



2002

El Espacio Fantástico en Tres Cuentos de Emilia Pardo Bazán o la Reafirmación de la Sociedad Patriarcal

Beatriz Trigo
Gettysburg College

Follow this and additional works at: <https://cupola.gettysburg.edu/spanfac>

 Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Share feedback about the accessibility of this item.

Trigo, Beatriz. "El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal." Cuaderno Internacional de Estudios Hispánicos y Lingüística 2 (2002): 109-34.

This is the publisher's version of the work. This publication appears in Gettysburg College's institutional repository by permission of the copyright owner for personal use, not for redistribution. Cupola permanent link: <https://cupola.gettysburg.edu/spanfac/14>

This open access article is brought to you by The Cupola: Scholarship at Gettysburg College. It has been accepted for inclusion by an authorized administrator of The Cupola. For more information, please contact cupola@gettysburg.edu.

El Espacio Fantástico en Tres Cuentos de Emilia Pardo Bazán o la Reafirmación de la Sociedad Patriarcal

Abstract

En la prosa de Emilia Pardo Bazán se puede observar una clara dicotomía en relación con el papel de la mujer en la sociedad española del siglo XIX. Por un lado, los ensayos, cartas y diversas colaboraciones con la prensa denotan una escritora abiertamente feminista, preocupada por las distintas facetas del momento "histórico" en el cual escribe —ya sean estas literarias o sociales— y en especial con los límites impuestos por la sociedad a la mujer. Por el otro, en sus cuentos y novelas, la abierta denuncia de la situación en la que se encuentra la mujer se convierte en velada queja al presentar al sexo femenino de forma más tradicional, en el asumido papel del ángel del hogar, donde la mujer se desenvuelve en un nivel desigual al ocupado por el hombre. [*excerpt*]

Keywords

Emilia Pardo Bazan, patriarchal society, role of women, 19th century Spain, Spanish literature

Disciplines

Feminist, Gender, and Sexuality Studies | Spanish Literature

El espacio fantástico en tres cuentos de Emilia Pardo Bazán o la reafirmación de la sociedad patriarcal

Beatriz Trigo
Arizona State University

En la prosa de Emilia Pardo Bazán se puede observar una clara dicotomía en relación con el papel de la mujer en la sociedad española del siglo XIX. Por un lado, los ensayos, cartas y diversas colaboraciones con la prensa denotan una escritora abiertamente feminista, preocupada por las distintas facetas del momento histórico en el cual escribe —ya sean estas literarias o sociales— y en especial con los límites impuestos por la sociedad a la mujer. Por el otro, en sus cuentos y novelas, la abierta denuncia de la situación en la que se encuentra la mujer se convierte en velada queja al presentar al sexo femenino de forma más tradicional, en el asumido papel del ángel del hogar, donde la mujer se desenvuelve en un nivel desigual al ocupado por el hombre. Si bien el movimiento literario al que se adscribe la escritora la obliga a presentar la sociedad tal cual es, en mi opinión Pardo Bazán desaprovecha un espacio del que hace frecuente uso, un espacio que por su naturaleza podría funcionar más allá de las convenciones realistas, me refiero al ámbito de lo fantástico tan presente en muchos de sus cuentos.

El dominio de lo fantástico se puede considerar como un ámbito en el cual las leyes naturales pierden vigencia; en consecuencia también admite ser estudiado como un espacio

donde las reglas sociales pueden ser transgredidas y donde, por lo tanto, se puede establecer la presencia de un universo paralelo que no tiene que responder a los parámetros establecidos, tanto sociales como naturales. Aunque Pardo Bazán ha hecho uso del elemento de lo fantástico en muchos de sus cuentos, llama especialmente la atención el empleo que la autora hace de éste, puesto que en vez de utilizarlo de forma ventajosa para sus protagonistas femeninas, la escritora desaprovecha las posibilidades ofrecidas por esta modalidad literaria. Consecuentemente, Pardo Bazán no disocia el elemento de lo fantástico de las convenciones de los textos realistas, sino que por el contrario lo emplea dentro del marco realista para acentuar el "status quo" patriarcal, lo que le lleva a establecer una correlación entre el espacio de lo fantástico y el género. Esta correlación permite que lo fantástico funcione en el centro del discurso si es llevado a cabo por un hombre, pero quede relegado a los márgenes si es llevado a cabo por una mujer, ya que en los cuentos aquí estudiados la sociedad patriarcal presenta todo tipo de obstáculos a cualquier intento de agencialidad femenina.

Rosemary Jackson en su libro *Fantasy: The Politics of Subversion*, estudia el espacio de lo fantástico en relación con el momento histórico y literario en el cual se manifiesta. Para ella la aparición de elementos fantásticos en textos realistas responde a una necesidad de cuestionamiento del "status quo", propuesta por el ámbito fantástico en relación con la ideología burguesa vigente. En consecuencia en un texto realista se puede observar la confluencia de dos niveles: el realista que refleja fielmente las costumbres, leyes e ideología de la sociedad de su tiempo y el fantástico que de una u otra forma trata de subvertir la ideología imperante. Desde

esta perspectiva el ámbito de lo fantástico intenta expresar un vacío, algo que falta en la sociedad, y que al no existir se desea. De acuerdo a Jackson, al expresar el deseo, la fantasía puede operar de dos formas diferentes. En un primer plano sirve como vehículo para manifestar este deseo, en un segundo plano puede rechazarlo, cuando este deseo es un elemento que amenaza el orden cultural y su continuidad:

In expressing desire, fantasy can operate in two ways (according to the different meanings of "express"): it can *tell of*, manifest or show desire (expression in the sense of portrayal, representation, manifestation, linguistic utterance, mention, description), or it can *expel* desire, when this desire is a disturbing element which threatens cultural order and continuity (expression in the sense of pressing out, squeezing, expulsion, getting rid of something by force). (3-4)

En los cuentos de Pardo Bazán se puede apreciar el continuo juego de ambas fuerzas: cuando el deseo es expresado por una mujer se lleva a cabo el rechazo, el segundo plano observado por Jackson, pero cuando el deseo es codiciado por un hombre el elemento de lo fantástico funciona como un vehículo perfecto para llevar a cabo lo deseado.

Este trabajo se centra en el estudio de lo fantástico en tres cuentos de Pardo Bazán: "Vida nueva" de *Cuentos de Navidad y Año Nuevo*, "Vampiro" de *Cuentos del terruño* y "Madrugueiro" de *Cuentos de la tierra*. A través del

análisis de estos textos se intentará demostrar el uso no subversivo de lo fantástico en Emilia Pardo Bazán en relación con el género de las protagonistas. La elección de los relatos no es aleatoria puesto que los tres representan modalidades diferentes de lo fantástico, además de reflejar varias tradiciones literarias.¹ De esta manera, "Vida nueva" explora la tradición del ángel del hogar, así como el estado psicológico de la mujer, algo que estaba muy de moda en las postrimerías del siglo XIX; "Vampiro" como su nombre indica, se instala dentro de la tradición gótica y por último "Madrugueiro" parte de la tradición folklórica gallega de la bruja o "meiga".

De los tres cuentos analizados, dos de ellos tienen a la mujer como personaje principal y el tercero, "Vampiro", como personaje secundario, pero cuya agencialidad —o falta de la misma— es de capital importancia para el desarrollo de la historia. Los tres cuentos poseen una estructura muy parecida en cuanto a que establecen una velada denuncia de la situación de la mujer en la sociedad en la que se desenvuelve, para luego más adelante introducir el elemento fantástico que subraya el "status quo" de la sociedad patriarcal, diluyendo cualquier queja o velada protesta anterior. Además, en dos de los cuentos Pardo Bazán incide en el carácter enfermo e histérico de las protagonistas, faceta que es recurrente en la obra literaria de la autora como señala Yolanda Latorre: "La obra finisecular de la condesa indagará, con un discurso adaptado para ello, en los estados de la psique, de ahí su atención a los fenómenos que la perturban" (382). Particularidad que sin duda se instala en la corriente realista y naturalista en la que se inscribía Pardo Bazán, así como en la incipiente importancia del psicoanálisis.

Rosemary Jackson, en su análisis de la fantasía y el realismo, explica que en el siglo XIX no se puede considerar la fantasía como una forma literaria alternativa, sino que en realidad ha sido una modalidad literaria practicada por muchos escritores realistas entre los que se encuentran Dickens, Balzac, Dostoevsky, James y Conrad (123-24). Consecuentemente, no es de extrañar que Pardo Bazán también se adscriba a esta modalidad literaria; en realidad doña Emilia nunca se aleja del realismo para crear mundos completamente nuevos, sino que al contrario, la escritora se sirve de las convenciones realistas para introducir el elemento fantástico dentro de las circunstancias socio históricas del siglo XIX. De hecho, como se mencionó anteriormente, el uso del realismo en sus cuentos le sirve a Pardo Bazán como recurso para introducir una subrepticia crítica hacia la condición social de la mujer, crítica que deja mucho que desear si la comparamos con los postulados feministas desarrollados en sus ensayos y cartas.

De acuerdo a Claron E. Klein y Josephine Donoval, Emilia Pardo Bazán es una escritora que desarrolla un feminismo cultural o un feminismo liberal ilustrado. La filosofía de este feminismo está basada en la premisa de que si la mujer tiene las mismas actitudes de razonamiento que el hombre, ésta debe tener la misma condición moral apropiada a los seres racionales, formados en imagen y semejanza de un Dios racional (Klein y Donoval 42). Por consiguiente, el espacio de lo fantástico podría ser el espacio de la igualdad, puesto que por su naturaleza subversiva proporcionaría a la mujer oportunidades que le estaban vedadas por la sociedad real. Pero en los cuentos aquí estudiados Pardo Bazán, en vez de recrear un espacio nuevo en donde la mujer se pueda desenvolver

de una manera ventajosa en una dimensión paralela a la de la realidad diaria, usa el elemento fantástico exactamente para todo lo contrario, puesto que en sus cuentos este elemento sirve para reafirmar el patriarcado. Nos encontramos entonces con una situación paradójica, la escritora desaprovecha las posibilidades ofrecidas por el campo de lo fantástico para desarrollar algunos de los postulados feministas, pero sin embargo, hace uso del realismo para denunciar las condiciones sociales nada ventajosas en las que se encontraba la mujer de la época. Y quizá esta falta de subversión del espacio fantástico se deba precisamente al uso del realismo en sus obras, porque como explica Rosemary Jackson "a dialogue between fantastic and realistic narrative modes often operates within individual texts, as the second attempts to repress and defuse the subversive thrust of the first" (124). Entendiendo por esto que lo que ocurre en el plano de lo real, es decir, en el seno de la sociedad patriarcal, es capaz de desarticular el valor subversivo de lo fantástico por mínimo que éste sea y esto explicaría que al final de los cuentos analizados nada se salga de los parámetros del patriarcado, como veremos en el análisis de los mismos.

"Vida nueva", cuento que podríamos clasificar dentro de lo que Nancy Traill denomina modo ambiguo,² narra la historia de una mujer de clase acomodada, Ángela. Sola en su casa en el día de año viejo, espera a que su marido vuelva. Durante la espera el narrador nos hace partícipes de la tristeza de Ángela y de la soledad en la que se encuentra en su matrimonio. En medio de su depresión la protagonista da rienda suelta a su imaginación y así ve pasar al año nuevo y al viejo tal cual son descritos en los calendarios. Al llegar su marido pasan una noche pasional en la cual la mujer pide a su esposo que el año que viene no

sea tan malo como el pasado y le ruega que no la deje tan abandonada, pero el marido se ríe de ella. A la mañana siguiente de nuevo sola en la habitación la protagonista ve al año nuevo con un bebé; en ese momento Ángela siente que tiene un niño dentro de su ser el cual le cambiará la vida, de ahí el título del cuento.

“Vida nueva” sigue el modelo que, como hemos mencionado anteriormente, se repetirá en los otros dos cuentos. En estas tres historias se muestra ya desde el principio, el papel y estado tan desventajoso de la mujer en el contexto social en el cual le ha tocado vivir. En este caso concreto se denuncia el asumido papel de ángel del hogar —subrayado además por el nombre de la protagonista, Ángela— en el cual se nos representa a la mujer atrapada por las reglas sociales de la época, en un matrimonio donde el amor ha dado paso a la complacencia, y donde la esposa está a merced del marido sin nada de provecho que hacer. Así, mientras Ángela espera el retorno del marido se introduce parte de la denuncia de la situación en la que se encuentra la mujer. Sola en su casa, Ángela parece hacer revista de lo que ha sido su matrimonio en el último año y al pensar en el aislamiento y monotonía de su vida, se culpa a sí misma:

También no es suya toda la culpa —pensaba, acusándose a sí propia, táctica usual en los desdichados—. Yo he dejado que las cosas se pusiesen así. Veo que desaparecen las costumbres tan monas de la luna de miel..., y transijo. Veo que se establecen otras secatonas, vulgares..., y resignada. Veo que empezamos a salir cada uno por su

lado..., y no me atrevo a quejarme en voz alta. Veo que sólo nos hablamos a la hora de comer..., y me da vergüenza de presentarme triste o furiosa. (328)

La autoculpabilidad expresada por Ángela responde, según apunta Lou Charnon-Deutsch, a la múltiple opresión de la cual la mujer era objeto: "nineteenth-century Spanish women were oppressed in a variety of ways: economically, legally, educationally, physically, and psychologically. Domestic fiction helped disguise this oppression through a masochistic sublimation of their pain and sacrifice" (42). Esta situación en la que vive la protagonista refleja la falta de independencia de la mujer y en consecuencia, la actitud de sumisión que la mujer casada debía de mantener hacia el marido en aras de la armonía doméstica. Esta completa dependencia estaba respaldada por un código civil que, como explica Geraldine Scanlon, negaba a la mujer casada los derechos que podría disfrutar de soltera, puesto que las leyes conferían al marido el poder de controlar y restringir las actividades que podía llevar a cabo su esposa, negando la individualidad de la misma (126-29).

Toda esta frustración en la que vive Ángela tiene su momento de escape en la noche que pasa con su esposo en la cual se atreve por primera vez a quejarse. En medio de la alegría que le supone el haber encontrado una vez más —aunque efímeramente— el amor de su marido, la recompensa más gratificante que "el ángel del hogar" podía obtener, expresa su soledad:

La alegría prestó resolución a Ángela, y su corazón, antes cerrado, se abrió como se abre una flor de estufa en la templada atmósfera que prefiere. Durante un intermedio de venturosa languidez se desató su lengua, tuvo valor para quejarse de lo pasado, y dijo su soledad, su abandono en medio del desierto social, su desesperación muda, sus oscuras meditaciones, sus lágrimas sorbidas, sus protestas silenciosas y hondas. (329)

Pero a la mañana siguiente de nuevo sola en la habitación, Ángela reflexiona sobre lo ocurrido la noche anterior, y al darse cuenta de que nada ha cambiado y no sólo eso, sino al acordarse de las burlas de su marido, Ángela siente otra vez la tristeza y el abandono anterior, y es aquí, en este momento de desesperación cuando se introduce el elemento de lo fantástico en el cuento:

Al pensar así, creyó Ángela que en las cortinas que cerraban el paso al tocador se agitaba una figurilla... La escasa luz no le permitió distinguirla claramente; pero la figurilla apartó las cortinas, y Ángela no pudo dudar. Era el Año Nuevo, el chiquitín, riente, rubio, fresco, con su camisilla de encajes, su gorrito de batista... Debajo del brazo traía una cuna dorada, con lazos de cinta azul. (330)³

El elemento fantástico que se introduce en el cuento, la aparición del año nuevo personificado en un bebé, producirá en Ángela el convencimiento de que se encuentra embarazada. Toda la denuncia inicial de sus problemas parece transformarse en este momento: "Ángela juntó las manos. Sus ojos se dilataron su pecho se alzó para respirar ansiosamente; una ola de misterioso júbilo ascendió, desde las profundidades de su ser, al rostro, transfigurado por extática beatitud. —¡Un niño!— murmuró, temblando" (330). La situación de la mujer no mejora, sino que se mantiene, con la salvedad que al papel de esposa Ángela va a sumar el papel de madre. A través del elemento fantástico, la aparición del año nuevo en la habitación de Ángela, se establece el factor que saca a la protagonista de su depresión y la lleva a la felicidad más extática: el ser madre. Este hecho destaca la falta de individualidad de la mujer puesto que Ángela expresa que en un principio su felicidad está basada en su dependencia del marido y ahora su felicidad descansa en la dependencia emocional del hijo que supuestamente lleva dentro, que incidentalmente se trata de un niño y no de una niña. El cuento nunca subraya la experiencia de la protagonista de ser feliz por sí misma sin la dependencia del elemento masculino. De hecho la dependencia de Ángela parece ser psíquica y física: por un lado, la protagonista expresa su sufrimiento por el abandono social que supone la ausencia física de su marido; por otro, Ángela parece incapaz de alcanzar la felicidad por sí sola, hecho que puede responder a las condiciones sociales de la época que no priman la individualidad femenina como algo intrínsecamente positivo.

La situación de Ángela, presa de modo alegórico y físico en su propia casa y apartada del ansiado contacto social, no es un tema aislado, sino que de hecho, representa toda una tradición literaria del siglo XIX, como explican Sandra M. Gilbert y Susan Gubar:

Dramatizations of imprisonment and escape are all so pervasive in the nineteenth century literature by women that we believe they represent a uniquely female tradition in this period. Interestingly, though works in this tradition generally begin by using houses as primary symbols of female imprisonment, they also use much of the other paraphernalia of "woman's place" to enact their central symbolic drama of enclosure and escape.
(85)

En este cuento la casa está claramente utilizada como prisión femenina. El escape que se le proporciona a Ángela —el ser madre— no la aleja del espacio femenino, sino que el elemento fantástico la instala más aún dentro del espacio de encerramiento, lo que refuerza la condición marginal de la mujer en el entramado social de la época. El cuento incide además en el espacio femenino como encerramiento dual en la dicotomía casa/útero, Ángela es prisionera en su propia casa, pero esta prisión se verá amplificada porque la vía de escape a una "vida nueva" proviene del útero, el espacio femenino por excelencia dentro de la sociedad patriarcal. A causa de su embarazo, la dependencia del marido será además doble, puesto que si Ángela dependía emocional y económicamente de su esposo, ahora esta

dependencia se verá acrecentada al estar esperando un hijo. Como se ha señalado, el elemento fantástico en este cuento es ambiguo, no se sabe si el embarazo de Ángela es provocado por una intervención mágica o por la noche que pasa con su marido. Tampoco se sabe si la aparición del año nuevo es real o es proyectada por la imaginación de Ángela. Esta neurosis femenina tiene mucho que ver con el momento sociohistórico en el que se desarrolla el cuento y los avances de la ciencia médica con relación a la mujer. Como indica Scanlon, la ciencia del siglo XIX hacía énfasis en la debilidad de la constitución física de la mujer, en especial en la función de los órganos sexuales femeninos que “determinaban su vida mental, física y moral; si el hombre se guiaba por su cerebro, la mujer se guiaba por su útero” (167); de este modo de pensar se desprende que una de las consecuencias de la constitución física femenina, según la medicina del siglo XIX, es su tendencia al histerismo y a la fantasía. Aunque “Vida nueva” no despeja la duda acerca de la naturaleza de lo fantástico, lo que sí es seguro es que este elemento subraya la penosa situación de la mujer en la sociedad en la que vive y lejos de mejorar su vida como individuo, el elemento fantástico introduce a Ángela más y más en el entramado social que la oprime. El embarazo de Ángela es su contribución a la sociedad: un heredero que continuará con el nombre de la familia del marido.

El segundo cuento que se analiza, “Vampiro”, está centrado en Galicia. “Vampiro” narra la extraña historia del matrimonio de don Fortunato Gayoso de setenta y siete años e Inés, de quince años. El contrayente que casi no puede mantenerse en pie en el día de su boda, recuperará posteriormente la salud, mientras su joven mujer la irá perdiendo. El cuento sugiere que la mejoría de la salud

de Fortunato se debe al vampirismo, puesto que éste bebe la sangre de su mujer la cual acabará muriendo. El final del cuento presenta a un Fortunato rejuvenecido, sonriente, en busca de otra pareja joven.

Como en otros cuentos de Pardo Bazán, la escritora comienza estableciendo el ámbito social donde se desenvuelve la protagonista del relato. Este cuento, al igual que el anterior, se centra en la institución matrimonial, pero en este caso realiza una denuncia de los matrimonios desiguales, entre un viejo y una niña joven. Aunque el narrador nos indica que existen algunas protestas de algunos sectores del pueblo con respecto a los matrimonios desiguales, estos parecen muy convenientes a los ojos de la parroquia:

Se hubo de convenir de que Gozelle [tío de Inés] cazaba muy largo, y que a Inesiña le había caído el premio mayor. ¿Quién era, vamos a ver Inesiña? Una chiquilla fresca, llena de vida, de ojos brillantes, de carrillos como rosas; pero qué demonio, ¡hay tantas así desde el Sil al Avieiro! En cambio, caudal como el de don Fortunato no se encuentra otro en toda la provincia. (352)

Este matrimonio se diferencia del del cuento anterior al tratarse de una pareja no ya tan sólo desigual en relación con la edad de los contrayentes, sino también dispar en lo que se refiere a la situación social de los mismos, puesto que Don Fortunato es rico e Inesiña no tiene nada más que su juventud. La circunstancia social, la particularidad de que Inesiña no tenga dinero ni padres,

el hecho de que se mencione varias veces que es sobrina del cura y la circunstancia de que como ella haya muchas mozas jóvenes, hace que sea tratada en un principio como un objeto de cambio cuyo único valor intrínseco es su propia juventud. Mientras el pueblo piensa que don Fortunato se casa con Inés para gozar en sus últimos años de una mujer joven, las intenciones del anciano parecen ser otras, puesto que don Fortunato ve en Inés el medio por el cual él puede prolongar su vida: “Lo que se callaba el viejo, lo que se mantenía en secreto entre él y el especialista curandero inglés a quien ya como último recurso había consultado, era el convencimiento de que, puesta en contacto su ancianidad con la fresca primavera de Inesiña, se verificaría un misterioso trueque” (353). La cosificación de la mujer es múltiple ya que, por un lado, Inesiña se convierte en objeto tautológico, puesto que a través de la mujer se lleva a cabo el vampirismo; por otro, es el objeto femenino transferible por un precio de un hombre (tío) a otro (esposo). Recordemos que ante la iglesia—según argumenta Concepción Arenal en *La mujer del porvenir*—la mujer se elevaba a través del matrimonio a compañera del hombre y, por lo tanto, su igual. Su propio tío que es abad entrega a Inesiña sin el menor reparo sobre la validez espiritual del matrimonio que se ha llevado a cabo. El anciano en la decrepitud de su vejez no tiene escrúpulo alguno en sacrificar a una joven mujer que adquiere, como quien adquiere una posesión material, en aras de prolongar su propia vida:

Agarrábase a Inés, absorbiendo su respiración sana, su hálito perfumado, delicioso, preso en la urna de cristal de los blancos dientes; aquel era el postrer

licor generoso, caro, que bebía para sostenerse; y si creyese que haciendo una incisión en el cuello de la niña y chupando la sangre en la misma vena se remozaba, sentíase capaz de realizarlo. ¿No había pagado? Pues Inés era suya. (353)

Inesiña se convierte entonces en la culminación de la mujer como objeto, elemento que se ve enfatizado por el misterioso pago que ha hecho el viejo, del que no se sabe si se refiere a una futura herencia o a un pago más reciente a la familia de Inés.

Desde el punto de vista de los hechos acaecidos en el cuento, éste enlaza con la temática gótica del horror. En esta línea "Vampiro" tiene sus antecedentes en las obras de Edgar Allan Poe y del Marqués de Sade puesto que éstas desafían los límites de la mortalidad, disolviendo la muerte a través de la voluntad humana (Jackson 108). Desde un punto de vista teórico este cuento se instala dentro de lo que Nancy Traill denomina lo supernatural-naturalizado y que coincide con la categoría de lo extraño postulada por Tveztan Todorov, que consiste en eventos que "may be readily accounted for by the laws of reason, but which are, in one way or another, incredible, extraordinary, shocking, singular, disturbing and unexpected" (46). De esta manera, a la muerte de la joven cuando aún no había cumplido los veinte años, se le encuentra una explicación científica, pues se dice que ésta muere de "una fiebre hética" (354), aunque el lector nunca sabe si esta explicación es válida o no. En lo que se refiere a don Fortunato el cuento no precisa con toda exactitud qué es precisamente lo que le rejuvenece y aunque se

sugiere enérgicamente que su nuevamente hallada juventud se debe al vampirismo, es éste un hecho que no se puede comprobar.

El elemento monetario que en un principio se veía como liberación para la joven esposa —si el viejo muriera pronto, como se esperaba, Inesiña sería una viuda joven y rica— se convierte en esclavitud y posteriormente muerte. En este cuento, Pardo Bazán introduce los aspectos góticos tradicionales, haciendo empleo de todos los elementos patriarcales al uso: la mujer como víctima, la vanidad del vampiro y la existencia de una mansión a la que pocos tienen acceso. Este último aspecto reproduce el concepto de oscuridad imprescindible para que se produzca el vampirismo; ya que como es sabido el vampirismo tiene lugar por la noche, amparado en la falta de claridad y en consecuencia no se sabe a ciencia cierta lo que está teniendo lugar. En este caso la carencia de conocimiento es doble: por un lado, hay oscuridad en relación con la explicación de los hechos, puesto que realmente no se sabe qué ha ocurrido entre la pareja; por otro lado, hay privación de conocimiento en lo que respecta a la mansión pues se desconoce exactamente lo que ocurre dentro, y de lo poco que se sabe, se especifica la importancia de la noche en los hechos que van a tener lugar:

¡Asistir al viejecito! Vaya: eso sí que lo haría de muy buen grado Inés. Día y noche —la noche sobre todo, porque era cuando necesitaba a su lado, pegado a su cuerpo, un abrigo dulce— se comprometía a atenderle, a no abandonarle un minuto. ¡Pobre señor! ¡Era tan simpático y tenía ya

tan metido el pie derecho en la sepultura!
(353)

Esta cita además presenta la ambigüedad existente en este cuento. Después del disgusto inicial que le supuso a Inés el saber que se iba a casar con un hombre tan mayor, la joven parece estar contenta con su papel de esposa/enfermera, lo cual parece incongruente con el ambiente de horror y oscuridad desarrollado en un cuento de tradición gótica. El ambiente decadente y el apetito sexual que suele estar presente en la temática de vampiros, presenta en este cuento una vertiente más doméstica que no amenaza las costumbres sexuales al uso: don Fortunato posee a la mujer dentro de un matrimonio eclesiástico y sus incursiones en el mundo de los vampiros se circunscriben espacialmente a la mansión en la que vive, y hasta la muerte de Inés no saldrán de este espacio. Aunque la autora parece entremezclar elementos que no coinciden con la atmósfera de terror pertinente a la temática de vampiros, lo que sí es claro es que, como se ha señalado, en "Vampiro" el elemento de lo fantástico se desarrolla plenamente dentro del ámbito de lo masculino, en detrimento del elemento femenino que se acaba por eliminar. En relación con este punto Fred Botting en su libro *Gothic* establece un análisis de las características esenciales del movimiento gótico en el siglo XIX. Botting explica que el horror se puede considerar como un medio de reunificación cultural, entendido como respuesta a la revolución sexual que amenazaba a la sociedad del momento: "One of the main objects of anxiety was the 'New Woman' who, in her demand for economical, sexual, and political independence, was seen as a threat to

conventionally sexualised divisions between domestic and social roles" (138). Aunque la nueva mujer existente en la España del XIX distaba mucho de sus contemporáneas anglosajonas especialmente en lo tocante a las aspiraciones políticas, no cabe duda que la representación del papel de la mujer en este cuento es diametralmente opuesta a cualquier aspiración que Pardo Bazán expresara a favor de la mujer en otros escritos. La independencia a la que aspiraba Inesiña, el convertirse en viuda rica, lo cual le podría permitir un grado de independencia y bienestar social tolerable, no existe desde el principio puesto que los intereses del marido son otros. De una forma brutal este cuento niega a la mujer la aspiración a cualquier tipo de libertad y de este modo Inesiña ocupa la función del "ángel del hogar" llevada a sus extremos.

Como se ha señalado, en "Vampiro" el elemento de lo fantástico funciona a la perfección pues es ejecutado por un hombre. Lo fantástico sirve como vehículo para obtener lo que le falta al hombre, su juventud, sin más sanción social que una protesta del pueblo. El elemento fantástico ayuda a consolidar la posición marginal de la mujer, que, hablando de manera metafórica, ha estado siempre "vampirizada" por la sociedad patriarcal.

El último cuento que se analiza, "Madrugueiro", narra la historia de Micaela, una niña con poderes especiales que es considerada en su pueblo como bruja. Micaela vive con su padrastro Manuel, de apodo Madrugueiro por su especial habilidad de adelantarse a todo y a todos. La protagonista además de hacer los quehaceres de su hogar, trabaja limpiando en la casa del cura, del cual se sospecha que tiene una gran fortuna heredada de un hermano que se había ido a América. A la muerte del cura, Micaela se vale de sus poderes especiales para encontrar el escondrijo

del dinero y poder así liberarse del yugo de su padrastro. Una vez encontrado el escondrijo la protagonista se da cuenta de que su padrastro se le ha adelantado, puesto que Manuel deja olvidado su sombrero en el lugar del robo. Ya en casa Micaela confronta a su padrastro el cual se burla de ella. El cuento concluye con la misteriosa explosión de la vivienda donde vivían, pereciendo ambos protagonistas. El pueblo explica esta explosión como consecuencia de un accidente, ya que el tío era cohetero de profesión y guardaba pólvora en su propio hogar.

Este es uno de los cuentos más claros en el cual el elemento de lo fantástico no ayuda en absoluto a la salvación/emancipación de la protagonista, puesto que aunque posee poderes especiales no es capaz de descubrir el dinero a tiempo, siendo el personaje masculino quien a través de su perspicacia se le adelanta a la mujer. El ansia de Micaela por encontrar el dinero y escapar enlaza con la crítica social del cuento, dado que en "Madrugueiro" también se presenta al personaje masculino como una persona malvada y egoísta y que se vale de las estructuras sociales al uso para abusar y maltratar a la mujer: "¡Aquel malvado! Aquel oro, en que ella [Micaela] fundaba sus esperanzas de otra vida diferente, hermosa, colmada, se lo llevaba el tunante, que ya le había robado, años antes, el amor de la madre, y a caso matándola a disgustos y a celos" (240).

El elemento fantástico desarrollado en "Madrugueiro", que desde un punto de vista teórico se puede clasificar en el modelo de lo paranormal, responde a la arraigada tradición gallega de la bruja, "meiga" o sabia como indica Carmelo Lisón Tolosana:

En muchas aldeas gallegas hay una mujer de cierta edad —o más raramente un hombre— repositorio del saber terapéutico tradicional a la que recurren al sufrir numerosos achaques y dolencias definidos culturalmente. Al presentar así la sabia no aludo simplemente a la legión de mujeres que en muchos pueblos y ciudades del pueblo hispano recogen hierbas, preparan infusiones, aplican emplastos, recitan oraciones y responsos a santos particulares, etc., dentro de un círculo mínimo de parientes o conocidos. Sabia es la que ejerce esa profesión. (84)

Según Lisón Tolosana el ser sabia implica un conocimiento profundo de toda enfermedad, dolor o malestar; el diagnóstico de estas enfermedades; el hacer brujería (por ejemplo quitar el mal de ojo), y diversas facultades de adivinación: “se le atribuye a la sabia comúnmente, aunque no siempre, conocimiento de lugares donde hay ocultos tesoros y facultad —esto en todos los casos— de adivinar quien causa el mal, es decir, la pobreza, la enfermedad, la envidia y el embrujamiento de personas, la enfermedad o muerte de animales y la decadencia económica de la casa” (85). Micaela, la mujer sabia protagonista de “Madrugueiro”, posee poderes especiales pero estos poderes se quedan a medio camino de lo que podrían ser y en realidad no son. Micaela puede adivinar el pensamiento y saber lo que pasa, pero en vez de utilizarlo para el bien parece que lo utiliza para crear rencillas, habladurías y descontento. Por otro lado, posee poderes curativos, pero en vez de dirigir estos poderes hacia las personas Micaela sólo cura animales. En una

primera instancia parece ser que los poderes de Micaela no la dejan destacar de modo positivo. Por ejemplo Micaela no utiliza sus poderes de curandera para buscar su propio sustento y ser independiente, lo que podría introducir un elemento feminista en el cuento, sino que además la descripción que hace Pardo Bazán del personaje de Micaela incide, al igual que la protagonista de "Vida nueva" en el carácter histérico e inestable de la misma:

Micaela, lunática, histérica, leve como una paja trival, de anchos y negrísimos ojos escudriñadores, y que tenía fama de bruja y zahorí. Infundía en la aldea miedo, porque se suponía que adivinaba hasta las intenciones, y que sólo ella podría decir quien era el autor de tan oculto robo, de tal misteriosa suerte, y qué mujer de la parroquia abría, por las noches, la cancela de su casa a un mocetón, mientras el marido estaba allá en las Indias. (238)

Sin embargo, el hecho de que los poderes de Micaela no estén desarrollados ofrece una segunda lectura. Micaela es una niña huérfana que probablemente no tuvo tiempo de aprender debidamente el uso de los conocimientos y poderes sobrenaturales de su madre, puesto que este tipo de sabiduría se solía pasar de generación en generación y, por lo tanto, la prematura muerte de la madre podría haber prevenido el aprendizaje de Micaela. Por otro lado, y como indica Lisón Tolosana, la sabia es por lo general una mujer mayor y no una niña como Micaela, que obviamente no estaba preparada para responsabilidad tan grande. La

sociedad patriarcal —encarnada en su padrastro— no sólo la ha dejado huérfana, sino que ha truncado la única forma en la cual Micaela podría ser independiente al ejercer la profesión de sabia. Así el carácter lunático e inestable del que se acusa a la protagonista, que en un primer momento puede considerarse como algo más en detrimento de la mujer, puede ofrecer una lectura diferente y conjuntamente con la crítica social que Pardo Bazán nos ofrece, podemos contemplar la locura de Micaela como una respuesta inconsciente a una sociedad represiva. Al respecto, Shoshana Felman en su libro *Writing and Madness* explica, que desde un punto de vista filosófico la locura ha estado asociada al uso de la razón, y puesto que los hombres poseían el uso de razón y las mujeres no, la locura era terreno acotado de los hombres: “The capacity for self-reflection is given to man alone, that is why he has, so to speak, the privilege of madness” (Hegel cit. por Felman 36). Entonces desde este punto de vista la locura sufrida tanto por Ángela como por Micaela puede formar parte de una resistencia inconsciente al mundo que les toca vivir, resistencia que no saben y/o no pueden canalizar de otra manera, y que por extensión implica una incursión en el espacio masculino. Pardo Bazán elige como protagonista de su cuento una bruja imperfecta que no ha desarrollado adecuadamente el uso de sus poderes, y que por lo tanto no puede funcionar con éxito en una sociedad que se lo impide.

Pese a esta dura crítica social “Madrugueiro” termina tristemente con la muerte de ambos protagonistas, puesto que la casa donde vivían es destruida por una explosión. En el cuento no se clarifica si la explosión fue accidental —que es lo que cree el pueblo debido a la pólvora que el padrastro guardaba

en la casa— o no. Si la explosión tiene origen en Micaela, como el cuento parece sugerir, este hecho se puede ver como un acto de rebeldía puesto que ella se libra al fin de su padrastro. Sin embargo, este desenlace tampoco representa una solución factible desde un punto de vista feminista, puesto que esta rebeldía implica el sacrificio de la protagonista que, en el caso de que hubiera sobrevivido no habría tenido el dinero ni los medios que le hubieran permitido una vida independiente.

Como se ha señalado a través del análisis de los tres cuentos, el uso del elemento fantástico existe en correlación al género del personaje que lo usa; de esta manera se ve relegado a los márgenes cuando es empleado por una mujer, mientras que su papel es central en el discurso si es usado por un hombre. En las instancias en las cuales la existencia del elemento fantástico está relacionado con el género femenino, se puede observar que este elemento es inoperante en cuanto a que no ayuda a la protagonista a salir de la esfera eminentemente femenina que le es adjudicada socialmente; la mujer no puede entonces alcanzar las esferas de poder que son reducto del género masculino. En el caso de Ángela, ella no sale del espacio femenino a través del ámbito de lo fantástico, sino que se instala en éste de manera tripartita: como mujer, como esposa y como madre. En el caso de Micaela sus poderes sobrenaturales no le sirven para adelantarse al padrastro, quien valiéndose de su perspicacia encuentra antes el tesoro, truncando así todas las esperanzas de la protagonista. Por el contrario en "Vampiro" el elemento fantástico se sitúa en el centro del discurso y funciona a la perfección al colmar los deseos de quien lo usa, don Fortunato, en detrimento de su joven mujer, Inés, que acabará muriendo.

Aunque los cuentos aquí analizados presentan una denuncia acerca de la situación en la que se encontraba la mujer en el siglo XIX; no cabe duda que un uso subversivo del elemento fantástico podría haber ampliado esta denuncia ofreciendo por lo menos a dos de las protagonistas —Ángela y Micaela— un espacio a través del cual pudieran llevar a cabo sus deseos más íntimos, sin tener que estar sometidas a unas reglas sociales que restringían sus aspiraciones, no sólo en el plano real, sino también en el fantástico.

Notas

¹ Con relación a la clasificación de lo fantástico, a lo largo del trabajo me referiré al estudio de Nancy Traill en su libro *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of Paranormal in Literature* Toronto, University of Toronto Press, 1996.

² Nancy Traill desarrolla una tipología de lo fantástico en la cual clasifica este tipo de literatura en cinco modos que a grandes rasgos se podrían sintetizar así: “modo ambiguo”, el dominio sobrenatural es construido como algo posible, cambiante, que puede o que no puede existir; “modo disyuntivo”, en el cual seres naturales y sobrenaturales (o eventos sobrenaturales) conviven y se relacionan, pero cada uno es consciente de que el otro ser o evento pertenece a un dominio distinto del propio; “modo de fantasía”, donde el dominio de lo sobrenatural ocupa el mundo de ficción; “modo sobrenatural naturalizado”, donde lo sobrenatural es al final desautorizado por el narrador; y “modo paranormal”, donde el dominio natural y sobrenatural no se excluyen mutuamente sino que lo sobrenatural es interpretado como una dimensión de la realidad (11-20).

³ La existencia de lo fantástico en este cuento es ambigua, dado que se observan una serie de problemas. Por un lado, estamos ante una protagonista depresiva con tendencia a imaginar cosas puesto que la visión del año nuevo tiene un precedente en la tarde anterior: "Ello es que Ángela materializó, por espacio de unos segundos, la imagen del año que se iba y el que venía" (328), por eso cuando Ángela tiene la segunda visión el lector duda que sea una visión verdadera y que no exista solamente en la mente de la protagonista. Por otro lado, también se pueden observar problemas desde un punto de vista semántico dado que en un principio se utiliza el verbo "creyó" (330) con lo cual se establece la incertidumbre sobre los hechos acaecidos. Sin embargo, más adelante el narrador explica que "Ángela no pudo dudar" (330), con lo cual ya no hay lugar a la dubitación. Entonces desde el punto de vista del personaje, ella está frente a frente con el elemento fantástico, mientras que para el lector siempre existirá la duda de la existencia de este elemento.

Obras citadas

Arenal, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Castalia, 1993.

Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1997.

Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire. Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 1994.

Felman, Shoshana. *Writing and Madness*. New York: Cornell UP, 1987.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1984.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1981.

Klein, Carol E. y Josephine Donovan. "Emilia Pardo Bazán's Liberal/Cultural Feminist Essays." *Continental, Latin-American, and Francophone Women Writers*. Vol 2. Ed. Ginette Adamson y Eunice Myers. Lanhan: University Press of America, 1990. 41-50.

Latorre, Yolanda. "La fascinación en el discurso fantástico español finisecular: una incursión en la narrativa de Emilia Pardo Bazán." *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Milenio, 1997. 381-96.

Lisón Tolosana, Carmelo. *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal, 1987.

Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos completos*. Vols 2 y 3. La Coruña: Galicia, 1990.

Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España Contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Siglo XXI, 1976.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. New York: Cornell University Press, 1975.

Traill, Nancy H. *Possible Worlds of the Fantastic. The Rise of Paranormal in Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.