

**ENTORNO REAL Y UNIVERSO IMAGINADO EN *NÁUFRAGAS*,  
RELATO BREVE DE EMILIA PARDO BAZÁN**

**REAL SPACE AND IMAGINARY UNIVERSE IN *NÁUFRAGAS*,  
A SHORT STORY BY EMILIA PARDO BAZÁN**

MARÍA ELENA OJEA FERNÁNDEZ  
*UNED (Ourense)*

RESUMEN:

El conflicto emocional entre el mundo real y el universo imaginario es el eje vertebrador de la acción en *Náufragas*, relato breve de Emilia Pardo Bazán. El espacio urbano del Madrid de inicios del siglo XX se convierte en un laberíntico tormento para la viuda y las hijas de un boticario de provincias. Su frustración al no encontrar un empleo conforme a su estatus de clase media genera un movimiento inarmónico que revela la profunda distancia que existe entre el mundo real y el universo imaginado. El enfrentamiento entre ambos mundos conduce a un entorno incógnito e inseguro, irremediabilmente subordinado a los vaivenes de la realidad circundante.

PALABRAS CLAVE:

Mundo real, espacio imaginario, realidad circundante, mujeres, clase media.

ABSTRACT:

The emotional conflict between the real world and the imaginary universe is the central axis of the action in *Náufragas*, a short story by Emilia Pardo Bazán. In the beginning of the 20<sup>th</sup> the urban space becomes a labyrinthine torment for the widow and daughters of a provincial apothecary. The effort of not finding a job according to their middle-class status generates a tortuous and inharmonic movement that reveals how deep the distance between the reality and the dreamed universe is. The confrontation between both worlds leads to an incognito and insecure environment that is inevitably subordinate to the vicissitudes of the surrounding reality.

KEYWORDS:

Real world, imaginary space, surrounding reality, women, middle class.

## 1. Introducción

El espacio es un elemento especialmente relevante en el universo de la fábula. Como ocurre con otros constituyentes del texto narrativo, queda *instaurado* en el discurso cuando el escritor decide “dar vida a un mundo de ficción” (Garrido Domínguez, 1996: 721). La estrecha relación del marco espacial con la percepción de los personajes fue destacada, entre otros, por Mieke Bal, que vincula los “lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados *en relación con* su percepción reciben el nombre de espacio” (1990:101). Siempre que un autor imagina un espacio figurado, los lectores son invitados a compartir con él la naturaleza de ese mundo posible, cuyo carácter ficcional no impide que sea considerado narrativamente real (Garrido Domínguez, 1996: 721). El campo externo de referencia en el cuento de Emilia Pardo Bazán, *Náufragas*, es un espacio histórico que permanece inalterable mientras cambia o se fractura la imaginación creadora de los seres que lo contemplan. La ingenua interpretación que los personajes hacen de la realidad siembra de obstáculos su viaje hacia el destino soñado. El relato presenta un espacio físico, que llamaremos real; uno imaginado, que identificaremos como refugio, y un espacio oculto, que llena de incertidumbre el porvenir de las protagonistas. Si la historia comienza con la descripción de una atmósfera saturada de embriagadora fragancia, la luz cambia pronto de tonalidad, pues la zozobra altera el ánimo y un microcosmos de laberínticas callejuelas destruye la armonía del ambiente. El marco espacial muestra en este cuento una consistencia peculiar, hasta el punto de que “influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio” (Bal, 1990: 103). Madre e hijas se mueven en círculos en una ciudad que las engulle como un mar tempestuoso, y que resulta muy diferente del *locus amœnus* que imaginaron en un principio. Como la capacidad semántica del entorno se vincula al estado anímico de los personajes, la ciudad de Madrid se contempla desde el ángulo distorsionado de tres provincianas. La delicada pintura del atardecer provoca una falsa sensación de cobijo en quien carece de visión global y malinterpreta lo que ve.

Los primeros días anduvieron embobadas. ¡Qué Madrid, qué magnificencia! ¡Qué grandeza, cuánto señorío! El dinero en Madrid debe de ser muy fácil de ganar... ¡Tanta tienda! ¡Tanto coche! ¡Tanto café! ¡Tanto teatro! ¡Tanto rumbo! Aquí nadie se morirá de hambre; aquí todo el mundo encontrará colocación... No será cuestión sino de abrir la boca y decir: “A esto he resuelto dedicarme, sépase... A ver, tanto quiero ganar...” (Pardo Bazán, 1990: 142).

Las dificultades cotidianas someten a las lugareñas a la severa asimilación de una realidad perturbadora. Tal proceso impone un riguroso viraje que de tan brusco

e inesperado les golpea en lo más íntimo. Y es que ese Madrid soñado va poco a poco impregnándose del sentido real de la vida, pues: “el hombre cambia, soporta la metamorfosis con total independencia del mundo; el mundo mismo permanece inmutable. Por eso, la metamorfosis tiene un carácter privado y no creador” (Batjin, 1989: 272).

Emilia Pardo Bazán (A Coruña, 1851-Madrid, 1921) fue un sorprendente ejemplo de mujer intelectual. Colaboró en los periódicos más prestigiosos de España y del extranjero, organizó tertulias literarias, desempeñó cargos públicos (Consejera de Instrucción Pública en 1910) y luchó con ahínco por reafirmar el papel de la mujer en la sociedad. Nacida en el seno de una familia distinguida, se inicia en la literatura en 1879 con la publicación de la novela *Pascual López*, a la que siguieron *Un viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *Insolación* (1890) *La Quimera* (1905) o *Dulce dueño* (1916). Autora prolífica, sus trabajos abarcan desde la narrativa hasta los artículos periodísticos, el teatro o la cuentística. Fue precisamente en este último campo donde la crítica reconoce unánime un talento excepcional para captar la atención del lector, conmoverle e incluso asombrarle. Sus grandes dotes de observación trasladan a la ficción la problemática realidad de su tiempo. Sus cuentos se publican en los periódicos y revistas de la época. El relato de referencia apareció en 1909 en el número 946 de la revista *Blanco y Negro*.

La narración se inicia con un lenguaje en el que predominan los valores rítmicos y la capacidad evocadora de las palabras. Destacamos la adjetivación refinada que describe ambientes (el atardecer en Madrid) en los que priman los valores sensoriales:

Era la hora en que las grandes capitales adquieren misteriosa belleza. La jornada del trabajo y de la actividad ha concluido; los transeúntes van despacio por las calles, que el riego de la tarde ha refrescado y ya no encharca. Las luces abren sus ojos claros, pero no es aún de noche; el fresa con tonos amatista del crepúsculo envuelve en neblina sonrosada, transparente y ardorosa las perspectivas monumentales, el final de las grandes vías que el arbolado guarnece de guirnaldas verdes, pálidas al anoecer. La fragancia de las acacias en flor se derrama, sugiriendo ensueños de languidez, de ilusión deliciosa. Oprime, un poco el corazón, pero lo exalta. Los coches cruzan más raudos, porque los caballos agradecen el frescor de la puesta del sol. Las mujeres que los ocupan parecen más guapas, reclinadas, tranquilas, esfumadas las facciones por la penumbra o realzadas al entrar en el círculo de claridad de un farol, de una tienda elegante... (Pardo Bazán, 1990: 141).

El narrador introduce a los personajes en medio de una atmósfera cargada de magnificencia, elegancia y voluptuosidad. La familia del boticario que emigra a la capital en busca de fortuna pronto verá truncados sus pueriles sueños de grandeza

y señorío. El espacio abierto, que representa el esplendor de la urbe, se enfrenta al espacio interior de las tres mujeres, un entorno íntimo impregnado de miseria, dolor y amargura. El deseo de evadirse de las preocupaciones y de un destino ingrato se forja imaginando una realidad alternativa: palabras como “ensueños”, “ilusión”, “neblina”, “esfumadas” son clave para entender el desorden que nubla el entendimiento de las tres infelices.

La viuda y las hijas de un arruinado farmacéutico de provincias emigran a Madrid en busca de fortuna. Las cosas se tuercen pronto porque la realidad no resulta como la habían imaginado. Ni la madre encuentra trabajo como ama de llaves ni hay colegio gratuito para la hija pequeña ni para la mayor existe una casa donde pueda entrar a servir con dignidad. Los amigos del difunto responden con evasivas y con aquello de que el momento es complicado y “Madrid se ha puesto imposible” (Pardo Bazán, 1990: 142). Hasta que alguno sugiere que la chica mayor se ponga a trabajar en una cervecería. Madre e hija se niegan, pero las deudas contraídas (no pueden pagar la pensión donde malviven) acaban por hacerlas reflexionar sobre su verdadera situación.

## 2. El naufragio vital

María Zambrano pensaba que la existencia humana no era más que un deambular, un renacer continuo porque “la vida no se expresa sino para transformarse” (en Parente, 2016: 87-88). Como la vida constituye un sendero difícil, resulta conveniente orientar la propia existencia y saber cuidar de uno mismo porque: “La vida *se da* a través de determinadas circunstancias en una perspectiva específica, en la que el hombre sintiéndose náufrago y no espectador del naufragio, es llamado a encontrar su solución personal de salvación, sin por eso dejarse engañar por los caprichos personales” (Parente, 2016: 87). Percibimos en este relato breve de Pardo Bazán una ficción realista en la que los personajes deben hallar en su interior la tabla salvadora que les permita mantenerse a flote. El “mezquino hostel” (Pardo Bazán, 1990: 143) donde madre e hijas se recogen es un espacio cerrado, triste y desangelado, que no las ayuda anímicamente y que resulta ser símbolo de su precaria posición en el mundo. Las tres mujeres son fiel reflejo de las señoritas de buena familia, acostumbradas a mirar el mundo sin participar en él; mujeres celosas de su reputación, atemorizadas ante la falta de amparo paterno. Ellas mismas acaban siendo conscientes de su desamparo cuando recuerdan la falta de previsión del boticario, que “no contento con montar una botica según los últimos adelantos, la surtió de medicamentos raros y costosos” (Pardo Bazán, 1990: 141). De haber mirado más por su familia, “si

hubiera sido *como otros...*”, lamenta su viuda, “no se verían ellas así, hundiéndose hasta el cuello ya...” (Pardo Bazán, 1990: 144). La narrativa de la autora gallega reúne numerosos ejemplos de mujeres sin educación relevante o con una instrucción de adorno, mujeres que han visto cómo se ha derrumbado el manto protector del apoyo masculino y se sienten incapaces de hallar su sitio en la sociedad. Porque, ante todo, la mujer no era *persona*, como bien subrayaba Concepción Arenal; por eso “la desprecia el último hombre aunque sea un criminal” (2000a: 131).

Doña Emilia retrató con habilidad la pusilánime actitud de las señoritas que se ven obligadas a abandonar sus costumbres pequeñoburguesas. Las protagonistas de nuestra historia son mujeres sin voz propia, que nunca se adentraron en el mundo real y que padecen de un “burgués recato” que las disuade de actuar con coraje y determinación: “Muchas gracias... Mi niña no sirve para eso” (1990: 143), protesta la madre cuando se insinúa el trabajo en la cantina. Una joven nacida en “pañales limpios”, de “familia distinguida de médicos y farmacéuticos” (1990: 142) no puede más que entrar en casa de “señores verdaderos”, donde se la trate como corresponde a una verdadera dama, “donde no corriese ningún peligro su honra, y donde hasta, si a mano viene, sus amas la mirasen como a una amiga y estuviesen con ella mano a mano...” (1990: 142). La estrechez económica y la nula instrucción de la viuda pobre y de sus hijas acentúan su indefensión y les impide progresar por sí mismas. Doña Emilia censura no solo al hombre culto por su indiferencia en la educación femenina, sino también a las mujeres, especialmente a las damas burguesas, que como las “náufragas” creen que es obligación del padre o del marido mantenerlas y velar por su seguridad (Rodríguez, 1991: 71). Esta actitud conformista no era del agrado de una escritora que aplaudía a la mujer con brío y no a la señorita cursi cuyo fatuo orgullo anulaba cualquier iniciativa.

El mundo que vemos representado en esta ficción se descubre en permanente interacción con el mundo real. Mientras la autora reflexiona acerca de la actitud vital de los personajes, el lector se anima a participar en el marco ficcional como un testigo privilegiado que observara la acción desde la primera línea. Y desde tan ventajosa posición, percibimos el talento de una autora que narra inmisericorde el fracaso vital de quienes rehúyen aceptar un trabajo no acorde con su estatus. Y es precisamente el inmovilismo, el miedo al desorden, el que se erige en elemento caótico que encamina la historia hacia un final incierto<sup>1</sup>. Las provincianas no transitan desde un marco positivo a uno negativo; simplemente se mueven en círculos, extraviadas y resignadas, dejando que el espacio se impregne del sentido real de la vida y entre en relación

<sup>1</sup> Juan Paredes Núñez en su edición a los *Cuentos completos* de Pardo Bazán sugiere diversos tipos de desenlace. Si el final se omite para intensificar el dramatismo, caso del cuento que nos ocupa, estaríamos ante un desenlace sugerido (1990: 44).

consigo mismas y con su destino (Batjin, 1989: 273). Un destino que se antoja muy negro y que alerta del peligro que envuelve a los seres que carecen “de perseverancia firme y razonada, que es la única capaz de vencer los grandes obstáculos, y que no puede existir en quien no tiene más que buena voluntad” (Arenal, 2000b: 95)<sup>2</sup>.

La inexacta concepción que las protagonistas tienen de la realidad las deja a merced de un destino alarmante. Su espacio refugio (el inexistente espacio de la ilusión) da paso a un espacio incógnito donde todo puede ser peligro (Gullón, 1980: 18). Para Pardo Bazán la deficiente instrucción de la mujer limitaba su progreso intelectual e imposibilitaba los cambios profundos que por sí mismas debían realizar si querían lograr autonomía y plena individualidad:

El estatuto de la individualidad consiste para Pardo Bazán en que la mujer, además de disfrutar de igualdad ante la ley –política, laboral, social–, realice cambios internos. En definitiva, una doble reivindicación: libertad social y libertad de ser (González Martínez, 1988: 22).

La indefensión femenina en las novelas de nuestra escritora era notoria en la esfera pública, un espacio en el que casi nunca aparecían las damas: “Las protagonistas de sus obras tienen terror a moverse en ese terreno, salvo algunas excepciones, como, por ejemplo, la protagonista de *Memorias de un solterón*” (González Martínez, 1988: 24). La mirada feminista que nos *obliga* a meditar acerca de una sociedad que niega a la mujer igualdades y derechos no es indulgente a la hora de describir a personajes recelosos de los cambios sociales. Por ello, nuestras protagonistas avanzan a trompicones y el final abierto deja entrever serios contratiempos. El viejo sentido de la honra, que tradicionalmente impedía a los hidalgos pobres realizar trabajos impropios de su condición, acompaña el comportamiento de unas mujeres que pasan hartas fatigas en vez de poner los medios necesarios para remediar su adversidad. La Condesa fue implacable con la “mediocridad sistemática” de las burguesas, cuya antipatía a ganarse el sustento y hacer algo más que “gobernar su casa” no solo era censurable, sino que las hacía menos *persona* que las mujeres del pueblo<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Concepción Arenal en *La mujer del porvenir* subraya que la mujer “que debía ser un grande auxiliar en el progreso, se convierte a veces en un gran obstáculo por falta de educación intelectual” (2000b: 95).

<sup>3</sup> Bien podría ser que la inquina de doña Emilia hacia la española de clase media proceda de su mentalidad aristocrática. En *La mujer española y otros escritos* reacciona con virulencia contra la señorita burguesa, que se cree “señora indiscutible” porque “está casada con un capitán o un oficial de Fomento” (2018: 100). Piensa que los deslices matrimoniales son más frecuentes en la mujer burguesa que en la dama noble porque “a la oscura esposa de un empleado, de un abogado, de un médico, no la vigilan tanto: goza de mayor libertad que la dama de alta alcurnia, conocida, rodeada de criados, acostumbrada a no salir sino en su propio carruaje. De la burguesa nadie habla, o a lo sumo un reducido círculo: en la encumbrada señora todo el mundo tiene fijos los ojos” (2018:104). En fin, desautoriza

¡Qué melancólica existencia la de esa señorita, sentenciada a la miseria y al ocio, o cuanto más al trabajo vergonzante, escondido como se esconde un crimen, porque la clase social a la que pertenece la expulsaría de sus filas si supiese que cometería la incongruencia de hacer algo más que “gobernar su casa”! Contadas son las profesiones que la mujer está autorizada para desempeñar en España; pero más contadas aún las mujeres de clase media que se resuelven a ejercerlas (Pardo Bazán, 2018: 101).

En medio de una sociedad necesitada de reformas serias, un conflicto agudo se abre para los personajes de este relato: el debate entre el *querer ser* y el *poder ser*. De la historia se desprende que las señoritas arruinadas tienen que ser conscientes de su posición y de su lugar en el mundo; no pueden aspirar a ser lo que no son. Doña Emilia las invita a tomar ejemplo de la mujer de pueblo:

La hija del pueblo, chiquita aún, aprende ya a agenciarse el pedazo de pan haciendo recados, sirviendo, cosiendo, en la fábrica de tejidos, en la de cigarros, pregonando sardinas o legumbres, llevando las vacas al pasto o labrando la tierra. Pero suponed una familia mesocrática, favorecida por la naturaleza con cinco o seis hijas, y condenada por la suerte a vivir de un sueldo o una renta miserable. ¿Qué van a hacer esas niñas? ¿Colocarse detrás de un mostrador? ¿Ejercer una profesión, un oficio, una ocupación cualquiera? ¡Ah! Dejarían de ser señoritas *ipso facto*. Hemos convenido que las señoritas no sirven para cosa alguna (2018: 100).

La dama de clase media es entonces un ser que se desmorona ante la adversidad, que sufre fatigas y penalidades, y cuya errada visión del mundo la hace imaginar una vida a todas luces irreal. Aunque la posición de la mujer era en cualquier estamento de subordinación al varón, para la *señorita* se enreda todavía más por su falta de preparación académica y su nula disposición a ejercer trabajos que harían peligrar su estatus social.

### 3. El espacio vital: un signo complejo

El espacio en la narración es algo más que el escenario donde se ubican los personajes. El espacio narrativo es una realidad textual y un elemento ficticio

---

sin miramientos a la mujer de clase media por su insipidez y su falta de ideal: “Sin ser tonta ni mala, es, lo repito cursi y vulgar” (2018: 105). En su opinión, a la burguesa le falta grandeza y le sobra cursilería. Guadalupe Gómez-Ferrer resume el criterio elitista de la escritora gallega con estas palabras: “Mediocridad y mimetismo son dos connotaciones de la mujer de clase media. La mediocridad es el resultado de la educación; el mimetismo social es fruto de su deseo de ascenso a través del matrimonio” (2018: 39).

(Álvarez Méndez, 2003: 551), que en historias como la que nos ocupa, se erige en elemento vertebrador de la trama. Las protagonistas de *Náufragas* malviven en una ciudad que por momentos se transforma en un mar peligroso o en un desierto cruel. Son muchas las puertas que no se abren en el laberinto de calles de una urbe que perciben como despiadada y egoísta.

Y echaron a trotar, a llamar a puertas cerradas, que no se abrieron, a leer anuncios, a ofrecerse hasta a las señoras que pasaban, preguntándoles en tono insinuante y humilde: – ¿No sabe usted una casa donde necesiten servicio? Pero servicio especial, una persona decente, que ha estado en buena posición..., para ama de llaves... o para acompañar señoritas... (1990: 144)

El marco espacial se estrecha peligrosamente y queda reducido a tres lugares cerrados: la pensión donde las mujeres ahogan sus penas, espacio cuya fría atmósfera refleja la cara amarga de la pobreza; la droguería del amigo que sugiere el empleo (al que finalmente recurren), y la bulliciosa cervecería a la que cada tarde acude el mismo droguero: “a entretener un rato. Hay música, hay cante... Es precioso” (Pardo Bazán, 1990: 143). Las protagonistas comprenden al fin lo difícil que resulta enfrentarse al destino con las manos desnudas. Recordaba Ortega y Gasset que el alma quebradiza “busca una tabla donde salvarse del naufragio y escruta en torno, con humilde mirada de can, alguien que le ampare” (Ortega, 1987:182). Todo parece ceñirse a una cuestión de perspectiva: la errónea visión de quien cree estar en el centro del mundo cuando en realidad habita en un ángulo. Son como esos provincianos que, en opinión del filósofo madrileño, no saben que miran desde “una posición excéntrica”; de ahí que sus opiniones nazcan “falsificadas” (1987: 187). Frente al fatal provincianismo de la viuda y de sus hijas, se alza el arisco habitante de la capital, que no solo sabe que su ciudad es un minúsculo habitáculo en el cosmos, sino que ha comprobado “que en el mundo no hay centro y que es, por tanto, necesario descontar en todos nuestros juicios la peculiar perspectiva que la realidad ofrece mirada desde nuestro punto de vista” (1987: 187). Los personajes se mueven pesadamente y ese torpe movimiento provoca al final un cambio que muda su espíritu y los convierte “literalmente en otro” (Gullón, 1980: 38). El narrador resalta la inestabilidad de una empresa condenada al fracaso desde el principio. Las utópicas ideas de las lugareñas a la hora de forjar proyectos de vida les devuelve el reflejo de una visión dolorosa. Madre e hijas han tocado fondo. Su obstinación inicial a aceptar las condiciones que impone la realidad revela su falta de preparación para medir las dificultades de la vida. No saben que el espacio femenino está situado en los márgenes porque así lo ha decretado la jerarquía dominante. Deben aprender a examinar la realidad, comprender sus leyes y reconocer sus trampas. La autora



gallega pensaba que solo con la educación y con el trabajo podía una mujer alcanzar la emancipación. Sin embargo, también advierte que nada puede esperarse de las élites ilustradas y que son las mujeres las que han de tomar la iniciativa<sup>4</sup>. Siempre sostuvo que el movimiento feminista era la “única gran conquista de la humanidad (la más trascendente, de fijo, en sus resultados y en su alcance) que se habrá obtenido pacíficamente” (2018: 259). Con perspicacia y sin hostilidad, afirmó que la conquista de la igualdad social por parte de las mujeres tenía que hacerse con “la palabra, el libro y el instinto de justicia, [...] únicas armas para conseguir el fin” (2018: 259).

Nuestra lectura de *Náufragas* sitúa el relato en el microcosmos del entorno humano y social del Madrid de inicios del siglo xx. Las tres lugareñas vivirán una penosa experiencia que culmina con la aceptación de su dura situación personal. El arte de novelar la realidad exterior supone para la Condesa, más que una mera copia, algo parecido a una recreación “de datos empíricos proporcionados por los cinco sentidos. Incluso pudiera parecer que considera un *desiderátum* del escritor realista el copiar y reproducir en la prosa las sensaciones” (García Guerra, 1990: 52). Sin embargo, en este relato, donde el espacio parece colisionar con el personaje, las confusas impresiones sensoriales no sobreviven a la presión del medio sobre el individuo.

Del relato no emerge un marco fijo que invite a la confianza y al sosiego; salvo al inicio, cuando el lector percibe el embeleso de las protagonistas, que contemplan ensimismadas el atardecer madrileño<sup>5</sup>. Su aturdimiento se despeja cuando hacen uso de lo que Ortega entendía como *saber vital*, que de hecho les permite descubrir a qué atenerse en “la maraña del vivir” (Gómez-Álvarez, 2017: 45). La historia opone la tensión entre el proceder femenino tradicional y otro más inédito y resolutivo, que emerge tras el proceso de modernización que se estaba viviendo en el Madrid de la época. La dificultad para adaptarse a los nuevos modelos sociales resume el desconcierto de las tres mujeres: “The tension between the provincial ignorance of the protagonists and the mercantile sophistication of the Madridians is central to the

---

<sup>4</sup> Gómez-Ferrer en su edición a *La mujer española y otros escritos* recuerda la indignación de la autora coruñesa por el trato injusto que las élites ilustradas reservaban a las mujeres. Sostenía que la mujer, a diferencia del obrero, era una esclava y sobre ella pesaban multitud de incapacidades legales. Doña Emilia relaciona el atraso secular de España con el hecho de que la nación “no cuenta a fin de siglo con una población femenina que facilite la necesaria modernización del país” (2018: 67).

<sup>5</sup> La prosa de Pardo Bazán muestra un marcado carácter pictórico, incluso impresionista. Entendía que “el realismo de la segunda mitad del siglo XIX fue el resultado de enfrentar el idealismo de los personajes con la realidad de la prosa del mundo”, García Guerra en *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, (1990: 57). Con la descripción inicial, el narrador nos introduce en un espacio deslumbrante. Su punto de vista y su posición ideológica condicionan de alguna forma el talante extraordinario de ese espacio concreto, pero no invalida “el hecho de que se trata de una división estable que da cuenta de la naturaleza propia de cada espacio” (Rodríguez Sierra, 2001: 380).

impeding economic and societal marginalization of the castaways” (Tolliver, 1998: 160).

Como grupo social excluido de la esfera pública, la mujer debe aprender a orientarse en un entorno adverso. La capital de España recibe con frialdad a tres desventuradas que ansían un oficio acorde con su *estatus* social burgués. El deslumbrante esplendor inicial genera estímulos discordantes en los personajes, que acaban siendo conscientes de su insignificancia en medio del fragor de la metrópoli, un espacio urbano que indica claramente a qué trabajos podía aspirar una joven sin oficio ni beneficio:

¿No sabe la niña alguna cancioncilla? ¿No baila? ¿No toca la guitarra? [...] Es..., es... frente a mi establecimiento... En la famosa cervecería. Un servicio que apenas es servicio... Todo lo que hacen mujeres. Allí vería yo a la niña con frecuencia, porque voy por las tardes a entretener un rato (Pardo Bazán, 1990: 142-143).

Lo que trasciende en el cuento de Pardo Bazán es la historia de una frustración. La humillante derrota que sienten la madre y las dos hijas no proviene tanto de su recién estrenada pobreza como de “la asunción indefectible de la misma”<sup>6</sup> (Ribao, 2016: 58). Son conscientes de que para sobrevivir han tenido que renunciar a una serie de principios que consideraban intocables. Doña Emilia se vale de su talento narrativo para insistir en que las mujeres (en este caso, las de clase media) se incorporen sin dilación al mundo laboral: “She demands nothing less than the destruction of the *ángel del hogar* and the polite fiction of the domestic ideal” (Hoffman, 2004: 52). Solo así podrían llegarle oportunidades sociales externas que potenciaran tanto su dignidad como su autonomía económica.

El narrador de *Náufragas* compone un mundo artístico que describe una realidad mudable que se infiltra deliberadamente en nuestro interior. Decía Anderson Imbert que tiempo y espacio estaban interrelacionados, pues el Tiempo comprendía también el Espacio: “Percibimos la yuxtaposición espacial de las cosas pero la percibimos en una sucesión temporal que fluye en la conciencia” (1992: 181). Y en efecto, la ciudad en *Náufragas* es referencia de un tiempo, condición y estado de un momento histórico. El proceso de modernización que se vivía en el Madrid finisecular enfrenta al viejo modelo de comportamiento social otro más afín a las nuevas realidades. No podemos olvidar que el espacio nunca es indiferente al personaje (Garrido

---

<sup>6</sup> La injusticia del mundo y la desesperación de uno mismo son sentimientos palpables en este relato. Nada duele más a unos personajes confusos que enfrentarse al destino siendo conscientes de su exclusión social. En relación con esto, Zambrano creía que “lo que causa la humillación es el sentirse abandonado, fuera de un orden”, como se lee en *La confesión: género literario y método. Obras completas II* (2016: 86).

Domínguez, 1993: 211), y en el relato pardobazariano la pasividad e inacción de las burguesas acredita su derrota: “El espacio tiene una relación metonímica con los personajes, pues puede proyectar su situación emocional” (Calero, 2020: 49). Más que describir un entorno urbano, la trama narrativa presenta el mundo “a través de los ojos (la perspectiva) del personaje”, de tal forma que son los personajes los que “deambulan por espacios que constituyen una proyección de sí mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí” (Garrido Domínguez, 1993: 217). Doña Emilia une ficción y realidad en una historia en tonos blancos y negros con leves pinceladas de color. La narración gira alrededor de unos seres “incrustados en los ambientes históricos y sujetos como los lugares al devenir, a la impronta del tiempo” (Alonso Lera, 2006: 242). Un mundo interior de tiniebla y llanto se adivina cuando la viuda y sus hijas, conscientes ya de su desventura, vagan errantes pidiendo ayuda a los transeúntes. Y es entonces cuando la autora permite que el lector sienta compasión por el drama de tres mujeres atrapadas en un intrincado entorno.

Encogimiento de hombros, vagos murmurios, distraída petición de señas y hasta repulsas duras, secas, despreciativas... Las náufragas se miraron. La hija agachaba la cabeza. Un mismo pensamiento se ocultaba. Una misma complicidad, sordamente las unía. Era visto que ser honrado, muy honrado, no vale de nada (Pardo Bazán, 1990: 144).

Si el cuento comienza con la descripción de un marco impregnado de un brillo reconfortante, pronto ese resplandor se verá alterado por la luz tétrica del desengaño. El cambio de la mágica luz del atardecer a la penumbra de la posada o de las calles que madre e hijas recorren apesadumbradas, sugiere un espacio inarmónico que nos prepara para la sucesión de los acontecimientos que vendrán. Porque la función “más efectiva del marco espacio-temporal de un cuento es convencernos de que su acción sea probable” (Anderson Imbert, 1992: 233). El marco espacial en nuestro relato está cargado de significado, pues ese espacio público dibuja el mapa anímico de los personajes. Las tres provincianas son mujeres sin nombre, que desplazadas de su hábitat natural son incapaces de enderezar el rumbo. Pardo Bazán escenifica admirablemente la condición subalterna de las damas burguesas, que solo al final tomarán conciencia de su precariedad. Creían transitar por el centro, pero se descubren relegadas hacia la periferia. Y es sabido que “la periferia es un espacio que desvaloriza su propio centro y se subordina sin lucha a un centro ajeno que ejerce, o intenta imponer una dominación simbólica” (Colombres, 2010: 28). El discurso literario en *Náufragas* dibuja con agudeza la nula posición jurídica y social de la burguesa que carece de protección masculina. El narrador hace hincapié en el insignificante valor de las pertenencias que las *señoritas* llevan a la prendería: “el

reloj de oro del padre, unas alhajas de la madre. El importe a doña Marcela... y aún quedaban debiendo” (1990: 144), mientras resalta inmisericorde sus absurdos remilgos, su inmovilismo y sus recelos por alejarse del modelo social preestablecido. Como la autoridad patriarcal consideraba a la mujer un ser imperfecto e inferior al varón, la desigualdad jurídica era un hecho legal. Nuestras protagonistas vivían al margen de la historia mucho antes del fatal descubrimiento de su penuria extrema. Para nuestra autora, la discriminación femenina era más patente en su tiempo que en épocas pasadas, pues la revolución liberal solo había beneficiado al hombre, dejando a la mujer incapacitada para actuar y limitada “en su rincón de Cenicienta” (Pardo Bazán, 2018: 261).

¿Por qué la burguesía se ha obstinado en privar de derechos políticos y de bastantes derechos civiles a la mujer, elemento esencialmente conservador, apegado como ninguno a la propiedad particular e individual, a la herencia, a la estabilidad social? ¿Por qué ha preferido tener a su lado una odalisca o un ama de llaves, a una auxiliar inestimable, tenaz y segura? [...]

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 (2018: 260).

La aristocrática mentalidad social de la escritora gallega consideraba inapropiada y particularmente nefasta la estructura económica y social creada por la burguesía. Para ella la “clase reformadora por excelencia” era únicamente la nobleza.<sup>7</sup> La miseria del espacio físico que advertimos en *Náufragas* sería el resultado de la situación sociopolítica instaurada por el régimen liberal, cuya política económica no solo aumentó la pobreza y la indigencia: “la cáfila de pedigüños que nos acosan por las calles más céntricas” (García Guerra, 1990: 218), sino que favoreció el nacimiento del proletariado occidental, esos “famélicos proletarios” que en Londres o en París “aguardan el día del saqueo y el incendio” (García Guerra, 1990: 210). El triste destino de estas mujeres, que naufragan sin remedio en medio de la vorágine madrileña, sería una consecuencia más de los planteamientos de dicho orden. Sin embargo, la autora no se propone indagar en la causa social de la pobreza ni pretende solucionar las desigualdades de clase. Las críticas al orden socioeconómico burgués

<sup>7</sup> El autor reflexiona sobre el pensamiento sociopolítico que nuestra escritora expuso en el libro *La revolución y la novela en Rusia*, 1887. García Guerra llama la atención sobre la defensa que hace Pardo Bazán de la autocracia y la comparación que establece entre el absolutismo y el parlamentarismo: “En países sujetos al régimen parlamentario, la mitad del género humano es jurídica y civilmente sierva de la otra mitad, mientras en la nación clásica del absolutismo la igualdad se ha impuesto en todas las clases, y en especial en la clase reformadora por excelencia” (1990: 210).

se deben, en nuestra opinión, a su aristocrático desaire hacia la ideología que había arrebatado a la nobleza el protagonismo dirigente.

En el relato objeto de análisis, percibimos un espacio físico y real, representativo de ese orden social que ahoga las expectativas de las tres provincianas y, un espacio interno, el espacio refugio de los personajes, un mundo imaginado, henchido al principio de confianza y de felicidad. En el choque entre ambos reside el *leitmotiv* de esta historia. A pesar de ser polos opuestos, comparten ideas comunes que afectan al *lugar* que la sociedad asigna a las mujeres. Los seres subalternos, como las señoritas del cuento, no cuestionan la arquitectura social que las mantiene sujetas al varón, pero no comprenden que el orden hegemónico altere sin más las reglas establecidas y las obligue a asumir responsabilidades impropias de su estatus. El impacto emocional que provoca la percepción de su dramática situación hunde su confiado espíritu. El discurso del narrador nos transporta de la claridad del magnífico marco (exterior) inicial a la penumbra de la pensión (espacio interior), centro y símbolo de la mísera existencia de los personajes. El itinerario se completa con la turbiedad de otros ambientes que las protagonistas no tardarán en conocer (la cantina, la droguería) y continúa por las calles donde la madre y su hija mayor suplican ayuda. Lo que resulta de esa atmósfera destructora es una especie de “conciencia de la malignidad del espacio” (Gullón, 1980: 9), que atraviesa la intimidad de los personajes apoderándose de su frágil ánimo. De ahí lo relevante de la metáfora que da título al relato y que identifica a la capital con un mar encrespado en cuyas olas se hunden las tres infelices. Una significativa alteración del ritmo narrativo se produce cuando se desvanece la sosegada y luminosa descripción del comienzo. La sombría realidad cotidiana obliga a una rápida toma de conciencia y un atisbo de solución se vislumbra al fin. El accidentado deambular de las náufragas encuentra una vía recta, pero a esa horizontalidad recién descubierta se agrega “la verticalidad de la inquietud” (Gullón, 1980: 139), cuya alargada sombra augura un desenlace incierto. En medio de una atmósfera que se inclina de la claridad hacia las tinieblas, las provincianas se descubren incapaces de hacer frente a las circunstancias vitales que las arrastran como seres humanos. Madre e hijas están paralizadas por el miedo y es sabido que el miedo no procede del exterior. No saben “¿dónde huir, donde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un «horrible afuera-adentro»” (Bachelard, 1975: 257). La capital del reino se transforma en dos realidades antagónicas (agua turbia e implacable aridez) que arruinan la idea de un hogar en el que echar raíces. Porque no se trata tanto de

cambiar de lugar como de naturaleza, entendía Gaston Bachelard<sup>8</sup> reflexionando sobre las palabras de Philippe Diolé: “Ni en el desierto ni en el fondo del mar se puede sostener un alma pequeña, aplomada e invisible” (1975: 245). Madrid es un torcido laberinto para unas mujeres que no han vivido lo suficiente para imaginar un espacio nuevo.

En fin, el marco espacial es en esta historia un factor clave para el desarrollo de la acción. La relación entre tiempo y espacio tiene en la narración el efecto de una fractura que se hace patente conforme avanza la historia. Un “mes largo de residencia” llevaban las protagonistas cuando se quebranta el pausado ritmo que acompañaba los lánguidos atardeceres de la capital. La crudeza del mundo real rasga el universo imaginado. El ritmo cambia y un rápido desenlace se intuye. Del choque inevitable entre el mundo real y la realidad alternativa se abre un espacio inmediato e inestable, estrechamente vinculado a la realidad efectiva del Madrid de inicios del siglo xx.

#### 4. Conclusiones

El cuento *Náufragas* se caracteriza por una engañosa imparcialidad, pues la voz de la autora está presente a lo largo de la narración. Su capacidad de observación transcribe con rigor los sueños rotos y las injusticias sociales sin recurrir al tono agresivo de la denuncia. Doña Emilia se limita a reseñar el temeroso proceder de tres mujeres pobres en el laberíntico Madrid de inicios del siglo xx. Las protagonistas construyen en el mundo real una perfección imaginaria que les impide tomar decisiones arriesgadas. La estructura narrativa destaca la lucha de las protagonistas contra su propio enemigo interno, ese prejuicio de clase que se obstina en no aceptar la ley que el espacio social impone de forma inexorable.

El relato que nos ocupa encierra en un entorno concreto el drama de tres mujeres inadaptadas a su tiempo y espacio históricos. La ficción breve pardobazaliana sobresale por los brillantes retratos psicológicos de los personajes; pero también por la intención explícita de documentar el momento histórico que le tocó vivir. Su admirable rigor compositivo maneja con acierto los recursos narrativos (el estilo indirecto libre, sobre todo) que muestran al lector la vida interior de sus criaturas. Doña

---

<sup>8</sup> Gaston Bachelard reflexiona sobre las ideas que Philippe Diolé defiende en *El más bello desierto del mundo* (*Le plus beau désert du monde*, 1955). Lo hace en *La poética del espacio*, ensayo en el que subraya los problemas de fusión del ser en un espacio concreto (1975: 245). El drama de las protagonistas de nuestro relato nace del conflicto entre el espacio real y el espacio soñado. En la urbe madrileña, identificada finalmente como un mar turbulento o como un árido desierto, no hay lugar para quimeras.

Emilia describe con maestría la verdadera dimensión del drama procurando “dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad o herir la sensibilidad en lo vivo” (2002 [1911: 152]). Se ciñe al asunto con rapidez, incidiendo en el detalle y graduando la atención del espectador desde las primeras líneas. El lector de *Náufragas* reflexiona sobre el espacio físico del Madrid finisecular y acepta o rechaza la mitología urbana que el narrador le impone. A falta de descripciones espaciales extensas, la triste pensión se erige en el centro de la maltrecha existencia de las provincianas. Desde ese inhóspito marco doméstico, la acción progresa hacia un turbio espacio urbano, de tal forma que uno se convierte en metáfora del otro gracias a los elementos unificadores que comparten: “la trasconejada casa de huéspedes” con su “cocido chirle” y su “fementida cama” enlaza con la implacable sensación de “caer al abismo” que transmite la retorcida y tortuosa realidad del “mar madrileño”.

La imagen de Madrid que se adivina en el relato –un mar agitado donde las lugareñas navegan sin rumbo o un desierto donde las fieras acechan– corresponde a una representación horizontal del espacio, que alterna asimismo con la del precipicio, su representación vertical. La luminosa atmósfera inicial extravía el sentido de la realidad. El entorno real y el universo imaginado convergen con vehemencia y desorden en la horizontalidad del recorrido que transitan las tres enlutadas. La dramática confrontación quiebra la crédula imagen del espacio soñado. Y un marco nuevo, reflejo implacable de la verticalidad del abismo, se abre impredecible ante ellas. El ansiado espacio refugio se vuelve imperceptible y corresponderá al lector forjar ese otro marco incógnito que se cierne sobre sus vidas.

## Bibliografía

- Alonso Lera, José A. (2006). “Un enfoque polidimensional del espacio literario”. *EPOS*, XXII, 237-252.
- Álvarez Méndez, Natalia (2003). “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *SIGNA*, 12, 549-570.
- Anderson Imbert, Enrique (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel.
- Arenal, Concepción (2000a [1898]). *Memoria sobre la igualdad*. *Obras completas I*, Vigo, Ir Indo. [Madrid, Librería de Victoriano Suárez]
- Arenal, Concepción (2000b [1869]). *La mujer del porvenir*. *Obras completas, II*, Vigo, Ir Indo. [Sevilla/Madrid: Eduardo Perié; Félix Perié]
- Bachelard, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.

- Batjin, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Calero Jurado, Rosa M. (2020). “La construcción del sujeto femenino a través del espacio narrativo en dos novelas contemporáneas”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 8 (1), 47-58. Recuperado de: <https://doi.org/10.375/preh.2020.8.1.680> [último acceso: 15/09/21].
- Colombres, Adolfo (2010). “Centro y periferia”. *La Puerta*, 3, 25-30. Recuperado de: <https://www.sedici.unlp.edu.ar> [último acceso: 20/10/21].
- García Guerra, Delfín (1990). *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*. La Coruña, Xuntanza Editorial.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996). “El espacio en la ficción narrativa”. En *Mundos de ficción*, 1. *Actas del VI Congreso AES*. Murcia, Publicaciones de la Universidad, 719-727.
- Gómez Álvarez, Nieves (2017). “La filosofía como orientación en época de crisis: lecturas actuales de Ortega y Marías”. En É. J. Garzón-Pascagaza *et al.* (eds.), *Filosofía y personalismo en un mundo en crisis*, tomo 1. Bogotá, Universidad Católica de Colombia, 37-50. Recuperado de: <https://www.hdl.handle.net/10983/19372> [último acceso: 23/12/2021].
- González Martínez, Pilar (1988). *Aportías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Siglo XXI.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- Hoffman, Joan M. (2004). “¡Si no fuese por el decoro!: Emilia Pardo Bazán’s working girls and the polite fiction of the domestic ideal”. *Hispanófila*, 142, 43-54. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43807193> [último acceso: 12/09/21].
- Ortega y Gasset, José (1987 [1923]). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial. [Madrid, Calpe]
- Pardo Bazán, Emilia (1990 [1909]). *Náufragas*. En *Cuentos completos*, Vol. I, Paredes Núñez, Juan (ed.), La Coruña, Fundación Barrié de la Maza. [Blanco y Negro, 946].
- Pardo Bazán, Emilia (2002 [1911]). *La literatura francesa moderna. El naturalismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. [En *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*. Vol. 41, Madrid, Renacimiento]. Recuperado de: [https://www.cervantesvirtual.com/obravisor/la\\_literatura\\_francesa\\_moderna](https://www.cervantesvirtual.com/obravisor/la_literatura_francesa_moderna) [último acceso: 15/10/21].
- Pardo Bazán, Emilia (2018 [1889-1890]). *La mujer española y otros escritos*. En Gómez-Ferrer, Guadalupe (ed.), Madrid, Cátedra. [London/Madrid: *Forthightly Review; La España Moderna*].



- Parente, Lucía (2016). “El texto vital: Ortega y Zambrano”. *Aurora*, 17, 78-90. Recuperado de: [www.raco.cat/Aurora/article](http://www.raco.cat/Aurora/article) [último acceso: 23/07/21].
- Ribao Pereira, Montserrat (2016). “*Soy una voluntad*. La cuestión de la mujer en los cuentos para las Américas de Emilia Pardo Bazán”. *REI*, 4, UNED, 43-74. Recuperado de: <https://dialnet.unirrioja.es/articulo> [último acceso: 10/10/21].
- Tolliver, Joyce (1998). *Cigar smoke and violet water: Gendered discourse in the stories of Emilia Pardo Bazán*. Lewisburg, Bucknell, UP.
- Rodríguez, Adna R. (1991). *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*. Sada-A Coruña, Ediciós do Castro.
- Rodríguez Sierra, Francisco (2000-2001). “Crítica literaria y traducción: universo, espacio, ámbito y lugar”. *Al-Ándalus Magreb: Estudios árabes e islámicos*, 8-9, 369-388. Recuperado de: <https://dialnet.unirrioja.es/articulo> [último acceso: 02/11/21].
- Zambrano, María (2016). *La confesión: género literario y método*. En *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.