

## ***La muerte del poeta, de Emilia Pardo Bazán, en proceso: de las galeradas a la primera edición***

Javier LÓPEZ QUINTÁNS

RESUMEN: El presente artículo pretende llevar a cabo un estudio textual en el que se compara una primitiva versión de la novela corta *La muerte del poeta* con la definitivamente publicada. Para realizar ésta y las siguientes tareas, se ha partido de las *galeradas* corregidas del texto. Mediante el contraste del texto original con las correcciones y con la primera edición defendemos nuestra tesis, en este punto inicial, de las distintas fases por las que parece haber pasado *La muerte del poeta*. A continuación, el análisis textual se ocupa del estudio de los cambios que hemos identificado: omisiones, adiciones, puntuación y erratas que la escritora corrige.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán, proceso textual, *La muerte del poeta*, gestación, análisis crítico.

ABSTRACT: The article at hand seeks to carry out a textual study in which a primitive version of the short novel *La muerte del poeta* is compared to the published version. In order to do this and also to carry out the next tasks, we have started with the corrected proofs of the text. By contrasting the original text with the corrections and with the first edition, we will defend our thesis, for this first point, about the different phases through which *La muerte del poeta* has passed. Next the textual analysis will deal with the study of the changes that we have identified: omissions, additions, punctuation and errors that the author has corrected.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán, textual process, *La muerte del poeta*, Gestation, Critical analysis

El 28 de marzo de 1913 la colección *Los contemporáneos*, especializada en relatos cortos, publicaba *La muerte del poeta* por el módico precio de 20 céntimos (en la portada se indicaba su condición de «Edición económica»). De este documento se conservan las galeradas corregidas en la Real Academia Galega (sede coruñesa). Su interés se bifurca en dos puntos: por un lado, propicia un posible análisis de su gestación textual (creación, modificación, fijación), un proceso de cotejo que en la obra de Emilia Pardo Bazán se puede realizar en la actualidad en ocasiones muy contadas; por otro, permite erradicar el tópico que atribuía descuido a la manera de crear de la escritora gallega; los hechos, en las siguientes líneas, nos demostrarán nítidamente lo contrario.

Así pues, este artículo aspira a diluir enojosos malentendidos que tejieron una imagen distorsionada en torno a una supuesta Pardo Bazán de estilo imperfecto y descuidados incómodos. Tal enfadosa fama se forja con la pluma de críticos como el polé-

mico y polemista Clarín. Sin embargo, los hechos atestiguan un interés evidente de la autora por el cuidado del lenguaje. En *La cuestión palpitante* (II, «Entramos en materia»), por ejemplo, censura la sorprendente tendencia de los que forjan el Diccionario del castellano a omitir los vocablos conexos a nuevas inquietudes intelectuales, acogiendo de manera impúdica por el contrario, neologismos improcedentes. Pardo Bazán aborda el juego con la palabra alumbrando la idea necesaria de una lengua pulcra, cultivada en la debida sazón al margen de deturpaciones y anquilosamientos, y con ello pondera a ratos la sobriedad del lenguaje de los enciclopedistas y un Diderot que transmite aliento a una lengua embotada (IX, «Los vencedores»). Porque el comediante en el uso de los repliegues que el lenguaje nos ofrece no puede implicar que nos aplaste la asfixiante monotonía de un estilo seco (X, «Flaubert»). La osadía se equilibrará con el moldeado de la lengua, logrando con ello los Goncourt una experiencia óptima bajo el iris pardobazániano (piense el lector en la exégesis de IX, «Los Goncourt»). Necesaria es la búsqueda de la palabra que expresa con eficacia el pensamiento, para lograr así la descripción adecuada de la realidad enclaustrada en un texto (XV, «Zola. Su estilo»). Pardo Bazán demuestra, como así se pretende ilustrar, afeción suma a la búsqueda de un lenguaje apropiado, bajo la fresca lontananza de la lengua en su justa confirmación libre de expolios. Demostrando a la par la necesidad de ponerla al límite mediante evocaciones nuevas y giros apropiados que atestigüen las habilidades del creador, distante de un lenguaje en letargo como el que representa el Diccionario de la lengua (imperfecto y deficiente, según se extrae de *La literatura francesa moderna. El Romanticismo*, 299). Con lo referido se ve la capacidad creativa de Quevedo o Rabelais (*El lirismo en la poesía francesa*, 93), Racine (*op. cit.*, 106), Rousseau (*o. cit.*, 122), Saint Pierre (*op. cit.*, 158), Víctor Hugo (*op. cit.*, 195, *La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, 246 y ss.), Chateaubriand (*El lirismo en la poesía francesa*, 196), los Goncourt («Prólogo» a *Los hermanos Zenganno, La literatura francesa moderna. El Naturalismo*, 91), a veces Zola (*La literatura francesa moderna. El naturalismo*, 298), Alejandro Dumas (*La literatura francesa moderna. La Transición*, 257) o Gautier (*La literatura francesa moderna. La Transición*, 277), entre tantos y tantos otros.

Véase con las pocas gotas que salpican las líneas precedentes el interés de Pardo Bazán por el uso de un lenguaje estilizado hasta alcanzar la evocación sonora, la musicalidad de la sílaba y las posibilidades expresivas del vocablo. Un lenguaje que puede alcanzar el neologismo audaz si así la forja creadora del autor lo requiere. Tal pensamiento se extrae de la mirada crítica de la autora, y bajo tal derrotero se mueven sus tentativas literarias. En las siguientes líneas se fija un pormenorizado análisis textual cuyo objetivo es equiparar y contrastar la versión inicial del texto que nos permite apuntalar dichos asertos, *La muerte del poeta*, con la definitivamente publicada.

Perfiladas las intenciones del artículo, permita el lector que se le guíe ante los pilares del trabajo. En primer término, se propone introducir una hipótesis acerca del proceso textual en el que estuvo inmersa la obra. Para realizar esta y las siguientes tareas, hemos partido de las *galeradas* corregidas del texto, conservadas en la Real Academia Galega (como se ha dicho) en su sede de la rúa Tabernas de A Coruña.

Precisamente la comparación entre el texto original con las correcciones y la primera edición nos inducirá a sugerir, en este punto inicial, las distintas fases por las que parece haber pasado *La muerte del poeta*.

Tras ello, el análisis textual se ocupa del comentario de los cambios que se han identificado, desde las omisiones hasta las adiciones del texto, ligado ello a la reflexión (vistas las modificaciones) sobre el sentido de dichas enmiendas. El análisis tendrá también en cuenta cuestiones de puntuación así como erratas que la escritora percibe. En conjunto, se procura resaltar el proceso de depuración de un texto que testimonia el afán de perfeccionamiento de la escritora gallega.

## 1. PROCESO TEXTUAL EN LA MUERTE DEL POETA

La labor de *collatio* nos sugiere que el único testimonio disponible antes de la edición de 1913 son las galeradas corregidas en el archivo documental de la autora. Por su parte, la versión en «Los contemporáneos» es la primera muestra en imprenta de un texto que podría aproximarse a la voluntad de Pardo Bazán (con dudas).

El primer eslabón de nuestro trabajo lo constituyen las galeradas, a las que se cataloga genéricamente como *G*. A este testimonio atribuimos las características primigenias de la novela, tal y como la concibió la autora en una primera redacción. No resultaría descabellado suponer que, antes del inicio de su composición, procediese al acopio de materiales, o a la toma de notas con las que luego desarrollar la idea primigenia. Esta fase previa, de la que no tenemos testimonios, es propia de otros textos, como atestigua el fondo de documentos de la escritora en Coruña<sup>1</sup>. Estos textos suelen obedecer a un denominador común: esbozo de personajes, planteamiento de algunas líneas temáticas que piensa desarrollar y alguna cuestión de matiz sobre posibles desarrollos estructurales (partes, capítulos...).

Tras este momento inicial cuya existencia creemos más que probable, Pardo Bazán procede a la redacción de la obra. Una vez redactada esta primera versión, sobre la que no debería extrañarnos que realizase correcciones, la envía a la imprenta. Tanto en el caso de las notas iniciales como en el de la redacción primigenia solamente se puede operar bajo el inseguro amparo de ciertas suposiciones, dado que son estadios que no se conservan. El trabajo de cotejo empieza con las galeradas (*G*) que recibe de la imprenta.

El segundo eslabón en el proceso de tejido textual lo constituyen las galeradas corregidas, que a partir de este momento identificaremos por *GC*. Si *G* lo conforma el texto tal y como fue pensado originariamente, *GC* remite al documento fruto de las sucesivas correcciones que la escritora, de su puño y letra, realiza sobre el original. Del paso de *G* a *GC* se ocupa el siguiente punto del artículo, pues se centra en el aná-

<sup>1</sup> Piénsese, por ejemplo, en los clasificados en el fondo como «Notas y apuntes sobre la vida de Santa Clara» o «Plan de un drama».

lisis tipificado de los cambios que introduce Pardo Bazán. Con respecto al proceso de configuración de *GC* conviene realizar un par de matizaciones. En primer lugar, es más que probable que el texto inicial que la autora envía a imprenta albergase enmiendas. Resulta una innegable pérdida que no se conserven (o que no hayan sido descubiertas, esperanza que mantenemos en un rincón pese a la improbabilidad de su esencia).

El segundo matiz se arremolina frente a una no menos interesante evidencia: Con el proceso de *examinatio* comprobamos que Pardo Bazán no solo corrige *G*, sino que revisa lo aportado con los cambios de *GC*, modificándolos o rectificándolos en ocasiones:

*G*: Estos adanes de yernos (p. 5)  
 Primera versión de *GC*: Estos adanes  
 Segunda versión de *GC*: Estos adanes de hijo y yerno  
 Tercera versión de *GC*: Este adán de hijo y yerno  
 Versión final de *GC*: Este adán de yerno

*G*: piel descolorida que acababan de empupurar [*sic*], no hacía ni media hora, mis besos (p. 72)  
 Versión inicial de *GC*: piel descolorida de gran flor tropical, aroma [probablemente, pensaba en aromática, antes de tacharlo]  
 Versión final de *GC*: piel descolorida de gran flor tropical, fragante

*G*: ¿La quiero, o la odio, o estoy bajo una fascinación, como la de la serpiente, que atrae a los pajaritos a sus fauces, erizados de horror? (p. 74).  
 Versión inicial de *GC*: ¿La quiero, o la odio, o estoy bajo una fascinación, como la de las enormes arañas del trópico, que atraen a los pajaritos?  
 Versión final de *GC*: ¿La quiero, o la odio, o estoy bajo una fascinación?

La palabra se delata y el fragor del cotejo nos precipita a dos conclusiones, una vinculada con el afán de perfeccionamiento de estilo, de revisión continua. La segunda, ante las correcciones numerosas, entrelaza y descansa en una sensación inevitable: el interés de Pardo Bazán por este texto. No olvide el lector la condición del documento de novela breve, género que cultiva la autora con infatigable profusión «(género popular, en sus entrañas, de consumo rápido y cosechas crematísticas más inmediatas). De otro lado, en íntimo vínculo con lo expuesto, este tipo de obras se solían mover bajo la batuta de exigencias comerciales de múltiple condición (como el recurso a ediciones baratas y, en ocasiones, de escasa calidad) y editoriales (alta demanda, lo que provocaba una veloz elaboración de los textos)<sup>2</sup>. Sin embargo, se vislumbra el empeño de Pardo Bazán en fijar esta obra, en perfilar su construcción y sentido.

Una vez corregido *G*, que da lugar a *GC*, el siguiente paso lógico es la *editio princeps* (a la que llamaremos *P*), que, en teoría, debería reproducir *GC* si este fue, realmente, el texto facilitado a la imprenta. La comparación entre *G*, *GC* y *P* acarrea

---

<sup>2</sup> Vid. Botrel (1974: 111 y ss.).

una conclusión bien diferente. Entre *GC* y *P* fluyen discrepancias que afectan a puntuación e, incluso, a algún cambio de palabras:

*G*<sup>3</sup>: sin encendimientos de ocaso, noté, en aquel instante [...] (p. 7).

*GC*: sin encendimientos de ocaso; pero noté, en aquel instante [...].

*P*: sin encendimientos de ocaso, pero noté, en aquel instante [...].

*G*: párpado inferior; (p. 9).

*GC*: círculo de livor, y

*P*: círculo de livor,

*GC*: que me avivé (p. 23)

*P*: que avivé.

*G*: mujer enlutada, (p. 23).

*GC*: enlutada señora;

*P*: enlutada señora,

*G*: ro-rotos en la acera, (p. 24).

*GC*: rotos en la acera,.

*P*: rotos en la acera.

*GC*: Pardinias (p. 30).

*P*: Pardiñas.

*G*: lentamente, con el [...] (p. 33).

*GC*: lentamente, exagerando el [...].

*P*: lentamente exagerando el [...].

*GC*: ahí (p. 40).

*P*: allí.

*GC*: suposición de que *ahora* (p. 59).

*P*: suposición de que *ahora*.

*G*: balbucí (p. 70).

*GC*: murmuré, ahogándome.

*P*: murmuré ahogándome.

*GC*: en contacto con la fina piel (p. 72).

*P*: contrastando con la fina piel.

*GC*: hiciese mariposas (p. 75).

*P*: hiciese mariposa.

De entrada, se podría aventurar que su origen converge en la mano ineficaz del impresor, lo cual tendría cierta lógica en los cambios en la puntuación, en esencia intrascendentes. Sin embargo, no creemos que se pueda decir lo mismo de los vocablos modificados, que aportan matices de raigambre disonante («contacto» frente a «con-

---

<sup>3</sup> En estos ejemplos, transcribo *G* solamente en aquellos casos en los que aporte una lectura diferente a *GC*.

trastando», por ejemplo). Como añadidura, se aprecian casos de *P* en los que también se corrigen erratas de *GC*, como el «par» de la p. 15 o el «Pardinas» de la 30. A la inversa, aparecen erratas en *P* que no hay en *GC* (como el «llegó» de la p. 15). Es más: que las galeradas corregidas sobre las que se ha trabajado fuesen conservadas por Pardo Bazán ilumina nuestro camino en un sendero menos pedregoso. Cruzando sus aristas argüimos que tuvo que haber una fase de revisión entre *GC* y *P*: la práctica habitual apunta a que la entrega de unas galeradas corregidas a la imprenta suponía su desaparición consecuenta (y no su devolución; la propia imprenta, una vez compuesto el texto, se encargaba de destruirlas). Nuestra hipótesis pasa, en suma, por apuntar un estadio intermedio entre *GC* y *P*, al que llamamos *X*, y del que no conservamos ningún testimonio<sup>4</sup>. Estos cambios definitivos tan reducidos probablemente obedezcan a correcciones apremiosas, «sobre la marcha», constituyendo, por tanto, cambios de última hora que no alteran el sentido último del texto. Pero no deben ser obviados, porque integran parte necesaria, tras la *selectio*, en la *constitutio textus*.

Tome el que lee un respiro, y permítasenos una somera revisión de lo expuesto. Con este punto inicial se ha querido bosquejar el proceso textual que se aprecia en la elaboración de *La muerte del poeta*. En un puntal cimentador están, según lo dicho, unas hipotéticas notas iniciales desde las que, como hizo con otros textos, Pardo Bazán empezó y quizás desarrolló esta obra. La armazón presenta las galeradas, el texto primigenio que, una vez corregido, se enviaría a imprenta. Antes del decisivo paso de la publicación, leves cambios son introducidos (*X*). El revestimiento inexcusable aflora en la epifanía de la *editio princeps*. He aquí el resultado; fijadas las *fontes criticae*, aventuramos la siguiente filiación:

NOTAS PREVIAS—Redacción original—*G*—*GC*—*X*—*P*

Los apartados que ahora siguen constituyen un aporte documental en el que se desglosan los cambios en el texto. Apelando a la generosidad y paciencia del que lee, a continuación estos se extractan como prueba irrefutable del empeño corrector y el pulimiento sostenido en la obra.

## 2. EL PROCESO DE CAMBIOS TEXTUALES: DE G A GC

### 2.1. Casos de omisiones

#### 2.1.1. Cambios que afectan al ritmo narrativo

Con bastante frecuencia, Pardo Bazán aligera la exposición de los hechos. En este sentido, *G* acusa una marcada tendencia al inciso superfluo, a apostillas que redundan en ideas previas. La autora, en sucesivas lecturas, lo percibe, como demuestran omisiones que siguen esta estela. Pensemos, por ejemplo, en lo que ocurre con el «a pesar de su inteligencia» suprimido en *GC* (p. 32), dado lo innecesario de este dato

<sup>4</sup> Mi propuesta se acerca a la que Penas Varela (2001: 48 y ss.) ha vertebrado en la génesis textual de *Insolación*.

vinculado con don Tomás, o el «pude sobreponerme a la postración deleitosa» (p. 58), que la escritora sustituye por un simple «volví en mi acuerdo» (evita valoraciones subjetivas especialmente acarreadas por el adjetivo «deleitosa»). Lo anterior se aquilata, además, con la extensa omisión que se produce en el final del capítulo V de *G*. En este, precisamente, se describía el arrebato amoroso con el que Mauro tomaba a la joven viuda (*vid.* pp. 56-8). Omitido, «deleitosa» carecía de un referente claro que lo definiese y fue, a la vez, suprimida. Poco después, en este proceso, no cree necesario ahondar en el sentimiento que vive el protagonista y elimina «aturdida al mismo tiempo» (p. 58), y más adelante, tras decir «hubiese hecho lo que hubiese hecho» (p. 64) en *G*, le parece innecesario mantener «saliese lo que saliese de la declaración que temía y anhelaba». La misma explicación conecta con que se suprima «con algún resultado» (p. 65) tras decir «es el único modo de que te pueda defender», o la omisión del símil «como la de la serpiente, que atrae los pajaritos a sus fauces, erizados de horror?» después de «fascinación» (*GC*, 74).

En la línea expositiva de lo que se viene desarrollando, podemos decir que el cambio de «de lo que sugería el desorden de su traje, el abandono de su postura, aquel aroma que ya me impregnaba también, el sortilegio de la memoria de los sentidos tan reciente, que no había tenido tiempo de morder el relieve vivo de su encanto» (*G*, 64) a «del sortilegio, tan reciente, de sus brazos de alabastro tibio» (*GC*) implica un destello paradigmático de este propósito de síntesis: se eliminan las referencias físicas a la mujer y se focaliza, con halo más preciso, en el recuerdo del abrazo. La imbricación en el hallazgo emocional, en las sensaciones y sentimientos que provoca Adora, es ilustrativa en este texto para entender la decepción final de Mauro. Con dicho aroma, Pardo Bazán se centra en ello. Líneas más abajo, suprime además el superfluo «de lo que hubiese en un pasado tan nebuloso» que alude a las sospechas de Mauro.

El afán de simplificación, en detrimento de la divagación excesiva, reaparece en el cambio de «Un frío sutil me recorrió el espinazo» (*G*, 67) por «Me estremecí» (*GC*), o en «dedos frágiles, alabadísimos» (*G*, 69) sustituidos por «dedos delicados» (*GC*). En otros casos, evita las plurimembraciones digresivas, en adjetivos en serie enumerativa, que se detienen en la descripción de un hecho. Así, de «fuego depurador, germinal, fecundo» (*G*, 63), pasa a «fuego fecundo» (*GC*), que compendia la pasión de Mauro, y de «las hojas de flor pálida y cérea» (*G*, 67) a «las hojas de flor pálida» (*GC*), dado que «cérea» aludía una vez más a la blancura (mención innecesaria).

Cuestiones como estas permiten introducirnos, de entrada, en el proceso de depuración del estilo de Pardo Bazán<sup>5</sup>. La escritora, cuando revisa *G*, no se limita a corregir erratas. *G*, por sí solo, es un texto cerrado y coherente, de edición plausible. La autora, sin embargo, no se conforma, y opta por revisar de nuevo lo escrito hasta alcanzar lo que para ella sería una versión óptima. Recapitulemos, en este momento, lo

---

<sup>5</sup> A este respecto, recuérdense los estudios de las galeradas de *Insolación* realizados por Eva del Valle (en una tesina inédita), o los realizados para la edición de esta obra en Cátedra por Penas Varela (2001).

primordial de lo reseñado: de una parte, evita incisos superficiales, innecesarios si tenemos en cuenta el contexto narrativo que aporta por sí solo esos mismos matices; de otra, aligera los períodos plurimembres, reduciéndolos a los elementos indispensables, con lo que se propicia un ritmo más ágil y claro.

### 2.1.2. Cambios de palabras que afectan a la interpretación de la obra

Un grupo interesante de cambios lo constituyen aquellas modificaciones que influyen en el transcurso de la narración, en prisma multifocal, desde caracterización de personajes hasta descripciones.

El primer grupo que podemos establecer brota de los giros que afectan a la valoración de los protagonistas. De este modo, en el capítulo I, por ejemplo, la escritora alude, en boca de Mauro (narrador homodiegético intradiegético), a las ansias de gloria de este en su juventud. Como deseo incumplido, prefiere resaltar sus ansias de poeta, y cambia «gloria justamente adquirida» (*G*, 1) por «gloria a la cual ascendería» (*GC*), con lo cual destaca que todo fue aspiración insatisfecha, en el paso de «adquirida» a «alcanzaría». Poco después, cambia la autora un «tenía momentos en que me dominaba el afán» (*G*, 2) por «había momentos en que me dominaba el afán» (*GC*). No es un giro, sin duda, arbitrario. La primera consecuencia lógica que podemos obtener es que tiende a la impersonalización, aportando la idea de que era un proceso inconsciente e involuntario en el personaje, tan involuntario como el repunte de sus romanticismos galantes y caducos cuando conoce a Adora. Para mantener la coherencia de este tipo de cambio, hacia el final del capítulo I, tras el encuentro Mauro-Adora, sustituye «entregarme así» (*G*, 11) por «exaltarme así» (*GC*), para expresar los bruscos sentimientos del notario. Ella responde con un desdén mayor que «sus palabras» (*G*, 11), comparación en vaivenes de incoherente desequilibrio, por lo que Pardo Bazán opta por «todas las palabras» (de valor genérico) en *GC*.

En el caso de Adora, advirtamos desvíos interesantes que condimentan su presentación. En el capítulo III se pasa de «lentamente, con el arrastre» (*G*, 33) a «lentamente exagerando el arrastre» (*GC*), con lo que Pardo Bazán enfatiza el tono digno que Adora dirige a sus interrogadores. Para nosotros, este cambio está íntimamente ligado a otro posterior, que alude a la actitud de la viuda: «con ademán entre condescendiente y digno» (*G*, 34) - «en ademán condescendiente y digno» (*GC*). No pasemos por alto, al inicio del capítulo VI (p. 59), que Adora dejar de dar señales de «conciencia» en *G* en beneficio de indicios de «cordura» en *GC*. Parece que la escritora quiere inducir la interpretación que se debe tener de Adora (la madre capaz de lo que sea por su retoño).

Un último cambio que guarda relación con los personajes atañe a don Tomás, en el camino desde «ignorante» facultativo (*G*, 35) a «humilde» (*GC*) doctor. La evidente diferencia de matiz no requiere mayor comentario.

Tras los personajes, conviene que aludamos a continuación a algunas modificaciones en los verbos, reconducciones que alteran la progresión narrativa. Es el caso



del domicilio de Estela: deja de ser «la casa de don Cecilio» (G, 18) y es la que «había alquilado» (GC: no es ya de su propiedad sino de alquiler, más coherente con el hecho de que él y Adora lleguen a Galicia de improviso). En otro caso, Pardo Bazán sustituye «animosidad que se siente» (G, 24) por «animosidad que inspiran» (G), desplazando el centro de atención del que lo padece al que lo provoca. Más adelante, al hablar del testamento de su esposo, Adora dice que la familia de este nada «tiene que ver aquí» (G, 31). La imprecisión de «ver» parece ser superada con «intervenir»: Adora, como legítima heredera, no tolera que los sobrinos de don Cecilio se inmiscuyan. No menor interés alberga la sustitución de «inculqué» (G, 63) por «balbuceé» (GC). El primer pretérito no concuerda excesivamente con el carácter dubitativo y arrobado de Mauro, y Pardo Bazán se decanta por el verbo «balbucear», que implica duda, azoramiento, debilidad sentimental por una mujer de la que se cree enamorado. Como dice el personaje líneas más arriba, se aferra a su «ensueño», ensoñación que resiste pese al ahogo. En la p. 64, Mauro teme oír revelaciones terribles de boca de Adora. Por ello, se estremece, «revelando» lo que imaginaba. Pero como el poeta frustrado obra por indicios, Pardo Bazán rectifica y propone «suponiendo», que elimina la certeza a favor de la duda.

El disloque y la flexión de los lexemas verbales participan del juego de la búsqueda del matiz necesario. En la p. 65 se decanta la escritora por sustituir «balbuceaba» (G) por «suplicaba» (GC), lo cual obedece, por un lado, al empleo en líneas precedentes del verbo «balbucear» (se evita su repetición) y por otro implica un trasfondo temático: de la duda de «balbucear», al ruego de «suplicar». La constante repetición de «balbucear» sugiere el cambio de «balbucí» (G) por «murmuré, ahogándome» (GC), en la p. 70. En otra ocasión, Adora, recordando la agresión física sufrida por su hijo, dice que «no volvió a tocarle» (G, 68) hasta pasados unos meses. Pardo Bazán cambia «tocarle» por «desmandarse», lo que acarrea una interpretación moral del agresor (el padre), vinculada con su carácter violento. Finalmente, en otro pasaje significativo en el mismo contexto, pasa de decir que el niño «cambió de sitio» (G, 68) el reloj de su padre a «tomó». El niño recibe una paliza por tocar la preciada posesión, y el segundo verbo resalta la travesura. Más adelante, se atenúan las consecuencias, consciente tal vez la creadora de la violencia que aporta la escena, y suprime «le hizo sangre».

Se ha llamado la atención, hasta el momento, sobre las modificaciones de los lexemas verbales que comportaban, por tanto, diferentes derroteros en la denotación del texto. A la par, es necesario el apunte de sustituciones que afectan al proceso verbal expresado por un mismo verbo, es decir, a alguno de los morfemas asociados a una misma raíz (modo, tiempo, aspecto, voz, número o persona). Por ejemplo, el «había postrado» de la p. 63 es sustituido por «postraba». Debemos tener presente el contexto narrativo, que trata de centrarse en la actitud del notario hacia la viuda. El valor perfectivo de la forma compuesta supone un hecho pasado y concluido. «Postraba», por tanto, imperfectivo en el aspecto, nos sugiere un acontecimiento nuevamente iniciado en el pasado, pero en transcurso en el presente. La sustitución es de suma coherencia, si sopesamos la actitud sumisa que adopta Mauro; el proceso de su-

blimación, en síntesis, en el que sume a Adora y en el que el notario deja entrever sus sucesivas contradicciones.

La modificación de circunstanciales que acompañan a un verbo también aporta matices que no debemos obviar. Así, en la p. 73, se pasa de un «a bordo se pudo hacer» en el que el aditamento conecta con los hechos anteriores, a una supresión que elimina «se pudo hacer» y provoca que «a bordo» introduzca la interrogación siguiente, relacionada con unos hechos totalmente diferentes: resistencia del viejo a casarse. Con ello, la autora demora el desenlace y aumenta la intriga, sin anticipar acontecimientos, lo que para nosotros favorece la atención del lector.

El grupo de cambios que hemos estado analizando en este apartado es, sin duda, uno de los más interesantes. Hemos podido comprobar que, merced a ellos, varía el transcurso narrativo, arrojando matices y nuevas interpretaciones. Pero lo más curioso es que cuando ejecuta un cambio asume las consecuencias que esto implica en la totalidad del texto. Por tanto, el proceso de revisión de *G* fue constante; Pardo Bazán mantuvo una visión global del texto cada vez que introducía enmiendas, lo que demuestra una vez más (si se permite la redundancia) el interés que tuvo por esta novela breve.

### 2.1.3. Cambios para evitar repeticiones de palabras

La lectura de ciertos pasajes de las galeradas delataba sentencias cacofónicas. Su rastreo y la depuración de deturpamientos insidiosos centró la atención pardobazániana. Debemos resaltar que procura que no se produzca la proximidad de una misma palabra doblemente reproducida, o de dos vocablos similares: en la p. 12, cambia «historia» por «leyenda», lo que le permite sustituir «sabios» por «historiadores» (p. 13) pues ya no coincide con la raíz de la palabra precedente; pero más adelante vuelve a aparecer «historias», de ahí que la sustituya por «sucesos». Poco después, para evitar la repetición de «plaza», cambia la segunda mención por «piedras». Estas repeticiones que evita suelen afectar a partículas de diverso tipo: el segundo «que» de la p. 36, detrás de «y» («y le suplico»); el «usted» de la p. 45; suprime el «ya» de la p. 61, porque poco antes había escrito «demasiado colmada ya»; en la p. 64, leemos en *G* «yo te defenderé [...] conviene que yo sepa», repetición que determina la supresión del segundo «yo»; en la p. 71 evita nuevamente la repetición del pronombre «yo», eliminándolo antes de «ni sabía», porque no mucho más tarde dice Adora que «yo no le conocía»; en esa misma página, evita que se repita «que» en «que mi amor se había sumido [...] y que en su lugar quedaba un vacío» y suprime el segundo; etc.

A veces estas repeticiones surgen debido a cambios introducidos por la propia autora que derivan en la cercanía de dos formas muy similares. En estos momentos, como se ha señalado al final del apartado anterior, revisa la totalidad del fragmento para resolver posibles inconvenientes. Así, en la p. 27 cambia «Avísela, morena» (*G*) por «llámela, mujer» (*GC*), porque en el contexto había operado dos cambios en los que introducía la palabra «morena» (ahora parece querer evitarla). Ejemplos como los

que antes se asientan, en los que una sustitución provoca otra posterior para que no se origine la repetición de palabras, se producen en más ocasiones: pensemos en lo que ocurre cuando cambia «sacó» por «extrajo del bolso» (*GC*, 32). Este último verbo reaparecía en *G*, de ahí que se decida a eliminarlo.

Otro enfoque lo incuban las repeticiones que ya se encontraban en el texto original. Se ha hablado de la reiteración de partículas, pero se puede, además, enunciar otro segmento de mayor entidad. Es lo que ocurre en la p. 69, donde pasa de «sombra del pasado» a «sombra del ayer»; poco después alude a un «antiguo pasado».

La mecanicidad intrínseca a los cambios que ahora se han visto, cuya misión es detectar las repeticiones léxicas y enmendarlas, no lastra la exigencia de su presentación en tanto que demuestran una lectura atenta de la mano de doña Emilia. No sería descabellado pensar que, una vez Pardo Bazán corrige *G*, realizase una nueva lectura (o sucesivas) en la que se detuviese en estas disquisiciones.

#### 2.1.4. Cambios relacionados con el estilo

El grupo que ahora nace afecta, en lo básico, a la reelaboración retórica, que modifica o enriquece el texto. La depuración verbal no se contradice con el afán de precisión ya mencionado en las omisiones. En el bloque presente prefiere cambiar expresiones por otras que aportan el mismo significado pero denotan mayor cuidado formal y precisión estilística. Modificaciones que pueden parecer incluso arbitrarias, pero que obedecen, sin duda, a una voluntad de moldear las posibilidades del lenguaje, como así se pretendió indicar en los albores de este artículo. Observemos el caso de la página 64, «Me infundía Adora como repulsión», en el que el «como» es sustituido por «por momentos», evitando que el adverbio introduzca al adjetivo en un esquema sintáctico en buena medida cacofónico. Tal cambio, por otra parte, tiene una consecuencia temática: la joven pasa de provocar algo parecido a la repulsión, a arrancarle auténtico rechazo, y se denota con el procedimiento sin ambages la ambigüedad del personaje. El ideal de Mauro se resquebraja, provocando en el notario evidentes contradicciones.

Nuevos cambios reiteran lo dicho. En tal surco notamos el tránsito de «surgiesen ante los ojos» (*G*, 66) a «saltasen a los ojos» (*GC*) (semeja la autora reincidir en la inconsciencia de Mauro). Este interés por puntualizar los estados de ánimo provoca que cambie, en relación con Adora, «articuló, con fiereza» (*G*) por «articuló, con tristeza» (*GC*), en la p. 70.

Nueva óptica aporta la reelaboración en la que la escritora cambia el rumbo del pasaje descriptivo. Bajo esta voluntad correctora, evita una denominación en exceso general en beneficio de un sintagma acompasado con un modificador: «Estos adanes» (*G*, 5) - «Este adán de yerno» (*GC*, mutación que implica, además, el paso del verbo del plural al singular). Se deslizan las líneas, y la autora desea incidir en el efecto que produce un acontecimiento sobre la conducta de un actante: los ojos de Adora, en *G*, «quemaron» a Mauro, pero en *GC* (p. 9) lo «incendiaron».

Afín con esa tónica, en lo que la precisión puntillosa adquiere papel de herramienta recurrente, se consolida la descripción de la p. 72. El fragmento expone los pensamientos de Mauro acerca de cómo pudo ser el contacto de la piel de Adora con su viejo amante, opuesto en doloroso parangón al deslizar de sus propias caricias sobre la bella mujer («que acababan de empupurar [*sic*], no hacía media hora, mis besos», *G*); en la meditada recomposición advertimos que se centra en la piel («de gran flor tropical, fragante», *GC*). De inmediato, se sustituye «instante» por «minuto», con el fin de aludir al tiempo que Mauro necesita para recuperarse. Como eco de estas pautas tenemos el pasaje en que don Cecilio describe su vida con Adora con la «nublaza» (*G*, 73), mudado de ropajes hacia «caldero de melaza». Matices que como destellos intermitentes despidan al lector de los testimonios, cuando a la postre la explicación más plausible resulta ser la más sencilla: Pardo Bazán pudo comprender que el primero era un término inexistente.

Harina de otro costal enraíza en la página 75. El detalle exclusivo de los ojos de la viuda («ojos negros, diamantinos», *G*) se reconfigura con la eliminación del último adjetivo y tal que brotes otros rasgos perfilan el halo de seducción que emana de Adora («por unos ojos negros, por un perfume, por el misterio eterno de la mujer», *GC*). Dentro de este grupo general que afecta al avance de un momento de tonalidad descriptiva es de justicia distinguir aquellos que no abortan su curso, sino que matizan la idea principal expuesta: así, tras «veía morir en mí al poeta» se añade «a aquel ser soñado» (p. 76), dato que resalta el desengaño en el que se sume Adora. Esta misma adición parece exigir que se suprima el casi inmediato «y no sueña imposibles», en apariencia para evitar la indeseable cacofonía entablada entre «soñado»-«sueña».

El segundo grupo de modificaciones que parecen deberse a una configuración personal de una *elocutio* enfocada hacia sugestivas rememoraciones o una mera aunque enjundiosa labor de pulimiento anuncian la sustitución de un término por un sinónimo más preciso o evocador:

a) Casos de sinonimia total: «espinazo» (*G*, 1) - «médula».

b) Casos de sinonimia parcial (el sustituto posee semas propios, con lo que aporta matices no albergados por el original): «santos» (*G*, 3) - «anodinos» (*GC*); «lucidez» (*G*, 17) - «resolución» (*GC*); «mujer enlutada» (*G*, 23) - «enlutada señora» (*GC*); «mulatilla» (*G*, 26) - «morena» (*GC*, poco después hace similar sustitución); «enamorado» (*G*, 48) - «enruchado» (*GC*); «humanidad» (*G*, 49) - «caridad» (*GC*); «locura» (*G*, 40) - «enagenación [*sic*]» (*GC*); «todo esto» (*G*, 42) - «tales antecedentes» (*GC*); «quieto» (*G*, 55) - «temblón» (*GC*, que incide en el estado emotivo del personaje). Revisiones abundantes de una autora que perfila detalles en apariencia, para un profano, nimios; revisiones que pueden acarrear matices subjetivos, como sustituir «historia» (*G*, 12) por «leyenda» (*GC*), dotando de un aroma más romántico a la historia del galán y la monja; más aún, permite formar al lector una idea más clara del estado de ánimo de Mauro, propicio a todo tipo de ensoñaciones. Lexemas nominales a los que procede sumar los de raíz verbal: «tenemos que» (*G*, 30) - «hemos de» (*GC*); «No acabó» (*G*, 46) - «interrumpióse» (*GC*).

c) Modificación de conectores discursivos: «luego» (G, 21) - «consecuencia» (GC).

d) Sustitución de períodos verbales por otros de similar significado: «para ponerme en condiciones» (G, 23) - «para arreglarme» (GC); «exaltación de mi enojo» (G, 23) - «semilocura que me dominaba» (GC); «allá dentro» (G, 28) - «en lo interior» (GC); «te confieso cuanto hay» (G, 74) - «te confieso la verdad» (GC); «Eso no pudiera ocultármeme» (G, 40) - «Mal pudiera ocultármeme» (GC); «como supe que le» (G, 41) - «enterado de que» (GC).

Añadamos un tercer grupo en el que vocablos de denotación amplia se sustituyen por otros específicos, acordes con los hechos contados: «¿tienes todo?» (G, 22) - «¿tienes jabón?». En el caso de «La señora es de cuidado» (G, 43) que pasa a «La señora es de oro» (GC), Pardo Bazán prefiere un adjetivo que denote ironía, frente a la crítica abierta de la primera cláusula. De igual manera hay que incidir en aquellas enmiendas en las que se trata de evitar adjetivos que anticipen ideas posteriores. El caso paradigmático se gesta en el camino de «añorada mujer» (G, 19) a «aparecida dama de luto» (GC). Pardo Bazán procura omitir un dato que explica la decepción final del personaje de Mauro: un ideal amoroso (de ahí lo de «añorada»), que proyecta de modo irreal sobre una mujer de carne y hueso. Poco después la escritora intenta atenuar la defensa que el notario hace de Adora, y en relación con el testamento de don Cecilio (favorable a la joven mujer) pasa de un «malo si hiciese otra cosa» a un «raro que hiciese otra cosa» (GC, 20). Por otro lado, llega a sustituir la simple mención de un término por una característica de este, generalmente de modo metafórico, que enriquece el estilo: «párpado inferior» (G, 9) - «círculo de livor» (GC).

La ponderación de un núcleo a través del cambio en el adjetivo adyacente ocupa posición singular en «un café muy rico» (G, 19) - «un café superior» (GC); «juraba contento» (G, 19) - «juraba, muy contento» (GC); «salió una carta» (G, 20) - «salió una carta extensa» (GC). Por el contrario, otros pasajes parecen revelar su disgusto ante la forma original, quizás altisonante en exceso, con lo que se decanta por el reemplazo con una palabra o frase más sencilla: «devora al exaltar» (G, 3) - «enflorece el corazón» (GC); «Mala burra hemos comprado» (G, 21) - «Mal negocio» (GC); «ahí estaba el intrínquis» (G, 74) - «ahí estaba el problema» (GC).

Un dato más que incide en el interés por la precisión de Pardo Bazán surge en la supresión de descripciones (a veces bajo forma de símiles) atribuidas a comportamientos de personajes, a ratos a favor de una explicación más centrada en el desarrollo de la acción posterior: «sujeta, palpitaba como palpita una paloma que no se defiende» (G, 54) - «escuchaba, y no se burlaba, ni daba señal de enojo» (GC); «mis manos febriles temblaban sobre la tela flexible de los ropajes, se crispaban sobre las puntillas, y de pronto» (G, 54, omitido en GC); «[quiero] a tus deditos, dámelos que los coma, a tus pies, ponme uno en la garganta, me tenderé...» (G, 55, omitido en GC).

Al final del capítulo VI de G encontramos dos supresiones fundamentales: «Mi boca, apretada contra la suya [...] Adora» (p. 56) y «—¡Mauro! [...] de felicidad y de

pecado» (pp. 56-8). En grado sumo, representan los casos de supresión más importantes en el paso de *G* a *GC*. Dicha omisión prima la concisión en detrimento de la explicación profusa y varía el sentido temático de *GC* con respecto a su predecesora, *G*. Los pasajes aluden al encuentro carnal entre Mauro y Adora: el hombre duda, ante el dormitorio en el que había muerto el difunto marido de la mujer que ahora ama, pero se decide finalmente. Se induce al lector a tal conclusión, no parece haber duda. En *GC*, por el contrario, termina el capítulo con la viuda en brazos del notario. El encuentro sexual no parece producirse y Mauro semeja menos culpable cuando no socorre a la viuda, más adelante.

Avocando estos párrafos a una meta provechosa, podemos aludir a muestras en las que el estilo tiende a reticencias, a pensamientos inconclusos, clarificados de pleno por el contexto, de ahí que se sustituyan determinadas palabras por puntos suspensivos o interjecciones: «Ya sabía yo cuál gobierno quería el patrón» (*G*, 72) - «Ya sabía yo cuál gobierno...» (*GC*); «parece que es» (*G*, 17) - «¡hum!» (*GC*)... Dejamos para el final los cambios que pueda que obedezcan al capricho, al mero gusto personal de la escritora: «Gané dos o tres premios en certámenes» (*G*, 1) - «Gané en certámenes dos o tres premios» (*GC*); «sombras» (*GC*, 12) - «sombra» (*G*); «parece» (*G*, 17) - «se creería» (*GC*); «fría y grave» (*G*, 37) - «grave y fría» (*GC*); la coletilla «vamos» tras una intervención de Mauro (p. 40), y «por darnos gusto» (*G*, 45) - «para darnos gusto» (*GC*).

### 2.1.5. Omisión de palabras superfluas

En líneas precedentes, se comentaban omisiones motivadas por la repetición de palabras. A ello debemos sumar que en el trabajo de revisión Pardo Bazán rectifica el uso de determinados vocablos, de presencia innecesaria. En esta dinámica tenemos algunos pronombres personales, que suprime al estar identificado el sujeto por el contexto y por el propio verbo, caso del «yo» de la p. 53 o el «ella» de la 66. Además elimina artículos indeterminados («una fecha», *G*, 42 - «fecha», *GC*), o descarta partículas que aportan un valor enfático: «[tan cerca] del suyo» (*G*, 11); «Pero» (*G*, 46); etc. La supresión de algunas de estas partículas puede afectar a ciertos sintagmas más convencionales en el habla: «No dio aquello lugar a la reflexión» (*G*, 10) - «No dio aquello lugar a reflexión» (*GC*). Confluyen los testimonios en una tendencia a evitar los incisos innecesarios.

## 2.2. Casos de adiciones

### 2.2.1. Adiciones para completar el sentido de un fragmento

Si hemos visto con anterioridad como Pardo Bazán suprime algunos incisos superfluos, podemos ilustrar pasajes en los que tiende a la apostilla bajo un hálito clarificador. En la p. 61, en el paso de *G* a *GC*, añade a «Que el cadáver sea exhumado, reconocido» la frase preposicional «por otros médicos». Esta adición hace compren-

der de modo más eficaz al lector el terror que asoma al rostro de Adora. En realidad, el añadido aporta tres implicaciones temáticas. Por un lado, se encuentra la actitud del fallecido, que en apariencia rechazaba ser examinado por un médico. A la par recuérdese que Adora lo ha envenenado, gracias a sus conocimientos farmacéuticos; finalmente, la principal persona que la acusa, don Tomás, es médico. Tal combinación representa una seria amenaza para la mujer.

Sin que quede en el tintero, enfatizamos la frecuencia con que puntualiza la responsabilidad o nivel de participación de un personaje en un acontecimiento: «por la parte que tengo en este censurable interrogatorio» (*G*, 37) - «por la parte que tengo en presenciar este censurable interrogatorio» (*GC*) (se insinúa que la única culpa de Mauro es la de haber sido espectador), o el «protesté» que añade en *GC* en la p. 46, para matizar el comportamiento del notario.

Mención aparte merecen las adiciones que solo aportan perfiles de liviano matiz: piénsese en el «súbitamente» que sigue a «exclamé» en *GC* (p. 73), bajo el que expresa que el personaje habla movido por un impulso. Este añadido es relevante en relación con la pregunta que dirige a Adora: «¿tú no crees en Dios?». Con el mismo horizonte deambula el «antes» adjuntado a «cerciorarse» en la p. 38.

En conjunto, estos casos aportan precisiones que no varían el sentido original de *G*. Por ello, una única (aunque muy importante) adición es acreedora de protagonismo en el siguiente apartado al afectar a la estructura diegética de la versión original.

### 2.2.2. Dislocación del diseño estructural del texto: un pasaje singular

En *G*, a mitad del capítulo VI (p. 66), encontramos un fragmento de innegable interés. En la revisión, Pardo Bazán quizás percibe su extensión excesiva, más si se compara con el promedio de los anteriores (alrededor de tres hojas). Ante el hecho consumado, la resolución pronta: divide el capítulo y crea con la sección disgregada uno nuevo, el siete. Sugerimos al lector tres hipótesis acerca de la coacción última de la obra: por un lado, la que debe ser ya familiar, cuyo fin era mantener el equilibrio entre los distintos capítulos; por otro, una razón práctica: evitar el cansancio del lector ante un capítulo largo en exceso para el formato habitual de estas novelas breves; por último, unos probables criterios editoriales, que quizás impedían capítulos tan extensos, teniendo en cuenta la media de páginas en las que se desarrolla la mayoría. Véase, ofrecidos los condimentos, la disposición de los cambios a lo largo de la obra:

<i>G</i>	<i>GC</i>
I	I: Modificaciones relacionadas con el despertar de las ensoñaciones de Mauro.
II	II: Erratas en <i>G</i> y <i>GC</i> que no aparecen en <i>P</i> . Abundantes cambios en puntuación con modificaciones en <i>P</i> con respecto a <i>GC</i> .
III	III: Los cambios en la puntuación, mayoritarios (con lecturas divergentes de <i>P</i> ). Cambios en los procesos verbales.
IV	IV: Abundantes cambios, tanto en puntuación como en léxico (sobre todo, sustitución de algunos términos por sinónimos).
V	V: diversas modificaciones. Supresión del extenso párrafo final, que cambia el sentido del resto de la novela.
VI	VI: Abundantes modificaciones: omisiones, adiciones, sustituciones. División del capítulo original en dos.
VII	VII: Incompleto. No ha sido hallado su final, ni tampoco todo el capítulo VIII.

### 2.2.3. Adiciones con fines gramaticales y estilísticos

En el proceso de revisión del estilo, además de suprimir elementos superfluos, Pardo Bazán opta por añadir determinados sintagmas. Desde esta óptica, debemos distinguir dos grandes grupos: los que afectan a procedimientos formales y los que atañen a cuestiones de raigambre netamente semántica. En el primer grupo ofrecemos el caso de la p. 39, en la que añade un «el» ante «que», para mantener el paralelismo sintáctico con el anterior «el que». Por otra parte, algunas adiciones tienden a la bimembración, con fines aparentemente rítmicos: «conchas del Cabildo» (*G*, 25) - «conchas o veneras del Cabildo» (*GC*).

En el plano semántico, advertimos el recurso a metáforas; tal es la denominación «ceceo azucaroso» (p. 39) para la imitación del tono de voz de Adora que realiza don Tomás. Este añadido evoca la impresión que la sonoridad de las palabras de la mujer produce en Mauro, y recuerda un rasgo característico de esta. Revisión obsesiva en busca de un estilo cuidado.

### 2.3. Cambios en la puntuación

En general, son los de menos interés. No se olvide que, con notoria asiduidad, la puntuación en los textos de la autora suele ser desordenada y en ocasiones incoherente. Pueden consistir en la sustitución de un punto por dos para introducir un diálogo («mis propios terrores:», *GC*, 64); o enmiendas debidas a olvidos en la primera redacción, como la ausencia de una de las dos comas que acotan una apostilla: así, «cielo antillano uno de esos volcanes» (*G*, 23) - «cielo antillano; uno de esos volcanes» (*GC*); «estado especial de la semilocura» (*G*, 23) - «estado especial, de la semilocura» (*GC*); «labios mocosos» (*G*, 48) - «labios, mocosos» (*GC*); «Adora cuenta, no receles» (*G*, 64) - «Adora, cuenta, no receles» (*GC*), o, poco después, «en la cual permaneció recostada como aturdida» (*G*, 65) - «en la cual permaneció recostada, como [...]» (*GC*). Esta misma explicación es plausible en el paso de «me repugnó,



mezclada al drama de pasión quién sabe si de crimen» (G, 66) a «me repugnó, mezclada al drama de pasión, quién [...]» (GC, cap. VI).

Los cambios de puntuación pueden ir más allá de lo expuesto y afectar a la interpretación de la obra mediante el aporte de nuevos sentidos. Se vinculan con lo que precede los puntos suspensivos añadidos tras «Les perdí el miedo» (G, 67), pues añaden un silencio, una reticencia en las palabras de Adora, y se favorece la idea de pensamiento incompleto.

Se producen a veces cambios próximos a un simple gusto personal. De este modo, en la p. 69 la autora unifica en un párrafo las dos líneas de su texto de «Se detuvo [...] proferir» con las tres siguientes, para evitar un párrafo tan pequeño, al tiempo que relacionaba ideas próximas (silencio de Adora tras confesar parte de su crimen). Este mismo criterio explica la unión entre «Es otro veneno [...] administrando» y «Mi conciencia [...] fascinación» (GC, 73).

Añadamos los cambios en la puntuación que convierten a construcciones modificadoras de un elemento previo en esquemas explicativos (al aportar unos datos que no son fundamentales) separados de su núcleo por una coma: «yo sin fijar al pronto la atención en él» (G, 26) - «yo, sin fijar al pronto la atención en él,» (GC); «nuestra habitación que tenía una salida accesoria» (G, 38) - «nuestra habitación, que tenía una salida accesoria» (C)...

Un subgrupo similar a este lo constituyen construcciones coordinadas que son acotadas con comas, lo que permite marcar con exactitud las dos acciones descritas (dígase «una convicción súbita me invadió, y me hizo exclamar», GC, 27; o «yo lo leeré, y le enteraré», GC, 42). Pero fructifican los polos contrarios, con incisos que pierden su condición, con frecuencia en pasajes que, por su prolijidad, requerían de un ritmo narrativo más ligero: «dar, todavía, muchos disgustos» (G, 21) - «dar todavía muchos disgustos» (GC); «enlace repentino, de ideas» (G, 27) - «enlace repentino de ideas» (GC).

Finalmente, señalemos la sustitución de unos signos de puntuación por otros que evitan períodos demasiado amplios: «Después de dejar mi maleta en la fonda salí [...]» (G, 5) - «Después de dejar mi maleta en la fonda, salí [...]» (GC); «carabina, que me traigan café, muy caliente [...]» (G, 15) - «carabina: que me traigan café [...]» (GC); «zapatillas de fieltro para que» (G, 17) - «zapatillas de fieltro, para que» (GC); «como el médico, ya se [...]» (G, 19) - «como el médico; ya se [...]» (GC); «Bueno, pues mientras [...]» (G, 22) - «Bueno; pues mientras [...]» (GC); «flores todo grueso y basto» (G, 25) - «flores, todo grueso y basto» (GC); «uno de esos fenómenos [...] se produjo en mí, una convicción súbita» (G, 27) - «uno de esos fenómenos [...] se produjo en mí; una convicción súbita» (GC).

## 2.4. Erratas

El recorrido culmina con las erratas. Una vez revisa el texto enviado por la imprenta, Pardo Bazán aprecia incongruencias gramaticales, incoherencias sintácticas o grafías erróneamente ubicadas. Se pueden clasificar los casos más frecuentes en los siguientes grupos:

a) Letras incorrectas: «mecedad» (G, 2) - «mocedad» (GC); «*Lieper*» (G, 2) - «*Lieder*» (GC); «ideacción» (G, 10) - «ideación» (GC); «sujestiva» (G, 12) - «sugestiva» (GC); «Estremaunción» (G, 15) - «Extremaunción» (GC); «yenko» (G, 20) - «yerno» (GC); «divino abandona» (G, 60) - «divino abandono» (GC); «mancebo pagano» (G, 67) - «mancebo pagado» (GC); «qeu» (G, 70) - «que» (GC); «batido» (G, 44) - «abatido» (GC); «ni» (G, 48) - «no» (GC).

b) Olvido de acentos: «platica» (G, 18) - «plática» (GC); «cerea» (G, 29) - «cérea» (GC); «protejeras» [sic] (G, 65) - «protejerás» [sic] (GC); «cadaver» (G, 47) - «cadáver» (GC).

c) Olvido de adverbios, preposiciones o conjunciones, u otro tipo de partículas: «sin enjundia de lucro» (G, 2) - «no sin enjundia de lucro» (GC); «con economías» (G, 4) - «con mis economías» (GC); «debía llevarme» (G, 9) - «debía de llevarme» (GC); «noté» (G, 8) - «pero noté» (GC); «Tomás Aquino» (G, 18) - «Tomás de Aquino» (GC); «bajas, vamos» (G, 22) - «bajas, y vamos» (GC); «jugador mocero» (G, 67) - «jugador y mocero» (GC); «calla [...], hazme el favor» (G, 42) - «calla [...], y hazme el favor» (GC).

d) Olvido de mayúsculas: «Centro gallego» (G, 17) - «Centro Gallego» (GC). Por el contrario, corrige casos en los que no es necesario el uso de mayúsculas: «Señor de Pardinas [sic]» (G, 30) - «señor de Pardinas [sic]» (GC).

e) Construcciones agramaticales: «lo absoluto radicalísimo» (G, 73) - «el radicalismo» (GC); «Con que de esto te parece ni raro» (G, 39) - «Con que esto no te parece ni raro» (GC); «un santo [...] pero no queda nadie que no abuse de él» (G, 22) - «un santo [...] y no queda nadie que no abuse de él» (GC).

f) Incorrecto uso de la persona verbal (teniendo en cuenta el referente gramatical): «repuso» (G, cap. IV) - «repuse» (GC); «acompaña» (G, cap. II) - «acompañan» (GC).

g) Incorrecto uso de tiempo o forma verbal: «tomaría hoy la diligencia» (G, 16) - «hubiese tomado hoy la diligencia» (GC); «objeto» (G, 45) - «objeté» (GC); «volviéndose a insuflar» (G, 45) - «volviendo a insuflar» (GC).

## CONCLUSIONES

De todo lo visto, desde las evocaciones introductorias que jalonaban los primeros párrafos con voces pardobazanianas sobre la corrección de estilo, hasta la exposi-

ción prolija de ejemplos sobre los que aconteció en la forja de *La muerte del poeta*, invitamos a la extracción de conclusiones siempre provisionales que nos permitan valorar los hábitos de trabajo de la autora. En principio, se propone una valoración lógica: Pardo Bazán somete a sus textos a revisión, como no solo demuestra este caso, sino otros muchos conservados, por ejemplo, en la Real Academia Galega<sup>6</sup>. Se nos revela una voluntad de cuidado del estilo por parte de Pardo Bazán. La escritora revisa y modifica hasta encontrar la expresión justa y evita, así, incisos innecesarios, a favor, generalmente, de la concisión. Permanece además atenta a la repetición de palabras en contextos próximos, suceso que desecha, o los verbos son modificados para guardar relación con la evolución de los personajes. Se moldea la puntuación, aportando un ritmo pausado en momentos ligados a emociones, ágil en procesos narrativos más dinámicos.

Se ha pretendido delimitar las fases sobre las que, a nuestro juicio, fue construido este texto: unas notas iniciales, la redacción primigenia, las galeradas, las correcciones realizadas sobre estas, un hipotético estado intermedio (X) que corrige sobre la marcha el anterior estadio, y la versión definitiva. A partir de ahí, fluye el análisis de las principales variantes (sobre todo en el paso de G a GC).

Después de lo visto, podemos decir que queda mucho por hacer en relación con el estudio de los procesos textuales a los que Emilia Pardo Bazán sometió a sus textos, si tenemos en cuenta el abundante material conservado en la Real Academia Galega. El análisis de *La muerte del poeta* ha perseguido arrojar algún dato más sobre la constitución de esta novela breve y, por extensión, introducir ciertas opiniones sobre el sistema de trabajo de la autora. Alcanzada la cima, queda para el lector la benevolencia al juzgar estas palabras.

## BIBLIOGRAFÍA

### A. OBRAS DE EMILIA PARDO BAZÁN

*La cuestión palpitante. Obras completas*, tomo I. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891.

*El lirismo en la poesía francesa*. Madrid: Editorial Pueyo, [s.a.].

*La literatura francesa. El naturalismo. Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, vol. 41. Madrid: Renacimiento, 1911.

*La literatura francesa moderna. El Romanticismo*. En *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, vol. 37. Madrid: V. Prieto y Cía, 1911.

*La literatura francesa moderna. La transición, Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, vol. 39. Madrid: V. Prieto y Cía, 1911.

---

<sup>6</sup> Se conservan correcciones de artículos, novelas (*Los Pazos de Ulloa, Memorias de un solterón...*), cuentos, obras de teatro..., e incluso proyectos que no llegó a publicar, como una *Historia de las letras castellanas* (vid. Axeitos Valiño & Cosme Abollo 2004).

PARDO BAZÁN, Emilia: *La muerte del poeta* [Galeradas inéditas conservadas en la Real Academia Galega].

PARDO BAZÁN, Emilia: *La muerte del poeta*. Madrid: Los Contemporáneos, 1913.

PARDO BAZÁN, Emilia: *Obras completas*, tomo VI. Edición de Darío Villanueva y J. M. González Herrán. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2002.

## B. ESTUDIOS CONSULTADOS (SELECCIÓN)

### B.1. De carácter general

BARTHES, Roland (1974): "Introducción al análisis estructural de los relatos". En *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 9-43.

BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

BOBES NAVES, María del Carmen (1993): *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.

BOTREL, Jean-François (1974): "La novela por entregas: unidad y creación de consumo". En J.-F. Botrel & S. Salaün (eds.) (1974): *Creación y público en la literatura española*. Madrid: Castalia, 1974, 111-55.

BOURNEUF, Roland & Réal OUELLET (1975): *La novela*. Madrid: Ariel.

LUKACS, Georg (1966): *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

### B. 2. De carácter específico

AXEITOS VALIÑO, Ricardo & Nélica COSME ABOLLO (2004), *Os manuscritos e as imaxes: catálogo do arquivo da familia Pardo Bazán*. A Coruña: Real Academia Galega.

BIGGANE, Julia (2000): *In a Liminal Space: the Novellas of Emilia Pardo Bazán*. Durham: Durham Modern Languages Series. University of Durham.

CLEMESSY, Nelly (1981) *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

GILES, Mary E. (1965): "Pardo Bazán's two styles". *Hispania* 48/3 456-62.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Pilar (1988): *Aporías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1988.

PENAS VARELA, Ermitas (2001): Introducción. En *Insolación* de Emilia Pardo Bazán. Madrid: Cátedra, 2001, 9-55.

VALLE, Eva del (2000): "Las pruebas de imprenta de *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán: edición, estudio y notas", memoria de licenciatura leída en la Universidad de Santiago de Compostela en junio de 2000.

VARELA JÁCOME, Benito (1973): *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*. Santiago de Compostela: CSIC / Cuadernos de Estudios Gallegos, anejo XXII.