La Tribuna
CADERNOS DE ESTUDOS DA CASA
MUSEO EMILIA PARDO BAZÁN

Hacia una lectura psicoanalítica del "cuento cruel" de Emilia Pardo Bazán: "Un destripador de antaño"

Christian Boyer

PARIS IV (SORBONA)

RESUMEN

En la ingente producción cuentística de doña Emilia Pardo Bazán son frecuentes las descripciones de sufrimientos, de desgracias humanas y de cuerpos maltratados. Semejante recurrencia nos ha llevado a considerar que la crueldad ocupaba un lugar destacado en el mundo de los relatos cortos de la escritora. Explicar la presencia de la crueldad en las narraciones de Emilia Pardo Bazán tan sólo como una voluntad de denunciar injusticias es muy reductor: las frecuentes descripciones de los desgarros de la piel y la insistencia en evocar las llagas sangrientas son un material inconsciente valioso para el lector y el crítico. Al analizar el cuento «Un destripador de antaño», hemos querido poner de realce la relación que existe entre la expresión de la crueldad y los fantasmas primitivos que rodean la imago materna, sea ésta «madre fálica», «buena madre» o «mala madre», según la terminología psicoanalítica. Si todos los textos encierran fantasmas que les son propios, los que pretendemos revelar, con nuestra lectura de «Un destripador de antaño», nos parecen, además, reveladores de una obsesión que el lector atento podrá encontrar en un gran número de cuentos de la autora.

PALABRAS CLAVE: Cuentos, crueldad, psicoanálisis, sangre, imago materna.

ABSTRACT

In Emilia Pardo Bazán' huge work of short stories writing, one finds a meaningful presence of pains, human misery and suffering bodies. Such a recurrence led us to consider that cruelty is a central figure in her short stories. Cruelty in Emilia Pardo Bazán' fiction can't be reduced to a simple will to denounce injustice. In her interest in describing torn apart and bleeding bodies, readers and critics can also recognize a valuable inconscient material. In analyzing «Un destripador de antaño», we have tried to emphasize the connexion between the expression of cruelty and the primitive fantasies about the maternal imago, may it be the phallic mother, the good or bad mother, according to the psychoanalytical terminology. Every story holds its own fantasies but the fantasies we intend to study through our reading of «Un destripador de antaño» seem to reveal an obsession the focusted reader will notice in numerous other tales.

KEY WORDS: Short stories, cruelty, psychoanalysis, blood, mother.

Pocas veces se lee el término "cruel" para calificar los cuentos de doña Emilia y sin embargo, ya en los primeros estudios generales dedicados a la obra cuentística de la condesa, se insiste en la nota trágica dominante y en la barbarie que impregnan la mayoría de los relatos cortos[1].

Quizá hablar de "cuento cruel" nos parezca más evidente por estudiar a la autora desde Francia[2], donde *Les Contes cruels* son títulos de colecciones en el siglo XIX tanto para Octave Mirbeau como para Villiers de L'Isle-Adam. No obstante, el término parece particularmente idóneo si recordamos su etimología latina: la crueldad, *crudēlĭtas*, es ante todo el resultado de una lesión, de un desgarro de la piel que deja ver tanto lo crudo de la carne como la sangre que se escapa de la llaga. El lector acostumbrado al universo de los cuentos de Emilia Pardo Bazán tiene en mente muchos ejemplos de crímenes, escenas violentas en las que la sangre corre, donde los cuerpos son golpeados, heridos y abiertos; puede llamar la atención la crudeza de las descripciones de la autora quien no vaciló nunca ante el espectáculo del horror.

Publicado por primera vez en 1890, "Un destripador de antaño" es uno de los cuentos más estudiados de la autora: la crítica le dedicó dos artículos[3] y es bastante frecuente su evocación en trabajos de mayor amplitud. La elección de "Un destripador de antaño" para nuestro estudio del cuento cruel no es, por tanto, original pero no por casualidad, mereció y sigue mereciendo este escrito la atención de los críticos: el relato es mucho más largo que la mayoría de los que escribía la autora para los periódicos de la época y los tres capítulos que lo componen permiten a la escritora desarrollar varios temas paralelos que volvemos a encontrar en otras colecciones: la ferocidad y la condición humana en Galicia, la pobreza y la codicia, la madrastra castigadora y el niño sacrificado.

Gracias a esta confluencia temática, este cuento nos parece esencial; es ejemplar para revelar una red de motivos, e incluso de obsesiones, que se repiten desde los primeros intentos cuentísticos hasta los *Cuentos de la tierra*, obra póstuma publicada en 1922.

[1] Véase al respecto Paredes Núnez (1979). Es interesante ver que el autor decidió estudiar la barbarie en su capítulo sobre los personajes subrayando así la frecuencia con la que aparece el motivo literario.

[2] Estoy preparando una tesis doctoral en París Sorbona: "La cruauté dans les récits courts d'Emilia Pardo Bazán".

[3] Scari (1987).

En los escritos de Emilia Pardo Bazán, la sangre que corre es un elemento recurrente: una edición propone efectivamente una selección de relatos bajo el título de *Cuentos sangrientos*[4]. Semejante frecuencia de estos temas puede suscitar interrogaciones: ¿qué intenciones tiene la autora al derramar tanta sangre en sus relatos?

Sirvan las descripciones sangrientas a la literata para imponerse en un mundo masculino, para poner de realce la ferocidad de la sociedad o simplemente para saciar la avidez morbosa de los lectores, el texto literario cruel lleva en sí, además de mensajes, muchos fantasmas relacionados con la apertura del cuerpo.

El psicoanálisis es un complemento no sólo útil, sino valioso para el estudio de la crueldad. Permite superar la dimensión crítica racional del texto y permite desvelar todo un conjunto de imágenes fantasmáticas. Adentrémonos entonces, desde esta doble perspectiva, en "la zona oscura del alma" con el estudio de uno de los cuentos más feroces de la producción cuentística de la autora.

EL SACAMANTECAS: DE LA FICCIÓN A LA REALIDAD

Podríamos creer, al leer el título del cuento y su primera frase, que la historia que nos va a contar la autora es legendaria:

> "La leyenda del destripador", asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de la cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor y risotadas oscuras (Pardo Bazán 2005: t. IX, 5).

Sin embargo, la autora justifica su acto de escritura por "el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud". Todo tiende a que creamos entonces que detrás de la leyenda, los "destripadores" y otros "sacamantecas" han existido realmente. Erramos cuando preferimos pensar que aquellos hombres y mujeres capaces de "sacar el unto" de los niños para preparar ungüentos sólo forman parte del folclore. La propia condesa de Pardo Bazán nos lo prueba al redactar, en 1890, su crónica "La vida

[4] Pardo Bazán (2002).

contemporánea" en *La Ilustración Artística de Barcelona*. Desde el principio del artículo "Recuerdos de un destripador", precisa la autora:

> El destripador cuya historia voy a exhumar aquí, no es el mismo de quien escribí hace tiempo una novelita titulada un destripador de antaño. La resonancia que estos días obtiene en la prensa las hazañas del atroz destripador Vacher, me han sugerido el recuerdo de cierto célebre destripador gallego, del cual podemos hablar sin miedo a que tropiece la pluma con los más repugnantes detalles de la criminal leyenda transpirenaica (Pardo Bazán: "La vida contemporánea", n° 831: 95).

En 1910, volvió a interesarse la autora por los crímenes ejercidos por sacamantecas comentando el crimen de Gádor, en Andalucía:

> No me agrada mucho el tema de los crímenes, a no ser que en ellos vayan envueltos enigmas psicológicos; y la mayor parte de los que se cometen, por trágicos y feroces que sean, tienen un substrato psicológico elemental. La codicia, la venganza bárbara, he aquí los móviles frecuentes y previstos de la criminalidad corriente. Se mata por robar, se mata por saciar rencores; se mata alguna vez, o bastantes veces, por brutal enamoramiento, por celos. Pero el crimen de Gádor sale de lo común, y nos retrotrae a las edades primitivas, ancestrales, a los primeros pasos del hombre sobre la tierra (Pardo Bazán, "La vida contemporánea", n° 1497, 1910).

Para Pardo Bazán, el salvajismo de los crímenes hace del asesino un bárbaro y cabe notar que es verdugo y víctima a la vez, porque no conoce sino la ignorancia y el oscurantismo: "Tal sucede con el crimen de Gádor, ventana abierta sobre lo infinito de la concupiscencia y también de la crédula estupidez de la estirpe de Adán."

Al buscar otros ejemplos susceptibles de probarnos que otros sacamantecas existieron verdaderamente, encontramos una transcripción de una conferencia de 1881 titulada "Locos que no lo parecen" en la cual, los médicos consideraron el caso del Sacamantecas Juan Díaz de Garayo[5]. Después de algunas consideraciones generales acerca de la criminología, se abre un interrogatorio en el que bien percibimos que el término "sacamantecas" designaba una realidad conocida por todos:

[5] «Locos que no lo parecen. Garayo el Sacamantecas». Conferencia dada por el Dr. Esquerdo, Médico del Hospital General, Director y propietario único del manicomio para ambos sexos situado en Carabanchel alto, Madrid, Imprenta del Hospicio, 1881, 2 vol.

Profesor: "¿Causó usted heridas a la última mujer que mató?
Garayo: Sí, señor
Profesor: ¿por qué?
Garayo: porque decían que andaba por ahí un sacamantecas. Por eso, señor
Profesor: ¿Antes o después de muerta?
Garayo: Después, señor.
Profesor: ¿Quiénes eran los sacamantecas?
Garayo: No sé, señor, lo decían, yo no se lo puedo decir, señor.
Profesor: Si los que mataban y violaban las mujeres eran los sacamantecas, ¿usted sería uno de ellos?
Garayo: No, señor, yo no he sacado ninguno.
Profesor: ¿Pero usted ya habrá pensado en ello?
Garayo: No, señor, porque no he sacado mantecas. (Esquerdo 1881: 31)

En el cuento, no se trata de cualquier grasa sino de la más pura porque pertenece a una joven virgen: el "unto de moza"[6]. El cuerpo de Minia, de trece a catorce años, puede tener un valor mercantil en la Galicia supersticiosa del siglo XIX.

Antes de adentrarnos en el análisis literario del cuento, quizás convenga recordar su trama.

UN DESTRIPADOR DE ANTAÑO: EL REFLEJO DE UNA SOCIEDAD CRUEL

Es en la aldea de Tornelos donde se abre el relato. La joven Minia encarna el tipo de la pastora, según la autora. Su nombre le viene de la santa patrona del pueblo, Santa Herminia, una virgen mártir a quien degollaron. Cada año, Minia, que cada vez más se parece a la virgen, se acerca a la efigie y la mira, fascinada:

[6] «Dícese que el diablo se servía de grasa humana para sus maleficios; las brujas se untaban antes de irse al aquelarre. También, se dice que para volverse brujo, hay que untarse todo el cuerpo con grasa de feto.[...] Se puede leer en la correspondencia de la duquesa de Orléans: "Nunca aceptaría que me untaran con humana grasa; me repugna demasiado". También cuentan que hacia 1855, en Rouen, un joven vendía grasa humana, que llamaba "grasa de momia". A principios del siglo XX, se cuenta que campesinos franceses seguían pidiendo grasa humana a los farmacéuticos para poner en el umbral de su casa para alejar el mal de ojo», Eloïse Mozzani (1995: 81-82). La traducción es mía.

> La cabeza inclinada sobre el almohadón de seda carmesí que cubría un encaje de oro ya deslucido, ostentaba encima del pelo rubio una corona de rosas de plata; y la postura permitía ver perfectamente la herida de la garganta, estudiada con clínica exactitud; las cortadas arterias, la laringe, la sangre, de la cual algunas gotas negreaban sobre el cuello (Pardo Bazán 2005: t. IX, 8).

La niña no conoce otra diversión, pues trabaja de sol a sol para sus tíos, que la recogieron después de la muerte de sus padres. Pepona, su tía, la maltrata constantemente. Varias veces la autora nos describe los suplicios que sufre Minia quien, estoica, los acepta y parece "medio idiota ya a fuerza de desamores y crueldades".

En el segundo capítulo, Pepona se vuelve protagonista, no sólo es el verdugo que se ensaña contra la niña sino que también es capaz de imaginar los proyectos más oscuros incitando, por ejemplo, a su marido a robar y a matar al sacerdote del lugar. Frente al brutal rechazo de su marido, tiene que encontrar el dinero necesario para la familia de otra forma; pero a partir de ahora, el lector sabe que es capaz de cualquier cosa con tal de traer dinero a su hogar. Para prorrogar el pago del alquiler de las tierras en que trabaja, la campesina gallega decide irse a Santiago de Compostela para implorar al propietario, "el señor marqués". Camina acompañada de Jacoba de Alberte, que va en busca de remedios para su marido enfermo. Las dos comadres evocan por primera vez la farmacia de Don Custodio, lugar de misterio y de brujería, donde se puede hallar un ungüento milagroso y caro a base de grasa humana. De vuelta a Tornelos, Pepona encuentra a Minia en un estado extático y las descripciones de la autora nos permiten sentir que se acerca la muerte.

El tercer capítulo confirma las inquietudes del lector al entrar en la intimidad de Don Custodio. Ya no es el boticario diabólico que describían las campesinas, sino un mero médico que recibe la visita del cura Lucas Llorente y se extraña de que algunas personas como Pepona puedan ser feroces hasta el punto de proponerle "el unto de una muchacha, sobrina suya, casadera ya, virgen, roja, con todas las condiciones requeridas, en fin para que el unto convenga a los remedios que yo acostumbro hacer". Frente al horror de semejante propuesta, Don Custodio cuenta que se indignó y mandó a la terrible madrastra salir de su comercio en el acto. Lucas Llorente se preocupa y le explica que no hubiera debido reaccionar de forma tan viva. Hubiera sido preferible aceptar la oferta explicando que la condición *sine qua non* era que le llevasen a la chica para que sacase él mismo el unto. Sólo así la joven Minia hubiera podido escapar a una muerte motivada por la codicia y el desamor:

> Y cuando la tuviese segura en su poder, ya echaríamos mano de la Justicia para prender y castigar a los malvados... ¿Pues no ve usted claramente que esa es una criatura de la cual se quieren deshacer, que les estorba, o porque es una boca más o porque tiene algo que ansían heredarla? ¿No se le ha ocurrido que una atrocidad así no se decide en un día, pero se prepara y fermenta en la conciencia a veces largos años? La chica está sentenciada a muerte. Nada, crea usted que a esas horas... (Pardo Bazán 2005: t. IX, 25).

La tremenda profecía se realiza al final del último capítulo. En el marco idílico del campo de Tornelos, Don Custodio parte en busca de la joven, pero como es de esperar, llega tarde. Emilia Pardo Bazán no huye de los detalles más crudos y describe el cuerpo de Minia:

> De repente, allí mismo, bajo los rayos de sol, del alegre, hermoso, que reconcilia a los humanos consigo mismos y con la existencia, divisó un bulto, un cuerpo muerto, el de una muchacha... Su doblada cabeza descubría una tremenda herida del cuello. Un "mantelo" tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor, desleída por la lluvia, las hierbas y malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y los solitarios pinares... (Pardo Bazán 2005: t. IX, 27).

La sangre vertida, las entrañas hurgadas, cierran el relato de manera cruel. Las diferentes voces narrativas que alternan a lo largo de los capítulos nos permiten comprender la fuente de esta crueldad. No se trata en ningún momento de disculpar a la terrible Pepona pero, a través del discurso de personajes y del narrador omnisciente, encontramos a otros culpables de la atrocidad: el asesinato es el acto final del ser humano preso de su medio; es la consecuencia última de la opresión social, de la codicia y de la ignorancia.

El trabajo de la tierra no basta para vivir decentemente en la Galicia decimonónica. En las zonas más aisladas, el sistema del arrendamiento no ha evolucionado mucho desde la sociedad del Antiguo Régimen. Paredes Núñez, en su tesis doctoral sobre el cuento de Emilia Pardo Bazán, desarrolla este aspecto insistiendo en la extrema pobreza de los campesinos gallegos[7]. Si a esas condiciones se añade la presión del cacique, figura que aparece en muchos relatos cortos, ya no es difícil percibir las dificultades que muchos encontraban.

A pesar de criticar en varias ocasiones el determinismo abusivo del naturalismo, Emilia Pardo Bazán cede a este principio de la nueva escuela al

[7] Paredes Núñez (1979).

considerar que las condiciones de vida influyen en la esencia del ser humano. Recordemos que cuando presentó la novela rusa en España, consideró que el campesino gallego se asemejaba bastante al mujik, tanto por su amor sin límites hacia esta tierra a veces ingrata como por la brutalidad con la que es capaz de defender sus bienes e intereses. Nelly Clémessy señala al respecto:

> Con ella, gracias a ella podríamos decir, el tema rural conoce una transformación fundamental. Frente a la imagen idealizada del campesino, opone la de un ser primario, movido por el instinto. Tales son su ignorancia y su bestialidad a menudo, que aparece tan malo, sino más que el ciudadano corrupto (Clémessy 1975: 192).

En "Un destripador de antaño", sólo Pepona alcanza a ser extremadamente cruel; Emilia Pardo Bazán desea matizar el retrato del campesino gallego al principio de su cuento. Sin embargo, subraya de entrada su apego a las condiciones materiales:

> Los aldeanos no son blandos de corazón; al revés: suelen tenerlo tan duro y callado como las palmas de las manos; pero *cuando no está en juego su interés propio*, poseen cierto instinto de justicia que los induce a tomar el partido del débil oprimido por el fuerte Por eso miraban a Minia con profunda lástima[8].

La autora escoge situar el relato a principios del siglo XIX, durante un año de escasez. Pepona y su marido ya no pueden vivir del molino que ni siquiera poseen. En la descripción, Emilia Pardo Bazán hace hincapié en las consecuencias de las condiciones materiales en el carácter de Pepona: cuanto más crecen las dificultades vitales, más crecen también la ira y el deseo de cometer atrocidades para sobrevivir: "Mal andaban los negocios de la casa, y peor humorada la molinera, cuando vino a complicar la situación un año fatal, año de miseria y sequía". El término "fatal" es profético, su elección nos indica que la crueldad, aunque imperdonable, puede llegar a ser extrema cuando las condiciones de vida también lo son.

Bajo la presión del propietario y frente a una situación que parece desesperada, Pepona sugiere un primer crimen a su marido, que éste se niega a cometer. Si el hombre aparece más humano que la mujer, la voz narrativa nos revela sin embargo que para los dos esposos, el valor de la tierra puede superar el de una vida humana: "Y lo mismo el holgazán que Pepona la

[8] El subrayado es mío.

diligente, profesaban a aquel quiñón de tierra el cariño insensato que apenas profesaban a un hijo pedazo de sus entrañas".

Después de semejante confesión por parte del narrador omnisciente, adivinamos que ante la inflexibilidad del cacique que no les otorga ninguna prórroga, Pepona será capaz de inventar mostruosidades para salir de este mal paso. La descripción que nos hace la autora de su fisionomía es reveladora: ahora su ferocidad y monstruosidad parecen brotar de su cuerpo:

> Pepona, en cambio, tenía la voz ronca y encendidos los ojos; sus cejas se juntaban *más que nunca*; su cuerpo, grande y tosco se doblaba al andar, cual si le hubiesen administrado alguna soberana paliza[9].

También molesta "más que nunca" la presencia de Minia. La chica no contribuye realmente a los gastos del hogar pero su cuerpo puede ser una fuente de ingresos inmediatos.

Entre las intenciones que podrían explicar la crudeza del realismo de la autora y lo tremendo de los actos cometidos, está la de situar al criminal en su universo y de insistir en la hostilidad del mundo del campo[10]. Pardo Bazán no justifica el crimen, al contrario, a menudo critica las consideraciones criminalísticas de la época que, en su opinión, no dejan espacio suficiente al libre albedrío y a la responsabilidad de cada cual[11]. En cambio, la rudeza de ciertos medios acaba impregnando al hombre. El primer mensaje que nos brinda la narración es que el hombre que crece en un medio hostil no tiene acceso a la civilización, es un hombre primitivo a quien conviene educar. Abandonarlo en esta situación supone condenarlo a su propia barbarie sin permitirle nunca llegar a otra etapa de la evolución humana. No deja de ser sorprendente que la autora de este cuento determinista haya podido criticar con tanto empeño a Zola cuando escogió titular una de sus novelas: *"La Bête humaine"*.

[9] El subrayado es mío.

[10] En el volumen IX de las *Obras completas*, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán subrayan la hostilidad del medio rural en toda la colección (*Historias y cuentos de Galicia*) y particularmente en el cuento que estudiamos: "Sin duda, el relato en que más se evidencia esa pesimista visión del país gallego es el que abre el libro [...]" (Pardo Bazán 2005: t. IX, X).

[11] Véase al respecto Eduardo Ruiz Ocaña Dueñas (2004).

Recordemos que uno de los grandes desafíos de Emilia Pardo Bazán fue el de la educación. Este combate contra la ignorancia fue constante en su vida de literata. En "Un destripador de antaño" el oscurantismo es otro responsable de la muerte de Minia. Si las creencias primarias no encontraran raíces tan hondas en el mundo rural, sin duda no se cometerían dramas parecidos al de Tornelos.

Efectivamente, cuando hablan por primera vez las mujeres de las actividades de don Custodio, emplean el término gallego de "meigallos" y estalla toda la credulidad de Jacoba cuando evoca el ungüento misterioso: "¡Asús querido! Estos remedios tan milagrosos, que resucitan a los difuntos, hácelos don Custodio con "unto de moza".

La polifonía de la narración permite a la autora hacer que la ignorancia aparezca responsable de tanta crueldad. Efectivamente, cuando entramos en la botica de don Custodio, éste lamenta que haya gente tan crédula, hasta teme no haber podido convencer a la campesina de que él no ejercía "las malas artes" y que el cadáver de su sobrina no le serviría de nada:

> ¡Ay canónigo! ¡Si usted viese el trabajo que me costó convencer a aquella caballería mayor de que ni yo saco el unto de nadie ni he soñado en tal! Por más que repetía: "Eso es una animalada que corre por ahí, una infamia, una atrocidad, un desatino, una picardía; y como yo averigüe quien es que lo propala, a ese sí que le destripo". La mujer, firme como un poste, y erre que erre, "Señor, dos onzas nada más... Todo calladito... En dos onzas, tiene los untos. Otra proposición tan buena no la encuentra nunca (Pardo Bazán 2005: t. IX, 24-25).

El canónigo no ve nada extraño en esta barbarie. Para él los campesinos no son sino "bestias, animales, cinocéfalos, mamelucos y brutos". La insistencia y la animalización constante casi lindan con la caricatura, y sin embargo Lucas Llorente es clarividente cuando prevé la muerte de la joven. La frase que pronuncia antes de que se descubra el cuerpo es una sentencia, y bien podría encontrarse entre las frases de las crónicas de sociedad que escribía Emilia Pardo Bazán: "La ignorancia es invencible, y es hermana del crimen".

En suma, la ignorancia, la codicia y la hostilidad de la vida forman el tríptico cruel que se repite en los cuentos rurales. La autora propone, con esta pintura, una crítica de la sociedad decimonónica pero más allá de esta intención didáctica, en la escritura y las descripciones de los actos crueles también pueden encontrarse expresiones del inconsciente, como el arquetipo de la madrastra. El estudio de las heridas y de las llagas, en distintos momentos del cuento, nos permiten revelar fantasmas que no dejan de ser interesantes para el estudio de la crueldad.

LA CRUELDAD COMO MANIFESTACIÓN VAMPÍRICA DE LA MADRE

Freud define por primera vez la pulsión escópica y de crueldad en *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. La crueldad está relacionada directamente con la pulsión de apoderamiento, cuya meta es dominar al objeto por la fuerza. El acto cruel también es el del desgarro de la piel para ver lo que guarda de manera tan secreta, permitiendo penetrar en la interioridad del ser.

En una obra colectiva *La cruauté au féminin*, Sophie de Mijolla-Mellor precisa:

> La crueldad está relacionada con la pulsión de ver, pero se trata de una visión específica, la de la interioridad del cuerpo. Si la piel tiene algo que ver en este asunto, es porque es el blanco de la crueldad que debe arrancarla o abrirla para revelar lo que esconde, es decir, lo crudo, lo sangriento, la sangre del "cruor" de la crueldad (De Mijolla Mellor 2002: 30).

Freud dio el nombre de "pulsión de saber o de buscar" (*Wiss-oder Foreschtrieb)* a esta necesidad de encontrar el misterio escondido en el vientre materno; nace en el niño de tres a cinco años deseoso de encontrar las fuentes de la vida. El fantasma que le corresponde es el de la apertura del cuerpo. Con este decubrimiento, por primera vez se relacionan crueldad y maternidad.

Los aportes de Mélanie Klein con *Envidia y gratitud* (1957) nos permiten comprender mejor esta relación que une a la madre con la sangre. Efectivamente, los trabajos psicoanalíticos demuestran que para el niño existe una escisión entre la buena y la mala madre. La figura materna sufre un desdoblamiento: por una parte está la madre tranquilizadora, que cumple una función de subsistencia; y por la otra, está la madre odiada, reponsable de la privación. La separación nítida opone así, en algunos casos, una imagen idealizada de la madre a su contrario, la madre terrible:

> En la exploración de los primitivos procesos de disociación es esencial diferenciar entre el objeto bueno y uno idealizado, aunque esta distinción no pueda hacerse en forma neta. Una disociación muy profunda entre los aspectos del objeto indica que no son el objeto bueno y el malo los que se mantienen separados, sino un objeto idealizado y uno extremadamente malo. Esta división tan profunda y definida revela que los impulsos destructivos, la envidia y la ansiedad persecutoria son muy fuertes, y que la idealización sirve principalmente como defensa contra esas emociones (Klein 1957: 34).

En "Un destripador de antaño" Minia es huérfana pero las imagos maternas no están ausentes del relato. La buena madre cobra vida en Santa Herminia,

la patrona del pueblo; la mala madre es Pepona, "la impía madrastra", en términos de la autora[12].

La filiación entre la Santa y la niña es evidente: llevan el mismo nombre[13] y la niña "se parecía mucho a la santa". El sueño que tiene Minia revela la protección de esta buena madre, capaz sin embargo de matar, si es para el bien de la niña. Notemos, en la cita que sigue, la importancia de las circunstancias que rodean el sueño de la joven: es el alba y nace el día, un animal busca la ubre para saciar su sed casi como Minia "quien quedó solita a la edad de año y medio, recién destetada":

> "Apenas le salteó el sueño, le pareció que una luz dorada y azulada llenaba el recinto de la choza. En medio de aquella luz, o formando aquella luz, semejante a la que despedía la "madama de fuego" que presentaba el cohetero en la fiesta patronal, estaba la Santa, no reclinada, sino en pie, y blandiendo su palma como si blandiese un arma terrible. Minia creía oír distintivamente estas palabras: "¿Ves? Los mato." Y mirando al lecho de sus tíos, los vio cadáveres, negros, carbonizados, con la boca torcida y la lengua fuera... *En este momento se dejó oír el sonoro cántico del gallo; la becerrilla mugió en el establo, reclamando el pezón de su madre... Amanecía*" (Pardo Bazán 2005: t. IX, 14).

El sueño une dos imagos maternas, y marca el triunfo de la madre idealizada sobre la madre terrible. Ya hemos insistido en la virilidad de Pepona. Emilia Pardo Bazán la compara, además, con las furias, con una serpiente y también con esta madre feroz que es la loba: Juan Ramón es el primero en emplear el término: "Loba, calla; tú quieres perderme". Al volver de Santiago de Compostela, cuando se entera de que los lobos han devorado a un joven del pueblo vecino, ve en ellos buenos cómplices de su crimen, porque la ayudarían a borrar sus huellas. Amiga de los lobos, Pepona invoca este argumento para convencer a Don Custodio:

> ¡Aquella fiera, tan dispuesta a acogotarla. Figúrese usted que repetía: "la despacho y la dejo en el monte, y digo que la comieron los lobos. Andan muchos por este tiempo del año y verá cómo es cierto, que al día siguiente aparece comida (Pardo Bazán 2005: t. IX, 24).

[12] Javier López Quintáns, en su artículo sobre el mito y la realidad en el mismo cuento, pone de relieve "el planteamiento maniqueo, a través del violento enfrentamiento entre el bien y el mal" (2005: 279). Este maniqueísmo responde, para nosotros, a la disociación nítida entre las dos imagos maternas.

[13] De «Herminia», el nombre de la niña pasa a «Minia». Quizás la pérdida de la primera sílaba pueda verse como un indicio de la pérdida esencial que sufrirá el personaje al final del cuento con la terrible mutilación.

Aquí no se trata de la loba sustentadora, modelo de devoción para criar a sus cachorros: "Era Pepona, la molinera, mujer avara, codiciosa, ahorrona hasta de un ochavo, tenaz, vehemente y áspera", sino de la criatura devoradora que quita la vida y que, en el fantasma, hasta es capaz de quitarla a los seres a los que dio a luz.

Didier Anzieu subraya la visión bipolar del papel vital de la madre y confirma así los aportes de Mélanie Klein:

> Así, opuso Melanie Klein a esta visión idílica de los primeros meses de la vida, una visión trágica. Los dos instintos de vida y de muerte ocupan la vida mental del recién nacido; representaciones arcaicas de fragmentación de su cuerpo, de la devoración de él mismo por el seno-boca materno, de destrucciones de partes internas de la madre, por las cuales el instinto de muerte se manifiesta en el psiquismo, son fuentes de una angustia tanto más penosa cuanto que sólo tiene un esbozo del yo para luchar. No hay nada bueno que no tenga su contrario y lo mismo ocurre con la lactancia: frente a la buena leche, bebida con felicidad, de la ternura materna, se opone en los fantasmas arcaicos del bebé una leche veneno, una leche negra que lo corroe y consume por dentro[14] (Anzieu 1996: 210).

Si la madre da la vida y satisface al niño al darle el pecho, también es capaz de quitársela, absorbiendo a su vez, su fluido vital. Este fantasma se repite a lo largo del cuento que estudiamos: los lobos –representación materna– devoran, las madrastras matan, y según la leyenda, las vírgenes que entran en casa de Don Custodio caen en una trampa muy profunda que no es sino una representación del universo prenatal[15]:

> Dos criadas mozas tuvo, y ninguna se sabe qué fue de ella, sino que, como si la tierra se las tragase, que desaparecieron y nadie las volvió a ver. Dice que ninguna persona humana ha entrado en la trasbotica; que allí tiene una trapela y que muchacha que entra y pone el pie en la "trapela"... ¡plas!, cae en un pozo muy hondo, muy hondísimo, que no se puede medir la profundidad que tiene..., y allí el boticario le arranca el unto.

La madre terrible es como la ogresa o el vampiro. Claro está, "el unto de moza" no se devora pero sí vuelve a ser absorbido por un cuerpo humano

[14] La traducción es mía. Véase también el cuento «la adopción» en el que podemos observar claramente el fantasma de la «leche veneno» de la mala madre

[15] Una descripción poco antes mencionaba el color rojo de la rebotica y la importancia del cajón que también por su forma y su función remiten al vientre de la madre: «desapareció tres minutos tras la *cortina de sarga roja* que ocultaba la entrada de la rebotica; volvió con un frasquito cuidadosamente lacrado; tomó el doblón, *sepultolo en el cajón de la mesa*".

(cuando Emilia Pardo Bazán recuerda el espantoso crimen de Gádor en *La Nación* de Buenos Aires, escribe: "no se ha ejecutado a los que en Gádor *bebieron la sangre de un niño*"[16]). Cualquiera que sea la naturaleza del fluido: leche, sangre o incluso grasa, la crueldad es ante todo, en el fantasma que nos interesa, un intercambio de las materias que la piel disimula.

La descripción de la muerte de Minia es dual: es atroz desde un punto de vista racional y a la vez, la sangre que corre se une a la de su madre idealizada, se confunden las identidades: la fusión es total, la niña es "víctima" de un regreso simbiótico que permite volver a encontrar el bienestar de la lactancia, la paz del niño de pecho:

> "Rezó maquinalmente, pensó en la Santa, y dijo entre sí, sin mover los labios: "Santa Minia querida, llévame pronto al cielo; pronto, pronto..." Al fin se quedó, si no precisamente dormida, al menos en ese estado mixto propio a las visiones, a las revelaciones psicológicas y hasta a las revoluciones físicas. Entonces le pareció, como la noche anterior, que veía la efigie de la mártir, sólo que, ¡cosa rara!, no era la Santa, era ella misma, la pobre rapaza, huérfana de todo amparo, quien estaba allí tendida en la urna de cristal, entre los cirios, en la iglesia. Ella tenía una corona de rosas; la dalmática de brocado verde cubría sus hombros; la palma la agarraban sus manos pálidas y frías; la herida sangrienta se abría en su propio pescuezo, y por allí se le iba la vida, dulce e insensiblemente, en oleaditas de sangre muy suaves, que al salir la dejaban tranquila, extática, venturosa. Un suspiro se escapó del pecho de la niña; puso los ojos en blanco, se estremeció... y quedose completamente inerte. Su última impresión confusa fue que ya había llegado al cielo, en compañía de la Patrona (Pardo Bazán 2005: t. IX, 21).

La dualidad de las imagos maternas es recurrente en la obra de Emilia Pardo Bazán y nos permite abrir nuevas perspectivas al estudio de la crueldad. Efectivamente, con este esbozo de "textoanálisis"[17], percibimos que la problemática de la sangre se sitúa en dos planos distintos: puede servir a intereses racionales y manifestar una voluntad de mejorar la sociedad pero también cristaliza fantasmas íntimos que pueden aparecer en otros textos bien de forma casi idéntica, bien de forma más disfrazada.

No quisiéramos ser demasiado reductores, no toda la sangre que corre a lo largo de los relatos cortos se explica siempre por una voluntad de denunciar

[16] Pardo Bazán, Emilia (8 de julio de 1913): *La Nación*, Buenos Aires, citado por (López Quintáns 2005: 279). El subrayado es mío.

[17] La palabra "textanalyse" que traduzco al castellano, la propuso Jean Bellemin-Noël para designar el análisis de texto de tipo psicoanalítico. J. Bellemin-Noël (1996): *Vers l'inconscient du texte*, Presses universitaires de France.

aspectos diversos de la sociedad, ni tampoco por la expresión aliviadora del mismo fantasma, pero cabe notar que "madre", "muerte", "niño", "leche" y "sangre" en sus diferentes combinaciones, inspiraron de manera increíble a la prolija autora desde las obras más tempranas.

En *Aficiones peligrosas*[18], uno de los escritos de juventud; la literata en ciernes critica el peligro que esconden algunas obras románticas que además de huecas, no reflejan para nada la realidad. Este tipo de obras no desarrolla las facultades necesarias para que la mujer supere su condición. En este primer mensaje feminista, estas primeras consideraciones sobre lo que tiene que ser la literatura, este primer esbozo de relato corto, la muerte de la madre y su necesidad de amamantar ya están presentes sin servir para nada a la intención crítica que se había propuesto la joven Emilia:

> ¿Cómo te hallas, Teresa? Interrogó Antonio.
>
> -Bien, muy bien; no tengo dolores ni calentura; sólo me disgusta lo que sabes.
>
> -Teresa, ¡Teresa! Yo no puedo permitir que te mates a ojos vistos, bien sabes lo que ha dicho el médico; pero tranquilízate, Francisca es honrada y buena; es robusta además, y criará a tu hija como tú misma podrías hacerlo. Mandaré también traer la cuna de Armanda para este cuarto, y la verás siempre; de día, de noche, a todas horas.
>
> -¡Ay Antonio! *Me parece que si muero llevaré esa espina clavada en el corazón. No haber criado a mi hija* (Pardo Bazán 1989: 47).

El cuadro mortífero y trágico, la presencia de la madre y la espina clavada como expresión de la crueldad de la privación: los tres elementos ya están reunidos como si la joven escritora preparara el terreno idóneo para el cultivo del cuento cruel.

Este fantasma relacionado con la madre se repitió, cobró matices distintos, se completó con otras imágenes recurrentes y hasta se extendió a temas bastante aislados de la crueldad, pero sobrevivió a la evolución literaria de la autora. En 1909, más de cuarenta años después de la publicación de *Aficiones peligrosas*, en "Otro añito", la condesa de Pardo Bazán evoca el transcurso del tiempo y la época de las buenas resoluciones y escoge una personificación que ya no nos parecerá sorprendente: bajo su pluma, el año nuevo se vuelve una pobre criatura quien busca en balde la presencia del seno materno: hasta la muerte simbólica del año se arraiga en la figura de la madre privativa.

[18] Se publicó por primera vez en 1866 en *El Progreso* de Pontevedra.

Este cuento nos parece tan elocuente y revelador de la persistencia del mismo fantasma en el universo literario de Emilia Pardo Bazán que terminaremos este trabajo con sus primeras líneas:

> Tal vez, durante el año, no nos reuniésemos ni un par de noches los cuatro antiguos; pero guardábamos religiosamente la costumbre de cenar juntos al toque del reloj, que anuncia la expiración de un año y el nacimiento del otro –al cual, materializando una idea, *creíamos ver tiritando y quejándose, con trémulos vagidos de criatura arrecida y desamparada–. Porque, en efecto, se habla del año recién nacido, pero no de su ama de cría, y el chiquitín no encuentra, al venir al mundo, regazo que le cobije, ni seno repleto donde calentar la nariz y hartar la boca* (Pardo Bazán 2005: t. IX, 243).

BIBLIOGRAFÍA

- Pardo Bazán, Emilia (2005): *Obras Completas*, volúmenes IX y X, Madrid, Biblioteca Castro.

- Pardo Bazán, Emilia (1989): *Aficiones peligrosas*, Recopilación y estudio de Juan Paredes Núñez, Madrid, Palas Atenea.

- Anzieu, Didier (1996): *Créer-Détruire*, Paris, Dunod.

- Clémessy, Nelly (1975): «La comtesse de Pardo Bazán el le conte rural», *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Tome I, Paris, Ed. H. Vidal Sephiha, pp.191-200.

- De Mijolla Mellor, Sophie (2002): *La cruauté au féminin*, Paris, Presses Universitaires de France.

- Mozzani, E. (1995): *Le livre des superstitions. Mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont.

- Klein, Mélanie (1957): *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard.

- López Quintáns, Javier (2005): "Mito y realidad en «Un destripador de antaño»", en *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos*, A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, pp. 279-286.

- Paredes Núnez (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada.

- Ruiz Ocaña Dueñas (2004): *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en "La Ilustración Artística de Barcelona" (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

- Scari, R. M. (1987): «El cuento "Un destripador de antaño", de Emilia Pardo Bazán», en *Revista de Literatura*, XLIX, nº97.

Emilia Pardo Bazán nos Xardíns de Méndez Núñez, A Coruña 1902.
Fotografía cedida por Jacobo López Barja.