncia como una de las cegueras del “etnocentrismo del feminismo occidental” (Hernández Castillo 96), sino que trata de compensar las debilidades —la falta de masculinidad— que detecta en la actuación colonialista española. De la misma forma que muestra en este artículo de 1913 tener más entusiasmo,

20. La referencia a las colonias en *Trafalgar* no constituye meramente un dato histórico, sino que, como es frecuente en los *Episodios Nacionales* (Márquez Villanueva 15), refleja el contexto histórico de 1873 en el que el texto es escrito. Christopher Schmidt-Nowara estudia la relación entre la crisis del colonialismo español (la Guerra de los Diez Años en Cuba) y la inestabilidad del período revolucionario post 1868. Galdós termina *Trafalgar* en enero, y en febrero se declara I República, culminación del proyecto liberal de construcción nacional. En 1873 se acentúa el conflicto colonial en Cuba de tal modo que, según Casimiro Martí, será uno de los principales factores en la caída de la república (257).

iniciativa y fiebre patriótica que políticos y militares, en sus “Apuntes” de 1886 Pardo evoca con orgullo el entusiasmo colectivo que aquel triunfo pasajero²¹ había producido *especialmente en las mujeres*, y claro está, en ella misma, que nace ese día como escritora y como nacionalista (no hay recuerdos anteriores a este; la Pardo Bazán que a Pardo Bazán le interesa construir en este texto nace ese día). No tenemos aquí un relato modélico de virilidad heroica que inspire a los hombres del futuro. La perspectiva desde la que Pardo reproduce el momento histórico genera un interesado reajuste en el papel de los dos sexos en el proceso de construcción nacional. La victoria en África, irrelevante para la nación, es significativamente desplazada por la mayor presencia e intensidad de la participación femenina en el texto, lo que da lugar a una visión del nacionalismo unida no a la guerra, el sacrificio (renuncia a la vida) o la derrota, sino a una solidaridad cívica asociada a la feminidad, la domesticidad y la celebración de la vida. Si para Gabriel fue la posibilidad del no ser lo que desencadenó el momento epifánico de su relación metonímica con la nación como gran fraternidad masculina, para la pequeña Emilia el sentido de nación se abre en su percepción repentina de una falta de adecuación en la representación, entre el exceso en la celebración doméstica y la mediocridad de la causa que la determina. “Rondaba yo por el comedor y pasillos, . . . admirando las adornadas fuentes, los ramilletes de confitería, los candelabros, palilleros y floreros de la mesa, las hiladas de botellas simétricamente dispuestas en el aparador” (“Apuntes” 701). La imagen de abundancia material, de perfecta y puntillosa profesionalidad doméstica (esas filas de botellas marcialmente dispuestas), compensa en la economía del texto la hombría más bien teórica de los soldados en cuyo honor se prepara el festín, y la falta de resultados prácticos, materiales, de la “hazaña”: “[e]n prueba del esmero con que se atendía a aquellos valientes —que lo eran de fijo, aunque no hubiesen tenido gran ocasión de probarlo— referiré un detalle que se me ha quedado impreso” (701). En la descripción de ese detalle doméstico, Pardo procede a hacer un singular aparte con el público femenino. Si en la mayor parte de este texto Pardo busca congraciarse con un lector masculino (Ordóñez), en este pasaje crucial adopta la voz de “ama de casa” que se dirige a sus iguales:

Las amas de casa no ignoran que siempre se reserva en los armarios, para casos imprevistos, algunos juegos de sábanas superiores a los demás en

21. Raymond Carr describe una situación similar a la evocada por Pardo (260–61).

riqueza de bordado o en finura de encajes. Las holandas más delicadas de nuestro guardarropa fueron las que se tendieron en las camas de los montañeses vizcaínos. (701)

Los cuerpos fornidos y atractivos de los soldados, las sensaciones táctiles, los detalles de la cultura textil y culinaria que solo las amas de casa dominan: es a través de una percepción enfáticamente femenina, material y sensual (no a través de una abstracción, una obvia “representación”, como Gabriel, sino una “realidad”) como a Pardo se le revela el sentido oculto de la nación, y lo que es más importante para la finalidad con la que se escriben los “Apuntes”, su misión como escritora para la nación. A la luz de los intensos preparativos domésticos,

[s]acaba en limpio que el desenlace de la guerra y aquella entrada de las tropas en La Coruña representaba algo muy grande y digno de ser celebrado, algo que no era del gobierno —de quien solía yo oír pestes en mi casa— sino de otra cosa mayor, tan alta, tan majestuosa, que nadie dejaba de reverenciarla: La Nación. Y viendo que no me hacían caso ninguno, ni tenía con quien desahogar mi entusiasmo, me refugié en mi habitación y garrapateé mis primeros versos. (700–01)

Como en el texto de Galdós, se niega la equivalencia de la nación con sus gobernantes, y su carácter elusivo, sublime e irrepresentable es suplementado metonímicamente por un acto y un texto. En *Trafalgar*, tanto el acto como el texto son metonimias de masculinidad: el sacrificio por el bien de la patria (entendida como comunidad masculina) y la narrativa que de él se ofrece para ser emulada por los futuros “hombres de bien”. En los “Apuntes”, esta doble representación es eminentemente femenina: rituales de agasajo doméstico con los que se celebra la vida y el cuerpo, y el recurso a una expresión escrita que encarna el dilema de la mujer escritora del siglo XIX, y en especial el de la propia Pardo: esta, a diferencia de Gabriel, no tiene relatos maestros dirigidos a su género que la ayuden a reconocerse como parte de una comunidad; es más, su escritura la separa de la comunidad (su formación y escritura “masculinas” no le garantizarán la admisión en la fraternidad masculina de escritores, y la distancian ineludiblemente de la cultura femenina); sola, incomprendida, Pardo se refugia en su habitación. Pero el acto de escribir (esas primerizas quintillas, estos “Apuntes”, sus novelas realistas, sus audaces empresas culturales) es expresión de su deseo de formar parte de una

comunidad, la esfera pública de las letras, desde la que aspira a contribuir a ese “remover la conciencia nacional” que su generación literaria se adjudica como misión: “En conversaciones, periódicos y libros hacía el gasto entonces la lucha con el Imperio marroquí . . . ¡Ah! ¡Si yo tuviese el honor de verlas impresas [sus precoces quintillas patrióticas] en los periódicos, que venían entonces atestados de poesías encerradas en orlas!” (699, 701).

Pardo va a tratar de encajar en esa comunidad literario-nacional mediante quebrados sesgos en sus planteamientos ideológicos, que explican la dificultad de etiquetar el tipo de feminismo que profesa la autora. El feminismo de Pardo ha sido generalmente clasificado de “liberal”. Carol Klein señala la gran similitud entre el pensamiento de las feministas británicas del siglo XIX y el de Pardo; originados en los principios racionalistas de la Ilustración, ambos “had faith . . . in the ontological similarity between men and women, in the power of education (especially training in critical thinking), in the view of each person as an individual” (42). Como intelectual, como escritora, Pardo se concibe en pie de igualdad con sus colegas masculinos. Sin embargo, en lo que concierne a la nación, abandona los principios racionalistas-liberales y se desplaza al terreno de las emociones intuitivas. En este aspecto, Pardo se muestra más afin al “feminismo cultural” del siglo XIX estudiado por Josephine Donovan (47–78). Klein lo resume así:

Whereas these feminists continued to recognize the importance of critical thinking and self-development, they also stressed the role of the nonrational, the intuitive, and often the collective side of life. And instead of emphasizing the similarities between men and women, they looked for differences, particularly the feminine qualities which might foster public regeneration. (46)

En la descripción de su epifanía literario-nacional, Pardo parece estar reuniendo a propósito todo lo que la cultura decimonónica asociaba con la mujer: materia, naturaleza, emoción, subjetividad, poesía, domesticidad. Esta “feminización” infrecuente en la autora le permite obtener un argumento brillante para la conciliación de su ser mujer, escritora y sujeto nacional: si el sentimiento de nación es algo natural y emocional, intuitivo, entonces la mujer, ubicada en la esfera de la naturaleza según el paradigma cultural dominante, constituiría el sujeto nacional por excelencia. Afirmaba Gabriel en *Trafalgar*: “Cercano al sepulcro . . . ¡aún haces brotar lágrimas a mis ojos, amor santo de la patria! En cambio, yo aún puedo consagrarte una palabra,

maldiciendo al ruin escéptico que te niega y al filósofo corrompido que te confunde con los intereses de un día” (27). Y Pardo, a su vez, enfatiza en los “Apuntes”:

Lo que afirmo es que el sublime escalofrío del amor patrio es anterior a todo conocimiento reflexivo de la idea que lo produce . . . De mí sé decir que ese sentimiento [el amor patrio] es uno de los que no han modificado ni lecturas, ni estudios, ni azares de la vida, ni ciertos sofismas que hoy corren disfrazados de última palabra del desengaño filosófico, cuando no son más que atrofia del alma y signo infausto de decadencia en las naciones. (701)

Pero da un paso más allá al rematar su párrafo afirmando: “Me encuentro en este particular —lo digo con orgullo— a la altura de una mujer del pueblo” (701). Al desvincular el patriotismo de una clase social específica y hacerlo extensivo al género femenino (ella, la cultivada dama de mundo, es igual en este sentido a cualquier mujer del pueblo), Pardo juega hábilmente la carta del “origen natural” del sentimiento nacional, para de esta forma reclamar una posición de privilegio para el sujeto femenino en la nación moderna. Si el hombre falla en sus esfuerzos de construcción nacional, si es derrotado, si sus victorias no conducen a nada, si la narrativa de la masculinidad debe ser reescrita una y otra vez porque, como la de la nación, se escapa, inevitablemente se difiere y defiere al tratar de atrapar la presencia elusiva en la ficción de la representación, Pardo sugiere la existencia en la mujer de un repositorio inmutable de sentimiento nacional. Esta maniobra le permite legitimar su propia existencia como sujeto nacional (pese a que el ser escritora lo haría cuestionable, su ser mujer le da carta total de validez) y afianza su inclusión en la literatura nacional al unir indisolublemente su vocación literaria y patriótica en un “episodio” de su vida en el que el lector podría reconocer los ecos (internalizados, revertidos y feminizados) del texto ejemplar de *Trafalgar*.

Sin embargo, alienada por los quiebro ideológicos con los que trata de conciliar su ser mujer en una cultura de hombres, más que la comunidad fraternal teorizada por el liberalismo racionalista y recreada por Gabriel en su epifanía, o la regeneración nacional a partir del reaprovechamiento de una cultura femenina “diferente” pensada por el feminismo cultural,²² Pardo,

22. Sobre el rechazo mutuo entre Pardo y la cultura femenina del siglo XIX, ver Bieder (“Emilia Pardo Bazán”).

como repetidamente lamentará en cartas y ensayos, se encontró culturalmente sola. Juan Valera lo ilustra ejemplarmente en su ensayo “Las mujeres y las academias”, aduciendo la ruptura antinatural con las esferas y características de ambos géneros que la pretensión de Pardo de entrar en la Real Academia implica:

Estas [hipotéticas] académicas serían objeto de la burla de las demás mujeres. Las considerarían como *extrañadas* de su sexo . . . El divorcio entre nuestra literatura nacional y las señoras que, por lo común, leen libros franceses o no leen nada, no se remediaría con elegir tres académicas de número. . . . No desde las Academias, sino desde sus casas, pueden las mujeres dictar leyes estéticas. (867)

Pardo, “refugiada en su habitación” (o esa “celda” desde la que nos hace llegar los “Apuntes”), continuará incansablemente haciéndose a sí misma, construyéndose el lugar que su sociedad le negaba, pero la “maravillosa superchería” de la escritura le permitía. El hecho de que su obra se lea hoy como parte insoslayable de la “literatura española” da fe del triunfo de su empresa de autocreación como “escritora nacional”, que textos como los “Apuntes autobiográficos” contribuyeron a cimentar.

Obras citadas

- Alas, Leopoldo, “Clarín”. *Teoría y crítica de la novela española*. Ed. Sergio Beser. Barcelona: Laia, 1972.
- Aldaraca, Bridget. El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991.
- Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1993.
- . Introduction. *Mapping the Nation*. Ed. Gopal Balakrishnan. New York: Verso, 1996. 1–16.
- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford UP, 1987.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2000.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Bieder, Maryellen. “Emilia Pardo Bazán and Literary Women: Women Reading Women’s Writing in Late 19th-Century Spain.” *Revista Hispánica Moderna* 46.1 (1993): 19–31.

- . "The Female Voice: Gender and Genre in *La madre naturaleza*." *Anales Galdosianos* 22 (1987): 103–15.
- Blanco, Alda. "Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo." En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. Coord. Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1998. 9–73.
- . "Gender and National Identity: The Novel in Nineteenth-Century Spanish Literary History." En *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. New York: Oxford UP, 1995. 120–36.
- Bravo Villasante, Carmen. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- Carr, Raymond. *Spain 1808–1975*. Oxford: Clarendon P, 1982.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. University Park: Pennsylvania State UP, 1994.
- Corcuera, Javier. "Nacionalismo y clases en la España de la Restauración." *Estudios de Historia Social: Nacionalismos en la España de la Restauración* 28–29 (1989): 249–82.
- DeCoster, Cyrus. "Pardo Bazán and Her Contemporaries." *Anales Galdosianos* 19 (1984): 121–31.
- Derrida, Jacques. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences." En *Modern Literary Theory*. Eds. Philip Rice y Patricia Waugh. New York: Oxford UP, 2001. 195–209.
- Donovan, Josephine. *Feminist Theory: The Intellectual Traditions*. New York: Continuum, 1992.
- Fox, Inman. *La invención de España: nacionalismo liberal e identidad nacional*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Fraisse, Geneviève. *Reason's Muse: Sexual Difference and the Birth of Democracy*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Freire, Ana María. "La primera redacción, autógrafo e inédita, de los 'Apuntes autobiográficos' de Emilia Pardo Bazán." 2 Mayo 2009. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p211/01471739766804828754480/p0000001.htm#I_3_>.
- Gellner, Ernest. "The Coming of Nationalism and Its Interpretation: The Myths of Nation and Class." En *Mapping the Nation*. Ed. Gopal Balakrishnan. New York: Verso, 1996. 98–145.
- Gullón, Germán. "Emilia Pardo Bazán, una intelectual liberal (y la crítica literaria)." En *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In Memoriam Maurice Hemingway*. Ed. José Manuel González Herrán. Santiago de Compostela, Esp.: U de Santiago de Compostela, 1997. 181–97.
- Hernández Castillo, Rosalva Aída. "Feminismos poscoloniales: reflexiones desde el sur de Río Bravo." En *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Ed. Liliana Suárez Navas y Rosalva Aída Hernández. Madrid: Cátedra, 2008. 75–106.
- Hutchinson, John. "Cultural Nationalism and Moral Regeneration." En *Nationalism*. Ed. John Hutchinson y Anthony D. Smith. Oxford: Oxford UP, 1994. 122–31.
- Iarocci, Michael. "Virile Nation: Figuring History in Galdós' *Trafalgar*." *Bulletin of Spanish Studies* 80.2 (2003): 183–202.

- Jagoe, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Jover Zamora, José María. Prólogo. *La era isabelina y el sexenio democrático (1834–1874)*. Vol. 34 de *Historia de España*. Dir. José María Jover Zamora. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Klein, Carol E. “Emilia Pardo Bazán’s Liberal/Cultural Feminist Essays”. En *Continental, Latin-American and Francophone Women Writers. Volume 2: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature, 1986–1987*. Ed. Ginette Adamson y Eunice Myers. Lanham, MD: UP of America, 1990. 41–50.
- Landes, Joan B. *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988.
- Lodge, David. “Analysis and Interpretation of the Realist Text.” En *Modern Literary Theory*. Eds. Philip Rice y Patricia Waugh. New York: Oxford UP, 2001. 85–102.
- Márquez Villanueva, Francisco. Estudio preliminar. *Aita Tettauén*. De Benito Pérez Galdós. Ed. Francisco Márquez Villanueva. Madrid: Akal, 2004.
- Martí, Casimiro. “Afianzamiento y despliegue del sistema liberal.” En *Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834–1923)*. Vol. 8 de *Historia de España*. Dir. Manuel Tuñón de Lara. Barcelona: Labor, 1993. 170–268.
- Mayer, Tamar. “Gender Ironies of Nationalism: Setting the Stage.” En *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*. Ed. Tamar Mayer. London: Routledge, 2000. 1–24.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. “Don Benito Pérez Galdós.” En *Obras completas*. Vol. 10. Santander, Esp.: Aldus, 1942. 81–103.
- Mosse, George. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison: U of Wisconsin P, 1988.
- Nagel, Joane. “Masculinity and Nationalism: Gender and Sexuality in the Making of Nations.” En *Nations and Nationalism*. Ed. Philip Spencer y Howard Wollman. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2005. 110–31.
- Ordóñez, Elizabeth J. “Passing Notes: Theory and Self-Representation in Pardo Bazán’s ‘Apuntes autobiográficos’.” *Crítica Hispánica* 24 (2002): 145–56.
- Pardo Bazán, Emilia. “Apuntes autobiográficos.” En *Obras completas* 3. Madrid: Aguilar, 1947. 698–732.
- . “Bandera negra.” En *La cuestión palpitante*. Ed. José Manuel González Herrán. Barcelona: Anthropos; Universidad de Santiago de Compostela, 1989. 350–56.
- . “Blanca de los Ríos.” *Nuevo Teatro Crítico* 1.8 (1891): 85–91.
- . Discurso en la inauguración de su estatua en La Coruña. Real Academia Gallega, 1917. Manuscrito inédito.
- . “Feminismo: las mujeres francesas obtienen el voto.” En *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1909–1921)*. Ed. Cyrus DeCoster. Madrid: Pliegos, 1994.
- . “La educación del hombre y la mujer.” En *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999. 149–77.
- . “La mujer española.” En *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999. 83–115.
- . *La vida contemporánea*. Madrid: Hemeroteca Municipal, 2005.

- Pérez Galdós, Benito. *Aita Tettauén*. Ed. Francisco Márquez Villanueva. Madrid: Akal, 2004.
- . “Observaciones sobre la novela contemporánea en España.” En *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 105–20.
- . *Trafalgar*. México, D.F.: Editores Mexicanos Unidos, 1983.
- Quirk, Ronald. *Literature as Introspection: Spain Confronts Trafalgar*. New York: Peter Lang, 1998.
- Renan, Ernest. “Qu’est-ce qu’une nation?” En *Nationalism*. Ed. John Hutchinson y Anthony D. Smith. Oxford: Oxford UP, 1994. 17–18.
- Riquer i Permanyer, Borja. “La débil nacionalización española del siglo XIX.” *Historia Social* 20 (1994): 97–114.
- Rodríguez Puértolas, Julio, ed. Introducción. *Trafalgar*. De Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1983. 9–60.
- Schmidt-Nowara, Christopher. “Imperio y crisis colonial.” En *Más se perdió en Cuba: España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Ed. Juan Pan-Montojo. Madrid: Alianza, 1998. 31–90.
- Smith, Sidonie. *A Poetics of Women’s Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- Suárez Navaz, Liliana. “Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales.” *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Ed. Liliana Suárez Navas y Rosalva Aída Hernández. Madrid: Cátedra, 2008. 31–73.
- Tolliver, Joyce. *Cigar Smoke and Violet Water: Gendered Discourse in the Stories by Emilia Pardo Bazán*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1998.
- Urey, Diane Faye. “A Prologue to a Prologue in Galdós’ *Trafalgar*.” En *Varia Hispánica: Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*. Ed. Joseph Laurenti y Vern G. Williamsen. Kassel, Alemania: Reichenberger, 1989. 339–51.
- Valera, Juan. “Las mujeres y las academias: cuestión social inocente.” En *Obras completas*. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1949. 863–75.
- Vilar, Pierre. “Estado, nación, patria en España y en Francia 1870–1914.” *Estudios de Historia Social* 28–29 (1984): 7–44.
- Zamora Juárez, Andrés. *El doble silencio del eunuco: poéticas sexuales de la novela realista según Clarín*. Madrid: Fundamentos, 1998.