

## **LA HUELLA DEL SECRETO FAMILIAR EN LOS CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN**

Xosé Ramón Barreiro Fernández, Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán y Jacobo Manuel Caridad Martínez revelaron en un artículo titulado «La trágica muerte de Joaquina Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado» lo que ningún biógrafo de la autora había mencionado hasta la fecha. Gracias a un trabajo riguroso, que se funda en numerosos documentos encontrados en archivos y en la prensa de la época y completado en «Nuevos documentos relativos al asesinato de la abuela paterna de doña Emilia Pardo Bazán», el equipo de investigadores consiguió establecer conexiones entre varios elementos para presentarnos de manera clara y pormenorizada una página sumamente oscura de la historia familiar de Emilia Pardo Bazán.

Pese a que se ignore si doña Emilia tuvo conocimiento de la tragedia familiar, el crimen con arma blanca del que fue víctima su abuela paterna parece encontrar una resonancia en los

numerosos cuentos crueles en los que el secreto, el arma blanca y el honor se entretujan con recurrencia.

La lectura de un mismo suceso en *El Herald* del 14 de mayo de 1858 y en *La España* del 17 de mayo fue un desencadenante para Ricardo Axeito Valiño quien encontró una semejanza entre el nombre de «la señora degollada por el marido con navaja de afeitar» (Barreiro Fernández, Axeitos Valiño, Carballal Miñán, Caridad Martínez, 2010-2011, 51-52) y el de la abuela de doña Emilia. Uniendo fuerzas y materiales, cotejando el contenido publicado en la prensa con documentos presentes en archivos personales o con otros documentos relativos al asesinato de Betanzos, los investigadores lograron aclarar las circunstancias de este asesinato. Este episodio trágico hubiera podido permanecer secreto; de hecho, el secreto parecía bien guardado, por extraño que parezca, ya que «una eficaz *damnatio memoriae* eliminó todo rastro documental del archivo familiar» (Barreiro Fernández, Axeitos Valiño, Carballal Miñán, Caridad Martínez, 2010-2011, 13).

El 13 de diciembre de 1821, doña Joaquina Mosquera Ribera se casó con don Miguel Pardo Bazán. De aquella unión nacieron cinco hijos pero solo José Pardo Bazán, se libró de la enfermedad. Así fue como al morir su padre, en 1839, se convirtió en el único heredero de los bienes y de las propiedades de la pareja. Fue el encuentro entre la abuela de doña Emilia y un militar de nombre Juan Rey Perfume el que desencadenó una serie de problemas y tensiones que se acrecentaron a partir del momento en que doña Joaquina dio a luz a una hija en 1847 (cuatro años antes del nacimiento de su nieta Emilia). En enero de 1847 Adelaida Rey Mosquera fue bautizada en la parroquia de San Xurxo, un gran secreto rodeó entonces la ceremonia, no solo para huir del escándalo, sino también para evitar que doña Joaquina contrajera nuevas nupcias. No obstante, nueve meses más tarde, se vio obligada a aceptar el casamiento con Juan Perfume puesto que, de no hacerlo y según la legislación de aquella época, solo hubiera podido transmitir una quinta parte de sus bienes y propiedades a su hija. La abuela de Emilia Pardo Bazán había intentado buscar otras soluciones que no fueran las del matrimonio: con la ayuda de su madre, doña Joaquina Ribera, había comenzado a reunir bienes

que su hija podría heredar cuando muriese, también había intentado modificar el contenido de su primer testamento, fechado en 1843, en el que designaba a su hijo, José Pardo Bazán, como heredero universal. Pero la reacción de su hijo y de Luis María Guergué y Ron, entonces responsable de la gestión de los bienes de la familia Pardo Bazán, fue inmediata: el 18 de marzo, don José Pardo Bazán emprendió acciones para que doña Joaquina no pudiera cambiar las disposiciones testamentarias. Si bien eran frecuentes las tensiones en las familias de la aristocracia gallega que tenían hijos nacidos de varias uniones, llegaron a ser sumamente fuertes cuando doña Joaquina decidió retirarle su confianza a Luis María Guergué. Si prestamos fe al contenido de la carta firmada por Juan Rey Perfume en los momentos que precedieron a su suicidio, doña Joaquina hubiera querido incitar a su marido a participar en «una conspiración infernal» cuya meta no era sino asesinar a Guergué... Aunque la nota que dejó Juan Rey Perfume antes de suicidarse es reveladora de una gran confusión mental, es un documento particularmente valioso para comprender que la pareja vivía bajo un clima de tensión y de sospecha insostenibles para el militar quien recuerda, una y otra vez en sus últimas palabras, que está actuando para salvaguardar su honor.

Los giros folletinescos de esta trágica historia familiar sorprenden al lector de Emilia Pardo Bazán porque encuentran una resonancia en la obra de la escritora. En primer lugar, pensamos en los numerosos cuentos en los que las mujeres son víctimas de violencias y asesinatos reivindicados o justificados por cuestiones de honor: efectivamente, Juan Rey Perfume podría figurar entre la galería de asesinos impulsados por un cruel sentido del honor, sus actos se aparentan a los de Onofre en «La puñalada» y recuerdan también «El delincuente honrado», relato en el que un padre le clava una navaja al cuello de su hija... Con la terrible conspiración intrafamiliar, también vuelven a nuestra memoria las palabras de Pepona, madrastra desalmada de «Un destripador de antaño», quien le sugiere a su marido, cuando ambos están en la cama, que se deshaga del molesto cura de Tornelos. Pero más allá de estos ejemplos, el desvelamiento de este secreto podría explicar el interés que manifestó la condesa de

Pardo Bazán por la crónica negra y por los relatos policíacos. ¿No fue el texto literario o periodístico un receptáculo de otro material, íntimo y secreto?, ¿esta necesidad de penetrar los misterios de las almas y de las vidas ajenas, no pudo haber compensado la imposibilidad de expresar un trauma familiar inconfesable?

Son muchos los cuentos de Emilia Pardo Bazán que evocan las crueldades que los padres les infligen a sus hijos o las que sufren las mujeres presas de una pareja violenta. Las tramas se combinan para llegar a la creación de un guión recurrente hecho de violencia intrafamiliar, codicia y honor que podría ser una reminiscencia o una manifestación de un secreto doloroso. Aunque estas huellas son fácilmente identificables para el lector, éste también podrá prestar una atención particular a todos los fragmentos en los que doña Emilia evoca el tema del secreto y el peligro que supone su revelación.

Como si obedeciera a una «lealtad familiar invisible»<sup>1</sup> (Canault, 2007, 93) la escritora se mantiene en un terreno fronterizo entre la revelación del secreto y su encubrimiento o su elusión. El deseo de arrancar un secreto guardado o sepultado con recelo se expresa con una gran nitidez en «Perdón»: «Aquella mirada quería penetrar hasta lo más íntimo, y arrancar de allí secretos, complicidades, evocar el pasado» (Pardo Bazán, 2011a, 249) y se manifiesta en una multitud de textos. La presencia de bagueños y secreteres que los personajes quieren abrir, forzar, destripar en «Primer amor», «La flor seca», «La caja de oro», «La llave» o «Mi suicidio», cuentos publicados en épocas diferentes, se repite para la creación de una misma línea argumental: un personaje -que también puede ser el narrador- cede a la tentación de explorar el pasado de un familiar suyo y descubre un hecho sorprendente. La crueldad del primer cuento no descansa en la

---

<sup>1</sup> Las psicoanalistas francesas Anne Ancelin-Schützenberger y Nina Canault se apoyan en los trabajos de Ivan Boszormeni-Nagy para explorar las transmisiones inconscientes de los secretos familiares y el inconsciente transgeneracional. El psicoanalista de origen húngaro parte del principio que existe una fundación subyacente de solidaridad y de lealtad intrínsecas y originarias que preceden el nacimiento de los hijos.

exhumación de un drama horrendo sino más bien en la decepción que siente el personaje cuando se entera de que la joven representada en un medallón y de la que se enamoró de inmediato no es sino su tía. En «la flor seca» y «Mi suicidio», el contenido de los secreteres evidencia la infidelidad de las esposas, la revelación es como un disparo que casi lleva al narrador de «Mi suicidio» a matarse. En los relatos en los que Emilia Pardo Bazán evoca los objetos que guardan los secretos, existe una relación entre el secreto y la responsabilidad del personaje deseoso de franquear los límites del desconocimiento, la revelación supone dar un paso que cambia la percepción, hasta desestabilizar completamente al personaje, ahora enfrentado a la fealdad de la cruda realidad. Esta verdad cobra la apariencia de una criatura monstruosa en el cuento «El comadrón», que nace de un parto, como una terrible herencia... La desestabilización del personaje es un verdadero trastorno en «La caja de oro» o en «La careta rosa». La lectura del primer cuento, publicado en la colección *Arco iris*, permite entender hasta qué punto la liberación del secreto puede ser peligrosa; la voluntad de conservarlo se aparenta a los silencios del criminal que oculta sus fechorías:

Y cuanto más la ocultaba su dueña, mayor era mi afán por enterarme de lo que de la caja contenía. ¡Misterio irritante y tentador! ¿Qué guardaba el artístico chirimbolo? ¿Bombones? ¿Polvos de arroz? ¿Esencias? Si encerraba algunas de estas cosas tan inofensivas, ¿a qué venía la ocultación? ¿Encubría un retrato, una flor seca, pelo? Imposible: tales prendas, o se llevan más cerca o se custodian mucho más lejos: o descansan sobre el corazón o se archivan en un secreter bien cerrado, bien seguro... (Pardo Bazán, 2004, 299)

Un día tras otro; empleando yo zalameras coqueterías o repentinas y melancólicas reservas; discutiendo o bromeando; apurando los ardides de la ternura o las amenazas del desamor; suplicante o enojado, la dueña de ma caja persistió en negarse a que me enterase de su contenido; como si dentro del lindo objeto existiese la prueba de algún crimen (Pardo Bazán, 2004, 300).

Entregar el secreto significa disponerse a aceptar consecuencias que pueden ser terribles... Cuando el narrador del cuento se entera de que la caja misteriosa guarda un extraño remedio que pierde su poder curativo si alguien queda informado de su existencia, son las palabras «castigo» y «maldición» las que emplea entonces la escritora para nombrar las consecuencias de la revelación:

Quedéme frío. Logrado mi empeño, no encontraba dentro de la cajita sino el desencanto de una superchería y el cargo de conciencia del daño causado a la persona que al fin me amaba. Mi curiosidad, como todas las curiosidades, desde la fatal del Paraíso hasta la no menos funesta de la ciencia contemporánea, llevaba en sí misma su castigo y su maldición (Pardo Bazán, 2004, 301).

La mujer amada fallece y aunque los remedios recetados por el curandero local estén hechos a partir de miga de pan, el drama existe y es imputado a la violación del secreto. Si ponemos en relación este relato con el cuento «La careta rosa», publicado veinte años más tarde, varias semejanzas pueden observarse: la revelación del secreto es peligrosa y destructora, la ignorancia debe primar puesto que el conocimiento rompe el equilibrio de la familia o de la esfera más íntima, el crimen puede suceder si las tapias invisibles que guardan el secreto se vuelven permeables. Efectivamente, cuando Jacinta, la niña de «La careta rosa», decide hurgar en el armario de su madre cuando ésta asiste a misa, no puede imaginar las consecuencias que tendrá, para toda su familia, el descubrimiento de una careta de carnaval. Testigo del hallazgo, el padre de Jacinta decide primero callarse pero la niña intuye que algunos silencios ocultan muy mal la gravedad de los hechos:

Cuando volvió la madre, nada de particular ocurrió. Almorzaron cordialmente, solo Jacinta estaba asustada, temerosa de su regaño, No se revuelve en los armarios, no se aprovechan los descuidos para curiosar. Sor Sainte Foi le impondría severo correctivo, si lo supiese. Pero su padre

lo sabía y nada le había dicho... Hasta la servía, cariñoso, llenando su plato... Como siempre...

¿Como siempre? Los niños también observan, y Jacinta notaba la nerviosidad, lo forzado del buen humor. Cuando vino a recogerla el coche del colegio, estaba la niña a dos dedos de llorar. Hubiese preferido un buen regaño franco. Temores indefinibles la acongojaban (Pardo Bazán, 2011b, 434-435).

La acuidad de la niña le permite entender que el peligro no era abrir el armario sino que estribaba más en el descubrimiento de una careta perturbadora para el padre. El mueble es como la caja de Pandora, expuestos voluntariamente o no a las miradas, los objetos que simbolizan el secreto no pueden volver a caer en el olvido; liberado el secreto, ya no podemos sepultarlo:

Era, pues, la careta el secreto que tan a menudo se guardan marido y mujer, por íntima que sea su convivencia, porque el ayer no es de nadie, y el ayer está herméticamente cerrado, como debería haberlo estado siempre aquel armario fatal (Pardo Bazán, 2011b, 436).

Abrir el armario es acceder a un pasado cuyo misterio llega a obsesionar al marido, que poco a poco ve nacer en él ideas asesinas:

Y comprendió también que él no podía hablar, que no podía acusar, ni apremiar, ni maldecir; que no encontraría frases ni fundamentos para su requisitoria; que carecía de base todo, todo... y que solo podía hacer una cosa terrible: estrangularse y ponerle luego sobre el rostro la maldita careta, como bofetón de ignominia (Pardo Bazán, 2011b, 436).

Si bien el padre no cede a sus pulsiones criminales, no significa que dentro del relato, la revelación del secreto no haya creado una tensión y un fantasma en el que se mezclan violencia, venganza, honor y heridas fantaseadas. La agresividad del padre lo

lleva a querer estrangular a su mujer, como una reminiscencia de otro cuello herido, pero esta vez realmente.

Con «Calladamente», publicado en 1913, Emilia Pardo Bazán volvía a hacer del secreto el tema central de un cuento. En este relato se hace patente la tensión entre la necesidad de guardar un secreto pesado y el deseo de liberar un material traumático. A través de un diálogo entre dos personajes, la escritora evoca la presencia de un «asilo o baluarte interior, en el cual resguardamos lo que no nos conviene que vea nadie» (Pardo Bazán, 2011b, 147). Las palabras «hondón incomunicado», el empleo de verbos «clausurarme», «encerrar», el malestar que experimenta el narrador cuando se cerciora de que sus tías cometieron un robo: «Pronto advertí que no sabía qué hacer de mi descubrimiento, que, por otra parte, me pesaba como un cadáver pesa» (Pardo Bazán, 2011b, 150) recalcan la presencia de fronteras interiores ambivalentes, protectoras pero porosas... Guardianas de los más terribles secretos, estas fronteras se plasman en el texto literario y cobran la forma de «Las tapias del Campo Santo» de Marineda.

Cuando Clara Bonaret se acerca al cementerio de la ciudad, de noche, siente un miedo profundo: sabe que este lugar es el teatro de dramas y de espantosos crímenes. La joven no teme la presencia de un ánima en pena sino más bien tener que enfrentarse con terribles imágenes que encuentran un eco en el drama familiar vivido por la familia Pardo Bazán:

Por allí debía de haber salida. Sólo que para tomar aquella ruta era preciso pasar rozando con las tapias del camposanto. Y Clara, resuelta a morir, tenía miedo a las tapias.

¿Miedo de los espantos de ultratumba? ¿Miedo a algún ánima del purgatorio? No, por cierto; ni se le ocurrió siquiera. Miedo al sitio, muy sospechoso y de fatal reputación en la capital marinedina. No obstante lo retraídas que vivían las hijas de Bonaret, habían llegado a sus oídos historias trágicas relacionadas con las tapias malditas. Allí se recogían suicidas con el cráneo roto o mujeres asesinadas con un puñal clavado en el pecho; allí se dirimían las cuestiones a garrotazos, y allí, por último,

buscaban infame seguridad las parejas sospechosas (Pardo Bazán, 2003, 368).

Rozar las paredes, que simbolizan aquí las protecciones que garantizan la impermeabilidad del secreto, lleva al personaje a tomar riesgos. Así es como la joven teme encontrar a parejas sospechosas, a mujeres asesinadas con un arma blanca, o tropezar con el cuerpo de un suicida. La amenaza de la revelación se repite en otros cuentos de Pardo Bazán. De hecho, es frecuente observar que el silencio se impone como una ley inviolable como en «Santiago el mudo» o «El remedio», relatos en los que los personajes prefieren aceptar la tortura antes que hablar, o «Las cerezas rojas» en el que un campesino no entrega nunca las llaves del enigma del relato. Esta resistencia del secreto puede observarse también en «Maleficio», cuento en el que una madre no consigue aclarar las circunstancias que rodearon al suicidio de su hijo:

Y no sabía la causa del suicidio..., porque no podía saberse: que pertenecía al mundo de lo ignorado eternamente, de lo que viene de las tinieblas lejanas, donde la conciencia zozobra. Como si hubiese traído el germen de alguna enfermedad incurable. Andrés traía del pasado, que es donde todo se encierra, aquella propensión espantosa... La madre, una triste mañana, fue al cementerio, aplicó el oído a la sepultura de su hijo, por si una voz hablase desde la apretada tierra. Y no oyó sino el ronco tumbo del mar, allá a lo lejos, o quizás el latido de su propia sangre, violento y profundo. No, no sabía nada... (Pardo Bazán, 2011b, 534-535)

En «El viaje de don Casiano», en el archivo de la catedral de Nublosa no figuran las informaciones que permitirían el reconocimiento del personaje del investigador: «El secreto de los documentos inestimable lo guardaba la muerte. Es guardiana a quien nadie corrompe» (Pardo Bazán, 2011b, 474). Callar para siempre, ocultar, tal es la súplica formulada por la esposa que ordena el asesinato de su marido en «Así y todo». Ruego que podría aplicarse también a los personajes de «El enemigo» o de

«¿Justicia?» quienes exigen que se den palabras de honor para conservar el secreto sellado.

Aunque el secreto resiste en algunos relatos y llega a imponer su presencia, cabe reconocer que muy a menudo todo el interés de la ficción descansa en su revelación. «El corazón más tapiado se abre y deja salir el opresor secreto» (Pardo Bazán, 2004, 520) : la reñida batalla entre la ley del silencio y la necesidad de apaciguar las tensiones generadas por un secreto demasiado pesado se manifiesta en otros relatos, como en «Los buenos tiempos», cuento en el que la condesa de Lobeira es el único personaje capaz de silenciar su crimen. El casero a quien pidió que matara a su marido no tiene semejante determinación y, empujado por una fuerza interior, se declara culpable. La revelación tiene terribles consecuencias, como en «Confidencia», cuento en el cual la autora la compara con un «terremoto de lava que estremecía el subsuelo» (Pardo Bazán, 2004, 107). Una lava destructora que acaba con la vida del personaje de Ricardo de Solís quien se suicida disparándose con un revólver tras haber confesado su crimen...

Frente a la tensión entre el deseo de revelar y la necesidad de silenciar, existe otra manera de expresar el trauma, más sutil, para que el fantasma familiar pueda aparecer en el tejido textual sin que estén presentes todos los eslabones que compusieron el verdadero drama. Cuando aparecen algunos elementos que nos acercarían peligrosamente a la revelación del secreto familiar, de inmediato varios ardidés o protecciones mentales, aceptemos los dos términos para evitar zanjar la cuestión de la intervención voluntaria de Pardo Bazán, intervienen para encubrir el material traumático. Uno de estos mecanismos, y quizás el más eficaz cuando el cuento parece dar cada vez más con el terrible secreto, es recurrir a la locura. Efectivamente, en los cuentos «La calavera» y de manera aún más palpable en «El esqueleto», cuando doña Emilia establece puentes entre muertes secretas y verdades que pueden mancillar la honra familiar, decide confiar su relato a un narrador poco fiable. Abrir un relato con: «El chiflado habló así» no deja lugar a dudas; el lector no deberá prestar fe a las divagaciones del protagonista. Solo el lector detentor del secreto que rodea a la muerte de la abuela paterna de Emilia Pardo Bazán

intuye que detrás del relato de los miedos cervales de un hombre que posee una calavera en casa y siente cómo ésta empieza a hablarle, se oculta la manifestación de una verdad molesta que, paradójicamente, se cubre con el halo de la literatura fantástica para explorar mejor la realidad de lo íntimo:

Apenas empezaba a conciliar el primer sopor entre el grato calorcillo de las amorosas mantas, la calavera, antes tan campechana y bromista, mudaba de registro, se ponía trágica, y balbucía –en honda y cavernosa voz, que sonaba cual si girase entre las descarnadas vértebras la falta de laringe-, cosazas pavorosas y tremendas. De las cuencas llenas de sombra parecía brotar diabólica chispa. Los dientes castañeaban como estremecidos por el pavor. Yo sepultaba la cabeza entre las sábanas temiendo oír; pero el caso es que oía, oía; la voz de la calavera penetraba al través de aquel muro de lienzo, y deslizándose como una serpiente en el hueco de mis oídos, llegaba a mi cerebro excitado por el estúpido temor y la sugestión del insomnio, que se convierte muy luego en insomnio mismo (Pardo Bazán, 2004, 124).

La evocación de la ausencia de laringe, de la profundidad de los sonidos, de la permeabilidad del muro de lienzo que debe proteger al personaje de la voz que no quiere escuchar y que pertenece al más allá subrayan la presencia del fantasma familiar. El miedo no se debe tanto a la existencia misma de esta calavera sino más bien a su capacidad para entregar una verdad insostenible:

Mira... ahora calo yo tu conciencia, hasta lo más hondo de ella... Mañana has determinado echarme al pozo... ¡Qué vergüenza!... ¡Cobarde! Me has cogido miedo, miedo supersticioso, pero cervical... ¡Ja, ja! Miedo, miedo. Como se lo tiene a lo otro..., al final, al desenlace de la comedia... Por eso me echarás al pozo; porque yo soy una vocecita misteriosa que te habla de lo que hay por esos mundos desconocidos... y, mal que te pese... ¡chúpate, esa!, reales, reales... reales (Pardo Bazán, 2004, 125-126).

Aunque doña Emilia quizás no hubiera conocido de manera detallada los recovecos del secreto familiar, con este cuento parece querer liberarse de su peso. La locura, que sirve de baluarte para evitar que se acceda directamente al secreto guardado, actúa de tal manera que el texto permita cierta expresión del fantasma sin que la escritora traicione una forma de lealtad familiar invisible. La locura cumple una función similar en «El esqueleto». Como en «La calavera», el *incipit* es el umbral del texto en el que la autora confunde las pistas: «Al saber Mariano Gormaz cómo su amigo, Carlos Marañón se encontraba recluido en una de esas, que por ironía del lenguaje, se llaman casas de salud, corrió a visitarle, ansioso de ver si cabía esperanza» (Pardo Bazán, 2011a, 121).

El manicomio, decorado con grabados ingleses que representan a Hamlet y al Quijote, nos invitan desde el principio a cuestionar la locura fingida o real del personaje. Así cuando el lector sigue «la caza al fantasma» a la que le invita Carlos Marañón, decidido a explorar el pasado de su familia, puede pensar que el secreto que entrega el personaje pertenece verdaderamente al pasado:

Recordarás que hará cosa de un año y medio tuve que ir a mis posesiones de la montaña allá en mi país, a fin de arreglar asuntos embrollados que reclamaban mi presencia. Me quedó allí una casa antigua y grande, donde pasaron largas temporadas mi abuelo, mis padres y mi tío, el general Marañón; casa que está llena de rastros y recuerdos de esos seres queridos y respetados por mí supersticiosamente. El tocador de mi madre conservaba aún en sus cajones frascos de esencia, cintas, guantes y abanicos rotos; en el escritorio de mi padre encontré cartas amarillentas, borradores, apuntes, pedazos de su vida, que me causaban una emoción religiosa. ¡Mis padres! Yo puedo ser malo, hasta criminal, ¡pero ellos! No habiéndoles conocido sino en la niñez (murieron los dos jóvenes y casi a un tiempo, jamás supe pormenores, pues cuando sucedió me hallaba en casa de mi padrino), les consagré un culto (Pardo Bazán, 2011a, 122-123).

La presencia de padres criminales que mueren casi de manera simultánea, de papeles amarillentos en el escritorio, la ausencia de conocimientos precisos sobre la vida de seres tan cercanos y a quienes todo acusa: estos elementos recuerdan el drama ocurrido en Betanzos y sugiere las consecuencias que pudo tener en don José o sobre doña Emilia. El fragmento del hallazgo del cadáver se aparenta con una bajada hacia la cripta familiar:

No, vale más que no haga reflexiones, que solo refiera hechos. ¡Hechos secos, desnudos! Desde el día en que llegué a la casa antigua, quise dormir en la que había sido la cama de mis padres, y se conservaba siempre cerrada; pero el mayordomo me objetó que amenazaba ruina: agrietadas las paredes, carcomidas las vigas, y acaso infiltrada de agua la panera que caía debajo. Esto me indujo a reparar en aquella parte del caserón, por el deseo de conservarla piadosamente. (¡Cuánto mejor sería dejarla caer!) ¿Eh? Las obras, hijo mío, no dan más que disgustos... ¡Cuestan, cuestan caro las obras!... En fin, yo llamé a operarios, y ahí me tienes removiendo tablas y escombros. Solo que, a las primeras de cambio, ¿qué pensarás que descubrí? Una trampa, con argolla de hierro. Debajo de la casa de mis padres... de la misma cama. Y comunicaba con una escalera, y por ella se bajaba a la panera, o lo que fuese, al subterráneo maldito... ¿He dicho maldito? Maldito, sí (Pardo Bazán, 2011a, 123).

La habitación de los padres es el espacio de la permeabilidad del secreto: lo que se conservó en el silencio del pasado (observemos la repetición de «conservaba» y «conservarla» en el fragmento) podría hacer su espeluznante aparición, «el baluarte interior» se fisura como se cae esta casa de paredes hendidas, de vigas que ya no soportan la estructura del espacio cerrado y de un suelo conquistado por las infiltraciones de un sótano amenazador. La revelación va unida con el peligro: «amenazaba ruina», «disgustos», «¡cuestan, cuestan caro las obras!» porque bajar hacia el pasado de la familia señala en el relato el advenimiento de la maldición, como bien lo recalcan las últimas

palabras del fragmento citado. La presencia de un esqueleto en el sótano de la casa heredada es un legado particularmente desestabilizador para el personaje quien tiene que aceptar que el asesinato forma parte de su pasado. Quizás por este motivo decida evitar cualquier tipo de investigación y ocultar el «cuerpo del delito» de una manera más segura, para que el secreto quede sepultado en el silencio :

-¡Averiguar! ¡Pobrecito! ¡Tú sí que estás...! Solo faltaría que eso, que me metiese en averiguaciones... ¿Soy tonto? ¿Soy infame? Nadie había visto el esqueleto sino yo. ¡Pues a suprimirlo!... ¡Si vieses cómo llovía y tronaba cuando lo enterré en el monte, lejos, lejos, a cuatro leguas de mi casa! Escogí un día de temporal deshecho, para que no me sorprendiesen ni los pastores. ¡Qué remojón! Después tuve una fiebre reumática... pero sin delirio, ¿sabes? Sin delirio. ¡Delirar no quería! Quedé muy abatido... Y luego han dado en decir que estoy... (el índice en la sien) y me han traído aquí... No saben que me encuentro divinamente. Como que vivo lejos de los esqueletos andantes, de los hombres... que son todos esqueletos... Solo siento una cosa (y Carlos hizo una pausa y miró fijamente a su amigo), que se te antojase venir... Porque he charlado, he charlado... ¿Y quién sabe si tú serás de los que cuentan las charlas? (Pardo Bazán, 2011a, 124)

La liberación de la verdad es una fuente de tormentos para el personaje quien sabe que no puede dar marcha atrás. En el desenlace del cuento, el lector asiste a un intento infructuoso de ocultación del material secreto: el personaje se muestra resuelto a asesinar a su amigo para que éste no hable nunca del drama familiar... Este regreso de la locura en el segundo umbral del texto permite que el fantasma pierda su materialidad y que se esfumen sus contornos que iban perfilando con bastante nitidez una sombría tragedia muy similar a la que vivió la familia de la autora:

Al expresar esta duda, Carlos deslizó la mano hacia el bolsillo, su rostro se contrajo, sus ojos se inyectaron de sangre y relucieron con salvaje brillo. Y Mariano apenas

tuvo tiempo de sujetarle e impedir que le asestase la cuchillada al corazón (Pardo Bazán, 2011a, 124).

La locura participa así de una criptonimia que permite proteger el contenido fantasmático. La escritura del cuento es el lugar de la revelación pero se yerguen algunas barreras para que la expresión del secreto, percibido con nitidez o no durante la niñez, permanezca velada.

En los trabajos que dedicaron al peso del secreto familiar y a su dimensión transgeneracional, los psicoanalistas Abraham y Torok recalcan el peso que cobran algunas palabras<sup>2</sup>: entre los vocablos utilizados por el locutor detentor de un secreto, algunos llevan en sí la presencia del fantasma familiar, son el lugar de su manifestación, traducen sin traicionar el secreto guardado. En el cuento «Primer amor», en el que un personaje hurga en los muebles de su tía, el lector no asiste al hallazgo de un cadáver. Sin embargo, si prestamos una atención especial a los términos que bien podrían traducir la existencia del fantasma familiar, resulta particularmente sugestiva la presencia de la palabra «cuello» :

Pero un día -me acuerdo lo mismo que si fuese hoy- en la esquina del cajón superior y al través de unos cuellos de rancio encaje, vi brillar un objeto dorado... Metí las manos, una miniatura sobre marfil, que mediría tres pulgadas de alto, con marco de oro (Pardo Bazán, 2003, 189).

La presencia de cuellos de encaje no contribuye a la mera creación de efectos de realidad, la polisemia del término es elocuente: buscar en el armario de la familia es encontrar la presencia de cuellos, una parte de la anatomía humana que encontramos en varios cuentos. De hecho, las estrangulaciones y las degollaciones se repiten en varios textos, reserven éstos o no un lugar destacado para la revelación del secreto.

---

<sup>2</sup> Estos aspectos podrán consultarse en particular en la sexta parte de *La corteza y el núcleo* titulada «El trabajo del fantasma en el inconsciente y la ley de la nociencia».

Así es como, evocada de manera directa o de forma encubierta, la palabra «perfume» puede atestiguar de una revelación velada en varios relatos. Su presencia, terrible eco del nombre del asesino Juan Rey Perfume, podría ser una manera de liberarse del peso del fantasma tan íntimo. En varios textos, la necesidad de revelar los secretos del pasado se relaciona con palabras y expresiones evocadoras de perfumes, olores y fragancias de antaño. La exploración de la cómoda de «Primer amor» se acompaña ya de sensaciones olfativas: «el aroma de los abanicos de sándalo que andaban por allí perfumando la ropa blanca» (Pardo Bazán, 2003, 189). En «El esqueleto», el tocador de la madre del personaje aún conserva, entre sus cajones, «los frascos de esencia» (Pardo Bazán, 2011a, 122) evocadores de la presencia materna. Todavía más sugestiva es esta cita de «La flor seca», cuento en el que el personaje descubre, registrando el secreter y los armarios de su esposa, que ésta le fue infiel. El adulterio lo revela el perfume que se escapa de una flor seca:

Eparciáse por el ambiente un perfume vago y suave, formado de olores distintos: el iris de la ropa interior, el sándalo y la raíz de violeta de algún abanico, el alcanfor disipado de las pieles, el heliotropo de las mantillas que tocaron el cabello, y la madera de cedro de los cajones. Cuando el conde hizo girar la tapa del secreter y empezó a registrarlo, la fragancia fue más viva: el saquillo del papel timbrado y el cuero de Rusia de los estuches de guardajoyas, se unieron a los imperceptibles efluvios que ya saturaban el aire, comunicándoles algo de vivo y embriagador, como si del profanado secreter fuese a salir un interesante drama (Pardo Bazán, 2004, 206).

La red de asociaciones que une exploración, drama y perfume se ve completada con el de «las culpas ignoradas» en el cuento «La cómoda»:

Y yo, volvía a registrar... Allí debía de haber algo... ¿Qué? Quizás, documentos, cartas, una historia de amor; que surgiría con su intenso aroma de flor de alma,

con sus ritornelos de felicidades antiguas, con su picante sabor de intriga olvidada, relevadora de que en todo tiempo los hombres han sentido los mismos afanes y se han abrasado en las mismas hogueras... Y yo, modelo de esposos, no conocía las dulces locuras, pero aspiraba el olor de la cómoda, pidiéndoles la revelación de las culpas ignoradas y las sensaciones no gustadas jamás (Pardo Bazán, 2011a, 526).

La lectura de «La cruz roja» y de *La gota de sangre* confirma esta hipótesis: el narrador del primer relato expresa la curiosidad que suscita una casa abandonada en el pueblo. Acompañado por otros curiosos, y todos movidos a investigar el secreto de la cruz roja pintada en la fachada, el personaje penetra en la casa misteriosa. El narrador evoca entonces que todos los allí reunidos tenían un punto común: «cada cual quería ser el primero a olfatear el drama» (Pardo Bazán, 2004, 214).

En el relato de enigma criminal *La gota de sangre*, es importante recordar que es el perfume de las gardenias el que permite al detective Selva progresar en su investigación e identificar a los culpables del asesinato. Proponer un método menos racional, que se funda en la intuición, y en particular en el olfato no es casual. El texto traiciona fugazmente el secreto al tejer una relación evidente entre el criminal y el perfume. El final del capítulo 5 y el principio del siguiente así lo confirman: «Desde la puerta, un perfume insinuante se me coló por las narices, dominándome el sentido. Era el aroma trastornador de la blanca y carnosa gardenia» (Pardo Bazán, 2002, 467):

Soy muy sensible a los perfumes, y, si no me dan jaqueca, al menos me encalabrinan los nervios y me producen una excitación malsana. Aquel aroma, ya percibido en el teatro de Apolo, me recordaba la gotezuela de sangre. Entré en la sala bajo el influjo de tal olor, que delataba y acusaba a Chulita. Como efluvio ya perdido y lejano, acudió a mi sensibilidad íntima la reminiscencia de otra sensación. Se me figuraba que también el muerto, y los objetos lanzados a mi dormitorio, que habían pertenecido al muerto, exhalaban ese olor, que yo, desde el teatro, traía,

como una obsesión, en mis mucosas (Pardo Bazán, 2002, 469).

Si la presencia del secreto se percibe a través de unas palabras evocadoras de la tragedia, a veces, se hace mucho más evidente. Los suicidios con arma de fuego, los cuellos seccionados o apretados, las casas familiares que muy mal ocultan sus cadáveres son elementos recurrentes en la producción cuentística de Pardo Bazán. El suicidio aparece no solo en «Las tapias del Campo Santo», sino también en «Mi suicidio» o en «El enemigo»; y la degollación y estrangulación son los *modus operandi* reales o fantaseados de relatos cortos como «El enemigo», «La careta rosa» o «Volunto». La larga descripción de la degollación en el último cuento atestigua de la fascinación que ejerce el gesto criminal en la escritora:

Y, sin embargo, su mano y su pulso vibraban ansiosos de apretar, de dar el tajo feroz, de ver doblarse la cabeza pálida y amarillenta, gorda y clerical, del árbitro de Europa. [...] No eran reflexiones, no eran pensamientos lo que en aquel instante hervía en su conciencia; era sencillamente el instinto, que no se razona, si bien procede de los razonamientos o ideas anteriores; pero reviste su forma propia, su brava forma de arranque instintivo, con todos los caracteres de los sombrío, de lo animal. El señor Gil daría su vida [...] por ver brotar súbitamente, con *gluglú* fatídico, el chorro de sangre de las segadas arterias. ¡Oh, qué gozo! La sangre cálida empaparía su mano... La muerte del Corso sería instantánea: el barbero, con la práctica de su oficio, sabría muy bien dónde el tajo era necesariamente mortal. Un corte violento y vivo como un relámpago (Pardo Bazán, 2011a, 505-506).

El regreso de la garganta degollada cobra la forma de un terrible legado que deja su impronta en la piel de los personajes en «El antepasado». En el cuento, el joven aristócrata que suscita la curiosidad del narrador siempre desea disimular su garganta, como si detrás de cuellos y pañuelos ocultase un secreto. Su voluntad por

revelarlo lleva al narrador a apoderarse del pañuelo y a descubrir la garganta de su amigo:

Sin embargo, algo me indicaba causa distinta para tan excesiva precaución; y un día, a pretexto de echarle la sábana, me arreglé de suerte que el pañuelo, quedó en mis manos, y patente la garganta de mi amigo... Él exhaló un gemido, como si se le hubiesen arrancado el vendaje en una llaga; y no reprimí un grito -tan extraño me parecía lo que veía-. Superaba a mis presentimientos... Destacándose sobre la blancura de los hombros y las espaldas, señalaba el arranque del cuello ancha marca circular, entre sangrienta y lívida, de irregular contorno, semejante a la huella que deja el cuchillo, al separar el tronco de la cabeza. Diríase que, después de cortada, habían vuelto a colocarla allí, y que al menor movimiento, rodaría al suelo. No me quedaría, si cediese, más helado de lo que me quedé, notando la horrible señal (Pardo Bazán, 2004, 788).

Tras la sorpresa, llegan las confidencias: el personaje no evoca ninguna herida física, el origen de la marca nos lleva a la antigua fortaleza familiar, Castilbermejo. Las paredes de la morada conservan la «historia de la cabeza», leyenda aún persistente y que se funda en la existencia, en la misma casa, de la cabeza cortada de un antepasado que no consigue caer en el olvido. La madre del personaje que lleva el estigma de la historia familiar está obsesionada con la cabeza aterradora. Así lo indican sus pesadillas: «La veía en sueños, destilando sangre, y se despertaba estremecida, a las altas horas, como si un fantasma acabase de tocarla con mano glacial» (Pardo Bazán, 2004, 789). Cuando todos piensan haber registrado la casa de arriba abajo, la mujer hace un terrible descubrimiento: encima de su armario, en un cofre olvidado y protegido de las miradas, aparece la cabeza, «objeto trágico y terrible» (Pardo Bazán, 2004, 790). Embarazada, sufre convulsiones pero no pierde al bebé; Fadri nace pero lleva para siempre la marca del fantasma familiar, la imborrable cicatriz heredada: «¡Esas cosas se heredan!» (Pardo Bazán, 2004, 791). La esfera más íntima, la de la casa familiar, es el lugar privilegiado para la revelación del secreto: las fortalezas y otros pazos acaban

entregándolo, es el lugar designado para que las voces de los antepasados lleguen hasta el personaje y el lector. La voluntad de silenciar, expresada también en «La cruz roja»: «La casa llevaba su estigma, a la casa no convenía acercarse: ¿Por qué? Sobre esto, chitón» (Pardo Bazán, 2004, 213) no resiste frente a la porosidad de los muros donde se produjeron tragedias. Así es como en «Santiago el mudo», Raimundo no deja de sentir un malestar profundo cuando regresa a los lugares donde está disimulado el cuerpo de la mujer a quien asesinó; o como la presencia del cuerpo del bisabuelo del narrador de «Los buenos tiempos» es un tormento para quien conoce el pesado secreto de la familia. «El legajo», que pertenece a la última colección publicada por la autora, *Cuentos de la tierra*, presenta otras semejanzas con estos relatos. Cuando el narrador decide emprender reformas alrededor de la muralla que ciñe la propiedad familiar, no solo descubre un esqueleto sino que también se entera, gracias a los documentos conservados en el archivo familiar, que la responsable del asesinato no es otra que su misma bisabuela:

¡Hola, hola, hola! —repetía aturdido, el descendiente. Veía ahora, claro como la luz, el crimen más espantoso de lo que había imaginado. El consorte, dilapidador e infiel, asesinado por la esposa cuando se disponía a algún viaje en pos de sus antojos, y teniendo sus pistolas ceñidas; el enterramiento, sabe Dios con qué complicidades; el muro, construido para resguardar eternamente la fosa, y que nunca pudiese el azar descubrir el negro atentado, y doña Dolores, disfrutando libremente de aquella fortuna, salvada, por su crimen, para su descendencia... (Pardo Bazán, 2005b, 591)

Los numerosos ejemplos evocados en este artículo prueban que el cuento es el soporte privilegiado para la revelación del secreto familiar. La tensión entre el deseo de silenciar, de no traicionar el invisible pacto familiar y la liberación inconsciente de fantasmas, pertenecientes a una cripta poblada de armas blancas, víctimas degolladas y antepasados criminales, casi siempre desemboca en la revelación de una verdad, por muy desagradable y

fea que ésta sea. Aunque no podamos saber si doña Emilia conocía los detalles del secreto que rodeaban la muerte de doña Joaquina, a través del encubrimiento del secreto (con el uso de términos evocadores o valiéndose de la locura como protección), y mediante la repetición de elementos como el suicida con arma de fuego, las degollaciones y estrangulaciones, así como las casas familiares guardianas de cadáveres, resulta interesante observar que la crueldad que se encuentra en la producción cuentística, y que se manifiesta con abundancia en todas las colecciones, se nutre de la historia personal de la escritora. La presencia de la sangre y de las violencias perpetradas puede comprenderse en parte como una necesidad de representar una escena de la que la autora no fue testigo pero que sí impuso un sello cruel a la historia familiar. El secreto, que adopta corporeidad bajo la forma de un cadáver que no se puede disimular, u obtiene cierta materialidad con la presencia de armas que encarnan el acto que se quiere ocultar, se cristaliza en la escritura del sufrimiento y del dolor, como si la pluma de la cuentista necesitara registrar secretos ajenos, hurgar en las carnes de los personajes, llegar a ese punto climático de la herida, para poder expresar su dolor más íntimo.

CHRISTIAN BOYER  
LYCÉE HÉLÈNE BOUCHER (PARIS),  
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM. Nicolas. TOROK Maria. (2005). *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires. Amorrortu.

BARREIRO FERNÁNDEZ. Xosé Ramón y Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán, Jacobo Manuel Caridad Martínez. (2010-2011). «La trágica muerte de Joaquina Ribera, abuela de Doña Emilia. Un secreto familiar desvelado». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Pardo Bazán*. 8. 15-56.

BARREIRO FERNÁNDEZ. Xosé Ramón y Ricardo Axeitos Valiño, Patricia Carballal Miñán, Jacobo Manuel Caridad Martínez. (2016). «Nuevos documentos sobre la muerte de la abuela materna de Emilia Pardo Bazán». *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Pardo Bazán*. 11. 127-136.

CANAULT, Nina. (2007). *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres?*. Paris. Desclée de Bouvier

PARDO BAZÁN. Emilia. (2002). *Obras completas, VI*. Edición de José Manuel González Herrán, Darío Villanueva. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

PARDO BAZÁN. Emilia. (2003). *Obras completas, VII*. Edición de José Manuel González Herrán, Darío Villanueva. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

PARDO BAZÁN. Emilia. (2004). *Obras completas, VIII*. Edición de José Manuel González Herrán, Darío Villanueva. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

PARDO BAZÁN. Emilia. (2005a). *Obras completas, IX*. Edición de José Manuel González Herrán, Darío Villanueva. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

PARDO BAZÁN. Emilia. (2005b). *Obras completas, X*. Edición de José Manuel González Herrán, Darío Villanueva. Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

PARDO BAZÁN. Emilia. (2011a). *Obras completas, XI*. Edición de José Manuel González Herrán, Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

PARDO BAZÁN. Emilia. (2011b). *Obras completas, XII*. Edición de José Manuel González Herrán, Madrid. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.