

## EL CUENTO *PIÑA* DE EMILIA PARDO BAZÁN: ENTRE *BESTIAS Y SOBERANOS*<sup>1</sup>

### Lecturas de *Piña*

*Piña* conoce su primera publicación en el número 447, de julio de 1890, de la *Ilustración Artística* de Barcelona<sup>2</sup>, antes de integrar en 1894 el tomo *Cuentos nuevos* de la *Obra Completa* de Emilia Pardo Bazán (Pardo Bazán, 1890, 1894).

Afirman sus más recientes editores literarios que el tono contrasta con el mayoritariamente sombrío y poético de que están revestidos los *Cuentos nuevos*, los más de ellos de tema amoroso. Y podemos estar de acuerdo en esta apreciación. Pero no lo estamos cuando adscriben el relato a un grupo que se caracterizaría por «una

---

<sup>1</sup> Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación: PGC2018-093545-B-I00, MCIU/AEI/FEDER, UE, *El tropo animal: un análisis ecofeminista de la cultura contemporánea de Galicia e Irlanda*.

<sup>2</sup> Todas las citas están tomadas de esta primera edición, aunque somos conscientes de que debe ser la última en vida de la autora la que se tome como texto definitivo. No habiendo cambios sustanciales entre la primera y la definitiva, preferimos la *editio princeps* por hallarse libre de incómodos laísmos.

cierta ingenuidad infantil» percibida por ellos en «*Piña, Linda* (dos cuentos de protagonismo animal) o *El baile del Querubín*» (Villanueva y González Herrán, 2004: XIII). Este texto, breve como solían ser los cuentos que la autora daba a conocer en las columnas de las publicaciones periódicas de la época, está muy lejos de ser un relato simple.

Para explicarlo, vamos a mostrar tres niveles de lectura que conforman la estructura y multiplican el sentido de este relato: la narración de los sucesos que motivaron la muerte de un animal *de compañía*, la conversión del cuento en *exemplum* del maltrato machista, tomando como modelo la fábula; y la construcción a través de la literatura de la noción cultural (política, onto-teológica, etc.) de *soberanía*, movable a través del tiempo y el espacio, y que se pone de manifiesto no solo entre el primate y sus congéneres, sino significativamente entre el animal humano y el no humano.

### **Acercamiento al discurso narrativo de la historia de una expatriada**

El breve párrafo que abre el cuento y anticipa su final, puede ser considerado desde un enfoque actual como un microrrelato cuya protagonista se nombra en el título: «Hija del sol, habituada á las fogosas caricias del bello y resplandeciente astro, la cubana Piña se murió, indudablemente, de languidez y de frío, en el húmedo clima del Noroeste donde la confinaron los azares de la fortuna».

Detengámonos en cómo el discurso lingüístico del narrador en este comienzo sitúa en el centro el verbo principal «se murió». Lo hace preceder de un largo sintagma correspondiente al sujeto paciente, que lo caracteriza, de acuerdo con su origen cubano, como una criatura solar. Y luego menciona su nombre, «Piña». Sigue al verbo una aseveración del narrador a través del adverbio modal «indudablemente», que identifica las causas de la muerte del sujeto: un traslado de espacio geográfico, con insuperable inadaptación climática, debido a su vez a un cambio azaroso de fortuna (y la fortuna, por definición azarosa, es inevitable).

En los siguientes párrafos, hasta completar los quince que componen el cuento, la voz narradora irá proyectando hacia los sucesos contados esta saudade de la protagonista como

interpretación autorial (*implied author*) de las acciones que experimenta o padece, asegurándola las más de las veces y suponiéndola otras. Se expresa esa voz con el plural *nosotros*, referido al grupo humano que toma a la cubana bajo su dominio protector. Esto se deja claro desde el comienzo, a manera de prueba atenuante del papel que en su muerte tendrían esos protectores: «Sin embargo, no omitíamos ningún medio de endulzar y hacer llevadera la vida de la pobre expatriada».

De este modo, se aprestan a vestirla –antropomorfizándola– prodigando la confección con cualquier retal de *casaquines* que poco tiempo le duren limpios, porque la cubana no sabe comer con cubiertos. Con todo, le «sentaban tan graciosamente», que les merecía la pena el trabajo, ya que el objetivo que se va revelando entre líneas era no solo protegerla sino poner en marcha la función bufonesca para la que había sido acogida. También se trataba de hacerla sentir cómoda, trayéndole el recuerdo del ambiente de origen: «¡Y apenas [...] una atmósfera dulce, que le traía vagas reminiscencias del calor natal!».

Piña va siendo caracterizada como personaje en pequeñas dosis: el determinismo ambiental que rige la proyección de la nostalgia justifica que se empiece por dar información sobre costumbres («libre desnudez», «malas mañas» como comensal) y se pase a un apunte indirecto de prosopografía, su talla minúscula, al mencionar la escasa tela que se empleaba para confeccionar sus gabanes y edredones. Sigue la caracterización a través de lo que se erige en conducta de la protagonista cuando se cuenta cómo se acurruca de noche en su «medio panalito» de algodón, mientras que por el día da rienda suelta a la actividad propia de la –breve etopeya– «vivacidad de su genio»: saltar, dar volteretas, chillar y «enseñarnos los dientes». La autora aprovecha el momento de la información sobre los cuidados habituales de la adoptada, a la que administran una dieta de frutas y hortalizas, para ampliar algo su prosopografía. Se describe «su mano negra y glacial, de ágiles deditos» y los abazones o «dos bolsas que guarnecían á un lado y á otro su faz muequera». Se enfocan con interés sus ojos retráctiles, que miran al grupo de humanos con benevolencia y algo de recelo. De nuevo, el narrador proyecta una interpretación sobre esos ojos de oro: «ojos infantiles que velaba una especie de indefinible melancolía».

La caracterización ha hecho adentrarse al lector lentamente en el mundo animal al que parece pertenecer la protagonista, tras unos pasos titubeantes en la recepción del cuento, pues hasta este momento podría tratarse de un ser humano de diminutas proporciones, color de piel negro y hábitos salvajes. El juego narrativo de *Piña*, no exento de intención humorística, reside en esta manera de velar la adscripción del protagonista a una especie concreta, mezclando lo humano y lo no humano.

Criatura antropomorfizada e infantilizada en el espacio doméstico humano, los amos *no tienen más remedio que enjaularla*. Pero la palabra «jaula» tarda en aparecer, sustituida previamente con perífrasis o metonimias eufemísticas. Primero, cuando la voz narradora da relevancia a los sentimientos que la situación de la protagonista provoca en el grupo: «Mucho sentíamos verla prisionera detrás de aquella reja de alambre; pero ¡el diablo que suelte á una criatura por el estilo! No quedaría en casa, a la media hora de haberla soltado, títere con cabeza». Un día Piña se escapa, «burlando nuestra severa vigilancia» y comete varios estropicios, que se enumeran con comicidad. Por fin, después de emborracharse con el petróleo de una lámpara, es salvada por los humanos de morir ahorcada entre alambres. La voz deja oír de nuevo al autor implicado, que lanza una sentencia a modo de moraleja tras el episodio: «demostrándonos una vez más su escapatoria que la libertad no conviene á todos, sino tan sólo á los que saben moderadamente disfrutarla».

El humor provocado por el juego de ocultar que la protagonista es un animal cobra fuerza en el momento en que, como consecuencia de la escapada y la ingesta de petróleo, se impone la necesidad de auxiliar a Piña porque «causaba pena verla a través del enrejado». Cae esta, en efecto, en un estado de abatimiento que se trasluce en el deterior físico: «tan alicaída, tan pálida, con el pellejo de las mejillas tan flácido y el pelo tan erizado y revuelto». También se refleja en la inmovilidad que «entristecía la jaula» (primera mención, sin eufemismos, de la palabra en el párrafo sexto) y en su queja, casi humana, pero expresada con léxico de campo ya claramente animal: «su plañidero gañido tenía cierta semejanza con la queja sorda del niño debilitado y enfermo». Los humanos «comprenden» que hay que intentar un remedio «heroico» y no se

les ocurre otra cosa que buscarle novio, para lo cual comisionan al primer capitán de barco que puede conseguir un macho para Piña.

Aquí comienza la fase en la que el cuento adquiere la hechura y funciones de una fábula. Lo que sucede en ella es que Coco, el novio convertido en marido, se dedica a torturar a Piña física y psicológicamente, sin que esta oponga resistencia. «Piña se moría» y reaccionan los *protectores*, para salvarla, dividiendo la jaula en dos partes. El animal se va recuperando cuando parecía imposible («según fueron pasando los días»... «Si a esto se añade la proximidad del verano»), mientras Coco desaparece como personaje en esta última parte del cuento, aludido por última vez de manera indirecta: «se comprenderá la dicha de la esposa de Coco»

La mejoría es total cuando el grupo humano, que para el lector es ya sin duda una familia, se traslada con el buen tiempo al campo: «Para mayor felicidad de Piña nos trasladamos á la Granja» En el nuevo espacio, Piña corretea por los jardines y sube a los árboles. «Ya no la encerrábamos en la jaula», pues esta se ha sustituido por una cadenita con la que se impide la escapatoria. El componente autobiográfico se hace patente en las pinceladas descriptivas de los jardines de La Granja, con referente real en el Meirás de la Mariña coruñesa, residencia de la escritora durante los meses cálidos. Para insistir en el contraste con el recuerdo nostálgico de la protagonista, se mencionan elementos del paisaje y fauna cubanos:

Ella danzaba por la copa de las acacias y entre el follaje de las camelias, soñando tal vez que el cielo era, no azul celeste, sino turquí; que el bosquecillo de frutales se convertía en cerrado manglar, y que en el estanque nadaban, en lugar de rojos ciprinos, pardos caimanes que dejaban en el agua un rastro de almizcle.

Hasta que un día, el animal rompe la cadena y desaparece. Cuando encuentran a Piña enferma de frío, ya no pueden salvarla: «Apareció después de largas pesquisas en un alero del tejado tiritando y medio muerta». A la mortal escapada, de nuevo se le aplica la explicación de rigor: «Ebria de libertad y de luz, confundió las noches de Galicia con las luminosas y tibias noches antillanas».

El cuento se cierra con un epílogo de crucial importancia por lo que veremos después. Se trata de un final que restablece el orden del dominio soberano con el entierro de Piña por los hijos del personaje que conduce la narración.

### **A manera de fábula**

El segundo nivel de lectura se encuentra en el texto didáctico que se extiende del quinto párrafo al undécimo y que se inserta en el relato sin que este interrumpa su curso. Esta estrategia narrativa permite dar paso a un tema abordado por Emilia Pardo Bazán en muchos de sus trabajos creativos e intelectuales, como es la preocupación feminista.

Se presenta con apariencia de fábula, pero al no tener autonomía en el texto, se aleja del patrón genérico milenarista, tanto tradicional como culto, del relato breve con personajes animales -en la mayoría de los casos-, que se comportan como humanos y cuyas acciones se narran con el objetivo de mostrar una enseñanza práctica o moral.

Por otro lado, en este momento del cuento, Piña y su *marido* podrían haber sido cualquier otro animal de fábula, pues la autora entra en una caracterización de los personajes que se asemeja más a la tradición hindú que a la occidental griega. En el estudio *La Fontaine y sus fábulas* (1947), Vossler comenta esta diferencia que Emilio Palacios recoge años después para aplicar a las creaciones de F. de Samaniego:

En las mejores fábulas griegas los animales actúan y sienten tal y como se desprende de su carácter y constitución naturales; en las fábulas indias en cambio, se tiene la impresión de que se trata de hombres disfrazados, y que el papel de un lobo hubiera podido ser desempeñado con igual propiedad por un asno o un zorro. El indio ve en el animal sobre todo y ante todo lo humano, mientras que el griego ve preponderantemente lo animal en el hombre (Vossler, apud Palacios, 1972)

Mezclada de este modo la fábula con el cuento, los animales quedan unos instantes velados, oculta su animalidad, mientras surge

de ellos el ser humano, social y político, para regresar enseguida y otra vez a lo que es *propio del animal*. Porque la moraleja es precisamente social y política: el desenmascaramiento y denuncia del dominio *bestial* del varón sobre la mujer, expuesto a través del animal más humano: el primate, su pariente próximo.

Cuando la animalidad de Piña y su *marido Coco* se difumina en su grado máximo de antropomorfización, la autora logra un efecto de ilusionismo al alternar las referencias filosóficas y de la tradición popular con el relato descarnado de los actos de crueldad en la jaula animal. Hombre y bestia se identifican y se oponen de a la vez.

La frase «¡Nada menos que un novio!» funciona como abracadabra que da paso, con delicadeza lingüística y porque «conviene saber», a la explicación de que la «damisela» conservaba intacta la flor de la virginidad y de que la ordinaria suposición de que pasaba por un estado histérico, propio de las jóvenes que ansían varón, no venía al caso. Aún así, los cuidadores deciden *casarla*, ya que «la pena y decaimiento en que se encontraba sumergida eran motivo suficiente para que le proporcionásemos la suprema distracción del amor y del hogar».

La fineza del lenguaje se corta abruptamente para narrar el regreso a la animalidad: «Aflojamos, pues, cinco duros, y el novio, muy lucio de pelaje y muy listo de movimientos, entró en la jaula como en territorio conquistado»

Como preludeo a la narración del ejercicio de la crueldad por parte de Coco, aparece una digresión ensayística por medio de interrogaciones retóricas sobre las tres posibles causas del comportamiento violento de «aquel galán». Podría justificarlo el haberse «empapado en las teorías de Luis Vives y Fray Luis de León, y otros pensadores» representantes del patriarcado machista judeo-cristiano. O, quizás, se había propuesto aplicar la máxima del «irónico mandamiento de la musa popular, que dice: «*Tratarás á tu mujer / como mula de alquiler*». Por último, podía deberse al «espíritu de venganza y resentimiento», en vista de la frialdad y el desprecio con que había sido recibido por la «joven desposada».

Tras la digresión, vuelve a manifestarse la animalidad de Piña y Coco, propia de «gentes de su casta» en la manera de relacionarse ambos, tal como la narradora se dispone a «referir»: «Encogida Piña

en un rincón de la jaula, entre girones de verdura, peras podridas y destrozadas zanahorias, llegábase á ella su marido, y bonitamente se le sentaba encima del espinazo». Sostenido en difícil equilibrio, él la acogota con bofetadas, mordiscos y zarpazos que arrecian cuando ella intenta estirar el brazo para alcanzar algo de comida de la mano de los cuidadores.

El relato coloca al lector ante una prueba de laboratorio explicada por una narradora que significativamente se expresa en singular y es más que nunca ventrílocua del autor o autora implicada. Sin duda se trata de uno de esos experimentos propuestos por la teoría narrativa de Émile Zola que él intentó llevar a la novela para avanzar en la superación del *absoluto* romántico y que Emilia Pardo Bazán había puesto en práctica y seguiría haciéndolo intermitentemente, pues por temperamento, coincidía con el maestro –discutido, pero maestro ante todo- en estimar «que tanto para un individuo como para una nación, el único estado de grandeza y de salud posible es el de tocar las realidades con la mano, de basar nuestra inteligencia y nuestros asuntos humanos sobre el terreno sólido de lo verdadero», lejos de las ensoñaciones románticas:

Nuestra diferencia con los idealistas reside únicamente en el hecho de que nosotros partimos de la observación y de la experiencia, mientras que ellos parten de un absoluto. La ciencia es, pues, a decir verdad, poesía explicada; el sabio es un poeta que reemplaza las hipótesis de la imaginación por el estudio exacto de las cosas y de los hechos. (Zola, 1972. 94)

De este modo, con el escalpelo de la objetividad, sin empatía ni intervención alguna -ni siquiera para emplear la ironía-, expone la autora el violento comportamiento patriarcal basado en el hábito social y en el ejercicio de la soberanía a través del miedo. El ojo que observa deja que las cosas ocurran por sí solas en el espacio con límites que habita el matrimonio. El personaje observador se demora en las reflexiones que el experimento le suscita. No sabemos si hay algo de parodia del modelo naturalista o si en Pardo Bazán la práctica desdecía la teoría en la misma medida en que ella lo notaba

en Émile Zola: «este escritor á quien se ha llamado *cerdo*, fué un porfiado moralista, un satírico melancólico —pecando en esto también contra los mandamientos del naturalismo, que no se cuida de enseñar ni corregir-» (Pardo Bazán, s. a., 121).

El pasaje entreverado de fábula se cierra con una nueva digresión sobre la inexplicable falta de reacción de la hembra ante la conducta violenta del macho. De hecho, esta prefiere dejarse morir a defenderse. La artífice del experimento indica que podría hacerlo, pues entre los dos monos no hay diferencia de fuerza física y, de llegar al enfrentamiento, Piña podría salir victoriosa. Pero la paraliza el miedo, ese miedo que constituye la principal arma con que el tirano sabe que se va a imponer. La conclusión del experimento lleva el juego de iluminación de nuevo a lo que es propio del ser humano: «No era el amor quien la doblegaba [...]. Era únicamente el prestigio de la masculinidad, la tradición de obediencia absurda [...]».

### ¿Quién la *bestia*, quién el *soberano*?

El tema de la perpetuación de la soberanía del macho a través del miedo había sido tratado por Emilia Pardo Bazán en la narrativa breve por primera vez en *El indulto* (1883), «magistral primera entrega de historias marinedinas centrada en la asistenta Antonia, una mujer trabajadora que sucumbe presa del miedo, un irreprimible miedo cerval que se hace presente dotando a las emociones de carácter físico» (Patiño, 2018: 16). *Piña* se suma a este tratamiento como una poderosa denuncia narrativa de la violencia del macho dominador sobre la hembra dominada.

Acabamos de ver cómo en el cuento la autora se rebela contra la idea cristiana de considerar «á la hembra creada exclusivamente para el fin de cooperar á la mayor conveniencia, decoro, orgullo, poderío y satisfacción de los caprichos del macho», mediante ese experimento de laboratorio zoológico en el que la observadora anota la falta de reacción de la víctima a causa del miedo: «Miedo, ¿por qué? He aquí el problema que me preocupaba cuando me ponía a reflexionar en la suerte de la maltratada cubanita». Para dar con el «intrínquilis», se hace la siguiente pregunta: «¿Qué influjo moral, qué soberanía posee el sexo masculino sobre el femenino, que así lo subyuga y lo reduce sin oposición ni resistencia

al papel de pasividad obediente y resignada, á la aceptación del martirio?»).

La pregunta obtiene una respuesta que entra en el campo de lo que, siguiendo a Aristóteles, Derrida apunta como lo *proprio del hombre*: «Era únicamente el prestigio de la masculinidad, la tradición de obediencia absurda de la fémina, esclava desde los tiempos prehistóricos. Él quiso tomarla por felpudo, y ella ofreció el espinazo. No hubo ni asomo de protesta».

No es una fantasía imaginar que, de haber conocido Jacques Derrida el cuento de Emilia Pardo Bazán, lo habría incluido en su amplia revisión, a través de la filosofía y la literatura, de lo que identifica y separa al hombre del animal no humano en lo referente al concepto de soberanía. Y seguro que también le habría interesado lo que tiene que ver con la proyección sobre Piña del sentimiento, atribuido al hombre, de la *nostalgia* («*Heimwech*»), de esa añoranza del país, de ese sufrimiento del hogar (*homesickness*) que –como recordaba Heidegger– era, para Novalis, lo propio de la filosofía» (Derrida, 2011: 133). Una vez detectado el objeto de búsqueda, el pensador francés lo deconstruye usando las herramientas de la filología, precisamente –y no es paradoja– porque el blanco de su tarea de desenmascaramiento es el logocentrismo que ha dominado la tradición filosófica occidental.

Derrida entra en este recorrido conceptual onto-teológico y zoo-político en las conferencias que imparte en 2002 en Cerisy, publicadas póstumamente en 2006 en *L'animal que donc je suis*<sup>3</sup>. Y lo amplía y completa en los cursos de su último seminario en L'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 2001-2002 y 2003-2004<sup>4</sup>, editados algunos años más tarde.

En estos cursos, Derrida relaciona y desanuda indicios filosóficos, retóricos, políticos, etc., investigando las nociones de

---

<sup>3</sup> El título fue traducido al castellano por Cristina Rodríguez Marciel y Cristina de Peretti en 2008 para la editorial Trotta como *El animal que luego estoy si(gui)endo*, con el fin de conservar la anfibología del nombre de la primera conferencia: “L'animal que donc je suis (à suivre)”.

<sup>4</sup> Agradezco el haber podido asistir dos sesiones del Seminario por la iniciativa de Azucena González Blanco e Inma López Silva y en el contexto de la participación de España, cuyo Gobierno presidía J. M. Aznar, en la injusta guerra de Irak, a la que iban dirigidas, a modo de exordio, sus denuncias (*Aznar* pronunciaba Derrida con toda intención).

*bestialidad* y *bestiada* «que supuestamente son propias del hombre en la relación con su semejante y ajena al *animal*» (Derrida, 2010, 14). Para ello parte de la caracterización del hombre por Aristóteles como *animal político*, de la que se desprende que «la politicidad, el ser político del ser vivo denominado hombre, es un lugar medio entre esos otros dos seres vivos que son la bestia y el dios, los cuales, cada uno a su manera, serían ‘apolíticos’» (Derrida, 2010, 46). En el recorrido, se interesa sobre todo por los textos que se ocupan desde la Modernidad de dar un puesto en el mundo configurado por el hombre a los otros animales que *cobitan* con él, «porque los seres vivos así llamados humanos y los seres vivos así llamados animales, los hombres y las bestias, tienen en común ser seres vivos [...] tienen en común la finitud de su vida [...] su mortalidad en el lugar que habitan, ya se llame a eso el mundo o la tierra» (Derrida, 2010: 31). Así, acude al animal-máquina de R. Descartes, al *covenant* o alianza social de T. Hobbes, que solo podía ser pactada entre los hombres, nunca con dios o con las bestias. Y a J.-J. Rousseau, que quería que su *Émile* leyera en primer lugar y como único libro durante las primeras etapas de su vida, *Robinson Crusoe* (Derrida, 2010, 25, 41).

En efecto, tras el uso rutinario del animal como *figuración* o tropo de las fábulas de La Fontaine -donde, por cierto, el mono es la figura risible y boba, pues siendo el más parecido al hombre porque puede comunicarse con señales y reaccionar, no sabe hablar (Derrida, 2010, 303)-, atrae al pensador francés la primera novela moderna de la literatura inglesa, el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, en la que James Joyce veía la prefiguración de la soberanía imperialista y el prototipo del colonizador inglés, a quien guía el raciocinio para dominar lo salvaje y lo bestial en su soberanía solitaria (Derrida, 2010, 38).

Persigue también las palabras con las que M. Heidegger afirma que el animal es pobre en mundo, mientras que el hombre es configurador de mundo (Derrida, 2010, 58). Y concluye en la antropología pesimista de Carl Schmidt acerca del hombre como animal peligroso, con rasgos tradicionalmente atribuidos a la bestia, como la brutalidad o la irracionalidad (Derrida, 2010, 69). No faltan en sus indagaciones, como es de suponer, sus contemporáneos Lacan, Foucault, Agamben, Guattari e Deleuze, entre otros.

La aplicación social, política y religiosa de la noción de soberanía, en la medida en que a través del tiempo se ha representado como humana o divina -«en verdad antropoteológica» (Derrida, 2010, 33)-, atañe al animal no humano, que ha sido relegado al lugar de la bestia., como lo han sido la mujer y el esclavo (Derrida, 2010, 52).

Advierte, sin embargo, Derrida de cuántas veces el soberano protege a la bestia para luego devorarla. O para hacer que la devoren, como en el caso de Piña, en un experimento que se convierte en fábula social de las relaciones amorosas, después de afirmar la voz narradora, como vimos, que «no omitíamos ningún medio...». Así, privan de libertad a Piña y cuando esta logra escapar, desata el caos doméstico propio de su condición. Al menos, los amos comprenden el motivo, aunque vean inevitable su reclusión: «Pero claro está: la infeliz Piña, al verse libre y señora, se había creído en sus florestas del trópico, donde nadie arma bronca á nadie por rama tronchada más ó menos».

Si la narradora disculpa los destrozos en la casa en esta primera escapada de la cubana es porque la bestia, como sostendrá Jacques Lacan, no puede cometer un crimen, una infracción, pues la ley es algo que pertenece solo al hombre: Derrida insiste en que la bestia y el soberano quedan fuera de la ley, al margen o por encima de ella.

La jaula impone los límites a la libertad, concepto que no se puede disociar del de soberanía, siendo inexistente, por otro lado una responsabilidad en el animal capaz solo de reaccionar, nunca de responder. De ahí la moraleja irónica citada más arriba: « la libertad no conviene á todos, sino tan sólo á los que saben moderadamente disfrutarla». (Pardo Bazán, 1890).

El problema estriba en considerar el animal como parte de la naturaleza salvaje de la que el hombre quiere distanciarse y adueñarse al mismo tiempo. Y no es así, pues «hay *algo político* y sobre todo *soberanía* en comunidades de seres vivos no humanos» (Derrida, 2010, 35). Es decir, el animal es ya político, lo cual echa por tierra esa pretendida oposición entre naturaleza y cultura, secularmente considerada como exclusiva de los humanos. En el cuento de Pardo Bazán sucede esto con la convivencia animal, convertida en

*comunidad matrimonial* entre Piña y Coco cuando se les hace participar como personajes en una una fábula.

La soberanía es indivisible, apunta Derrida, pero se representa a veces distribuida. Así se puede comprobar en cada uno de los tres niveles del relato donde se reparte esta función entre varios personajes. En el primero, la soberanía es ejercida por el grupo humano sobre el animal salvaje que se adopta como animal de compañía al margen de la ley, porque esa ley deja fuera el comercio de estos seres vivos. El *nosotros* soberano representa un grupo familiar que, en ese tiempo y en el ámbito social sugerido, incluye al personal de servicio cuya presencia solo se insinúa: tejen, cuidan, alimentan, buscan, etc. Es decir, llevan a cabo lo que los amos ordenan.

Si con respecto al servicio solo se intuye la libertad vigilada, en relación a Piña y después a Coco, esta condición está representada por la jaula y la cadena: «La libertad vigilada es, por lo demás, la condición más común, por consiguiente, la soberanía vigilada, ¿y quién de nosotros se atrevería a pretender que puede escapar de ella e incluso, lo cual es más grave, que desea escapar de ella?» (Derrida, 2010, 363).

En la segunda fase, en el espacio de encierro, la *bestia* es *ella* y el *soberano* es *él*. Esta relación de dominio entre sexo/género masculino y femenino se hace extensible en J. Derrida, animales humanos y no humanos, mediante el concepto *falocentrismo*: los seres humanos de género masculino ejercen soberanía dominando a los seres privados del Logos: animales, esclavos, mujeres.

El soberano se impone por la razón del más fuerte, que no tiene necesariamente que ver con la grandeza o la superioridad física: «lo más, lo supremo, lo máximo que caracteriza a la soberanía es un plus de *poder* y no de talla, por consiguiente, de calidad o de intensidad y no de grandura» (Derrida, 2010: 108).

En la fábula inserta en el cuento de Pardo Bazán, el poder emana de la tradicional imposición del macho: «Lo que puedo afirmar es que, desde el primer momento, el esposo de Piña (al cual pusimos el nombre significativo de *Coco*) se convirtió en aborrecible tirano». La imagen de Coco aplastando a Piña, como un grabado de Goya o dibujo de Castela sobre la tiranía, se imprime en la mente del lector como emblema del poder tiránico que todo lo devora.

Pero fuera de la jaula también hay un soberano que observa con frialdad, artífice de un experimento científico. En ese momento el *yo* sustituye al *nosotros*. Los dominados son ahora los animales convertidos en estampa de denuncia contra la sociedad humana. Dentro de ella impera la ley, salvo en el caso del espacio doméstico matrimonial, donde la mujer desaparece como sujeto. La fábula se interrumpe por fin y reaparece el *nosotros*, cambiando la esfera de la soberanía y dando entrada a un dios del que se apropia el personaje colectivo:

Nosotros habíamos desempeñado hasta entonces el papel de la sociedad, que no gusta de mezclarse en cuestiones domésticas y deja que el marido acabe con su mujer si quiere, ya que al fin es cosa suya; pero ante la inminencia del mal, determinamos convertirnos en Providencia.

El poder omnímodo del personaje que encabeza el grupo familiar vuelve a enunciar desde un *yo* inequívoco el relato de la muerte y entierro de Piña. Tras asegurar que el animal reacciona en semejante trance como una «persona», la voz se apresura, con una *correctio* retórica, a retomar la ortodoxia social católica que los lectores de su entorno esperaban de Pardo Bazán: «Expiró lo mismo que una persona, ó por mejor decir, que una criatura». Al no comportarse Piña como «persona», sino como «criatura», palabra asignada a la cosa o al ser creados por dios, se da entrada por segunda vez a la soberanía de la divinidad.

En ese último episodio la carga autobiográfica se hace más intensa: «Mis niños quisieron enterrarla solemnemente en el jardín», movidos por la *piEDAD* infantil. Y llegado a este punto, el relato se cierra de forma magistral con un eco del traje invisible del rey, aquel cuento de *El conde Lucanor*, en el que don Juan Manuel recoge un relato tradicional que rebrotaría en el siglo XIX en la pluma de H. C. Andersen. El papel del negro esclavo o del niño lo va a cumplir la hija pequeña:

Y mientras los dos mayores lloraban todas las lágrimas de su corazoncito piadoso, la pequeña, haciendo trompeta con el hocico salado y ensayando los gestos y pucheros

que juzgó más adecuados para expresar el dolor, pronunció estas palabras, condena del sentimentalismo y fórmula de un carácter jovial y antirromántico:

-Yo también quería llorar por la mona. ¡Pero no puedo!

En este sentido es muy importante la frase final del cuento, porque la palabra «mona» aparece por primera vez en la boca de la niña que desvelando la verdad, diría Derrida, logocéntrica, deshace los rescoldos que podrían haber quedado de ese juego ilusionista del relato.

### **Una curiosa anticipación *ficticia* de la *realidad***

Lo que narra Pardo Bazán en *Piña* aporta información sobre los usos sociales de la época en relación con los animales de compañía. En Coruña, ciudad marítima comunicada con distintos puertos americanos, debía ser normal la adopción de animales exóticos, especialmente traídos por los indios como elemento decorativo de distinción social.

Para hacernos una idea de cómo estos animales se estaban cazando para formar parte, no ya de los circos, sino de zoológicos privados o científicos, traemos a colación la historia de Rosalía González-Abreu Arencibia (1862-1930), conocida como la «amiga de los monos». Rica por origen familiar y matrimonio, organizó un parque para primates y otras especies animales en su mansión de la Quinta Palatino de la Habana. La había mandado construir, como haría también Pardo Bazán en Meirás, con hechuras de castillo gótico en 1899. Provista de grandes extensiones de terreno, los animales vivían en ellos sueltos o, en el caso de los grandes primates, encerrados en jaulas.

Hoy Abreu está considerada como la organizadora del primer zoológico de Cuba y como una precursora de la primatología, de la que tenía conocimientos por asesorarse en el zoológico de Nueva York y en la Universidad de Yale, donde estudiaba su hijo. El caso es que, como hasta que no enviudó en 1907 no puso en práctica su proyecto de refugio para el cuidado y la *educación* de primates, Emilia Pardo Bazán no podía estar al tanto de sus planes cuando publica *Piña*.

Interesado por las actividades de Rosalía Abreu, el zoólogo norteamericano Robert M. Yerkes viajó a La Habana para obtener información del parque de monos y entrevistar a la propietaria. El acceso a los resultados de las experiencias y ensayos con estos animales fue decisivo en la publicación de un libro en 1925 que influiría en la primatología posterior, *Almost Human* en 1925 (Yerkes, 1925).

Esta mujer de la burguesía cubana, benefactora y partidaria de los insurrectos, cuidaba de sus primates en persona, ayudada de numerosos sirvientes. Los vestía como si fueran humanos y los educaba para mejorar sus sentimientos e inteligencia y hacerlos así más sociables. Incluso a algunos los convertía en criados. Prefería los antropoides (orangutanes, gorilas y sobre todo chimpancés), aunque había monos entre sus adoptados y estos procedían de diversas geografías, desde África y Gibraltar a América Latina. Parece ser que llegó a reunir alrededor de 200 ejemplares de 40 especies distintas. A su muerte dejó su herencia para que los animales siguieran siendo cuidados, pero excepto los que fueron enviados a zoológicos, nadie se quiso hacer cargo de ellos. Así acabó desapareciendo su paraíso cubano.

Derrida, que tampoco tendría noticia de ella, sí dedica espacio en sus cursos a hablar del *paradeisos* persa, un antecedente claro del paraíso bíblico, como modelo de los parques de animales o casas de fieras que, tanto en Babilonia, como en la Quinta del Palatino, más que para impedir a las bestias salir, se crearon para no dejar que accediese el hombre (Derrida, 2010, 355).

Un episodio de la infancia de Abreu se muestra revelador a la luz de la teoría derridiana, además de tener su correlato en la muerte y entierro de Piña en el cuento de Pardo Bazán. Siendo niña Abreu y ya aficionada en extremo a los animales, con ocasión de la muerte de una paloma que se había convertido en su mascota, se negó a enterrarla. No quería que se la comiesen los gusanos y desprendiese un olor insoportable, así que pidió a su padre que la cocinasen para comerla (para *devorarla*, en palabras de Derrida). Quería que se convirtiese en parte de su propio cuerpo: “And I sad: ‘Papa, if I eat it I will have it always next to my heart’. So he said, ‘Very well’ and took me to the kitchen, where I saw it dressed and

cooked. Then, on my father's lap, crying and crying, I ate my pet" (Yerkes, 1925: 7).

Observemos el contraste con el comportamiento de los personajes niños del relato de Pardo Bazán con base autobiográfica. El entierro de Piña es casi cristiano, a falta de una cruz con lo que el cuento habría sido irreverente. Algún lector o lectora de aquella época de gazmoñería católica lo habría juzgado incluso sacrílego, a no ser que compartiese con la autora la admiración de Pardo Bazán por Francisco de Asís. Pero en este punto, Emilia Pardo Bazán, era también muy prudente. El conocimiento y la admiración de la doctrina del fraile del s. XIII en lo que respecta al amor a la naturaleza y los animales, es enarbolada por la escritora para ir en contra de aquellas corrientes protectoras debidas a la oleada panteísta de su época, que ella juzga «afecto desordenado» que transforma la naturaleza en «ídolo tirano, a la postre aborrecido». La autora da cuenta del fervor proteccionista animal, debido en parte a esta corriente, a su juicio confundidora, contra la que la Iglesia está fuertemente prevenida:

[...] las medidas adoptadas en Inglaterra y otros países para asegurar el bienestar de los animales, la prohibición de las vivisecciones, la sanción penal establecida en el Código de aquellas naciones para los atentados y violencias contra los animales domésticos, el aumento de las Sociedades protectoras de animales y plantas, etc. No todo ello se debe por cierto a las corrientes panteísticas [...] A esto se debe el que acoja la Iglesia con recelo y desconfianza instituciones como las *Sociedades protectoras*, que si no fueran originadas más que de natural piedad y conmiseración hacia los irracionales, estarían muy de acuerdo con la dulzura y amor peculiares de la Religión Católica» (Pardo Bazán, 2014 [1881], 492).

En las actividades de Rosalía Abreu, motivadas por sus inclinaciones zoológicas, parece que predominaba la atención a lo que habría de llamarse «antropozoología», campo de estudio comparado de las «analogías y diferencias de los monos antropoides y los hombres» (Derrida, 2010: 335). Pero, para contrastarlo con la mirada cristiana de nuestra autora, podemos añadir las especulaciones de la chismografía periodística de la época, que

aseguraban que la clave del interés de Abreu por los primates era su creencia en la metempsicosis, es decir, que para ella había personas reencarnadas en esa especie próxima al ser humano (De Lara, 193: 3).

En *Piña*, la observadora que examina lo que sucede en el interior de la jaula actúa movida por la *curiosidad*, palabra que como es habitual en Derrida, se desdobra en dos significados etimológicos: deseo de dar cuidados y ansia de conocimiento (Derrida, 2010, 348). En los dos sentidos, se aproxima el personaje experimentador a la figura de Rosalía Abreu, con la salvedad de que la finalidad científica de la cubana no era literaria.

La escritora seguramente conocería por la prensa, años después de publicar *Piña*, la extraordinaria historia de la pionera cubana de la primatología. Seguramente entonces, el caso le hizo traer a la memoria esa pequeña mona cubana que acabó sus días en Meirás, que la divirtió, satisfizo su curiosidad y le dio pie para escribir un cuento en el que los lectores pudieran ver representados en la ficción las realizaciones de la *bestia* y el *soberano*, creaciones de la cultura humana que involucraban y siguen involucrando a los otros animales.

OLIVIA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ  
UNIVERSIDADE DA CORUÑA  
(UDC)

## BIBLIOGRAFÍA

DE LARA, Carmen F. (1931) «Una dama cubana lega, al morirse, varios millones para sus monos». *Estampa*. 57. 10/01. 2-3. Dponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003426842&page=3&search=&lang=es>

DERRIDA, Jacques. (2010 [2008]) *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2001)*. Edición establecida por Michel Lisse, Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud. Traducción de Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires. Ediciones Manantial.

DERRIDA, Jacques. (2011 [2010]) *Seminario La bestia y el soberano. Volumen II (2002-2003)*. Edición establecida por Michel Lisse, Marie-

Louise Mallet y Ginette Michaud. Traducción de Luis Ferrero, Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires. Ediciones Manantial.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio. (1972) «Caracterización en los personajes en las fábulas de Samaniego». *Boletín de la Institución Sancho El Sabio*. 16. 169-189. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd4r7>

PARDO BAZÁN, Emilia. (1890) «Piña». *La Ilustración Artística*. 447. 21/07. 50. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001495214&search=&lang=es>

PARDO BAZÁN, Emilia. (1894) «Piña». *Obras Completas*. 10. Madrid. Imp. A. Pérez Dubrull: 138-146.

PARDO BAZÁN, Emilia. (2004 [1894]) «Piña». *Cuentos nuevos. Obras completas, VIII*. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (ed. y pról.). Madrid. Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro). 111-118.

PARDO BAZÁN, Emilia. (2014 [1882]) *San Francisco de Asís (s. XIII)*. Javier López Quintás (ed. crít.), José Manuel González Herrán (pról.), Cristina Patiño Eirín (apénd.). Santiago de Compostela. Alvarellos Editora.

PARDO BAZÁN, Emilia. (s. a.) *La Literatura Francesa Moderna. III. El Naturalismo. Obras Completas. XLI*. Madrid y Buenos Aires. C.I.A.P, Renacimiento.

PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2018) «Prólogo en el borde». *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres* de Emilia Pardo Bazán. Cristina Patiño Eirín (ed. y pról.). Zaragoza. Editorial Contraseña. 9-58.

VILLANUEVA, Darío y José Manuel González Herrán. (2004) «Introducción». *Cuentos nuevos. Obras completas, VIII* de Emilia Pardo Bazán. Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (ed., prol.). Madrid. Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro). XI-XXIX.

ZOLA, Émile. (1972) *El Naturalismo*. Jaume Fuster (tr.). Laureano Bonet (sel., intr. y notas). Barcelona. Península.