

EL AMOR PATOLÓGICO EN *MI HERMANA ANTONIA* Y *BEATRIZ* DE VALLE-INCLÁN: UNA INTERPRETACIÓN



Marie-Soledad Rodríguez
Universidad de Caen

Con una simple lectura de las primeras novelas cortas de Valle-Inclán se puede ya establecer una lista bastante completa de varias patologías relacionadas con la sexualidad, bien sea el incesto, el sadismo, el masoquismo o la necrofilia. Esta omnipresencia de la sexualidad perversa no es extraña puesto que corresponde al discurso modernista y decadente que inspira estos relatos; sin embargo algunos textos vienen a enriquecerse con un matiz fantástico y ofrecen entonces una versión satánica del eros que bien podría encubrir un discurso diferente del que, a primera vista, percibimos. En efecto, si unos relatos como *Beatriz*, o *Mi hermana Antonia*¹ contienen varios elementos fantásticos, éstos no siempre apuntan hacia una conclusión sobrenatural de lo acontecido, lo que lleva al lector a interpretar de otra manera estos detalles que forzosamente tienen una función dentro de lo narrado.

Desde el comienzo de *Mi hermana Antonia* el narrador dispone falsas pistas para un lector que no consigue que se le aclaren ciertos datos. Si dentro de la intriga parece normal que se posponga la resolución del enigma para mantener vivo el interés del lector y respetar las reglas del género fantástico, sin embargo aquí se dan informaciones que no sirven sino para desorientar al lector. Así el anuncio, en la sección II, es decir en la primera página del cuento, de la muerte de Antonia sólo pretende hacer creer que es esta tragedia la que va a ser contada pero se opera una sustitución de objeto puesto que quien acaba muriéndose no es ella sino su madre. Además, el cuento entero parece

¹ La edición utilizada es *Jardín umbrío*, Madrid: Espasa Calpe, 1986.



justificar muy poco su título, ya que si el elemento fundamental es el amor supuesto de Antonia por el estudiante Máximo Bretal, amor presentado como el resultado de un hechizo y combatido obstinadamente por la madre de Antonia, lo que se narra es más bien la posesión satánica de la madre.

Los elementos fantásticos sirven entonces para crear un ambiente de misterio alrededor de la figura del estudiante y de sus víctimas femininas pero no son siempre convincentes como lo demuestra el que, para sostener la interpretación diabólica como única explicación posible de la actitud de las mujeres, el cuento esté encuadrado por dos afirmaciones acerca del escenario, cuya meta es la de dar un matiz sobrenatural a los acontecimientos descritos :

“Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro...”²

Ya se nota cierto desplazamiento puesto que el milagro anunciado será un hechizo y obra del diablo en vez de serla de Dios. El texto propone también varios elementos extraños que vienen a cobrar sentido dentro de las supersticiones gallegas que comparten tanto el narrador-niño como ciertos personajes. Así la descripción de la posesión se basa sobre la aparición misteriosa de un gato negro, enviado por Satanás para torturar a la madre por su negación obstinada y que sería creación o encarnación del estudiante, dotado de una supuesta ciencia infernal³.

Sin embargo, tenemos que apuntar ciertas inadecuaciones dentro del texto que nos hacen dudar de la interpretación fantástica propuesta por un narrador a veces poco fiable⁴. En efecto, el narrador se desdobra en dos entidades temporales distintas, el niño de antaño, figura predispuesta a adoptar las creencias locales, y el adulto de hoy que no cree tanto en los viejos mitos pero añora el tiempo pasado. Así, es importante notar que el narrador adulto amolda su discurso a la visión del niño sin remediar sus

² Op. cit. p. 64.

³ El padre Bernardo pone en guardia a la madre y, al mismo tiempo, anuncia lo que seguirá con: “No basta el poder de una pobre mujer como tú para luchar contra la ciencia infernal”, p. 73.

⁴ Cf. Luis González del Valle, “‘Mi hermana Antonia’ y la estética del enigma enigmático” in *La ficción breve de Valle-Inclán. Herméutica y estrategias narrativas*, Barcelona: Anthropos, 1990, p. 171-193.

faltas o insuficiencias, lo que, por una parte, confiere una gran autenticidad o sinceridad al testimonio, pero, por otra parte, deja en la oscuridad los puntos más problemáticos del relato. En efecto, está claro que un adulto intentaría desentrañar el porqué de los gritos de la madre pero el relato propone esta afirmación en la sección XIV:



“Me pareció oír gritos en el interior de la casa, y no osé moverme, con la vaga impresión de que eran aquellos gritos algo que yo debía ignorar por ser niño”⁵

El narrador voluntariamente se esconde detrás de su inocencia pasada para eludir el significado posible de estos gritos, es decir que renuncia a la verdad, pero, al mismo tiempo, comunica una información importante para el lector: los gritos de su madre pertenecían a un registro prohibido para un niño. Sin embargo, en la sección anterior, el niño ya había presenciado una escena en la que gritaba su madre a causa de un gato invisible, y, en la misma sección XIV, Basilisa, la nodriza, lo hace entrar dentro de la habitación de la madre para que aleje el gato supuestamente enviado por Satanás para castigar a la mujer. Si los gritos relacionados con el gato y la idea de posesión pertenecen a lo que legítimamente puede conocer un niño que además comparte creencias sobrenaturales con Basilisa, parte de su significado debe quedar oscuro y corresponde a lo que es ilícito para un joven. Es el simbolismo del gato y de Satanás el que nos puede entonces guiar para establecer cuál es la materia prohibida. Es sabido que el gato ha sido considerado en la tradición cabalística como expresión del pecado, idea que refuerza el color negro asociado al Mal y al inconsciente, mientras que el diablo viene a representar las fuerzas que “trastornan, ensombrecen, debilitan la conciencia”⁶. Es decir que la madre está sobre todo expuesta a unas fuerzas interiores que es incapaz de dominar y de aceptar tales como son y que exterioriza o expulsa fuera de sí bajo la apariencia del gato negro. Estas fuerzas son obviamente pulsiones que no reconoce, igual que el narrador, niño o adulto, quien se niega a hablar del tabú de la sexualidad. Hay que precisar además que la madre que “no creía en agüeros ni brujerías, pero

⁵ Op. cit. p. 75.

⁶ In Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Laffont, 1995, p. 352.



alguna vez lo aparentaba por disculpar la pasión que consumía a su hija”⁷ acude inconscientemente al mismo ardid. La imagen del gato negro le permite tapar sus propios deseos aunque esta aparición sobrenatural está en plena contradicción con sus creencias. Pero esta aparente paradoja encaja muy bien en la política defensiva del histérico quien, por una parte, es incapaz de descifrar sus síntomas⁸ y, por otra, adopta los sistemas de representación populares, vigentes dentro de su entorno.

Y es que la descripción de las crisis que padece la madre con los “gritos”, “dedos crispados” o “abiertos como garfios”, “dientes que hacían el ruido de una castañeta”, “el pelo revuelto”, este cuerpo que se “retuerce”⁹ sin hablar de las alucinaciones y del terror que le producen, tiene mucho que ver con la histeria tal como estaba descrita en las obras de referencia de la época, o sea las de Charcot, Nordau o Krafft-Ebing¹⁰. Si la madre es en realidad histérica, es necesario descifrar los supuestos elementos irracionales a partir de un nuevo enfoque que permita abarcar las diferentes incógnitas que quedaban en la versión fantástico-diabólica.

El primer punto que cobra sentido es ahora la aparición del “gato negro” como expresión de la represión a la que somete la madre una pulsión erótica para ella inadmisibles. Este fenómeno corresponde a la “histeria de angustia” en la que el sujeto sustituye la representación que le horroriza por otra, como un animal. Y los verbos que utiliza la madre para expresar su horror hacia el animal corroboran, por su polisemia, el valor sustitutivo del gato puesto que “arrancar” y “espantar” se emplean también de manera figurada para los deseos o sentimientos¹¹. Si la naturaleza de su afecto es ahora clara, queda por hallar el objeto de su deseo que no puede ser sino el propio Máximo Bretal, a quien según el narrador ella “odiaba” hasta tal punto que “por no verle,

⁷ Ibid. p. 68.

⁸ “l’hystérique qui émet le message chiffré (le symptôme) n’en connaît pas le sens, et c’est parce qu’il en ignore la signification qu’il peut le produire”, in Etienne Trillat, *Histoire de l’hystérie*, Paris: Seghers, 1986, p. 240.

⁹ La descripción ocupa las secciones XIII-XVIII.

¹⁰ Según Robert Marrast, Valle-Inclán pudo enterarse de las novedades sobre sexualidad “a través de las crónicas y los libros de Gómez Carrillo”, in “Religiosidad y satanismo, sadismo y masoquismo en la *Sonata de estío*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 199-200, p. 482.

¹¹ “arrancar”: “quitarle a alguien vicios, costumbres, creencias o cosas semejantes”/ “espantar”: “(fig.) Se dice también espantar el miedo, espantar las penas, espantar el sueño” y quizás alguna otra expresión semejante”, in María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 1984, p. 249 y 1199, tomo I.

tenía cerradas las ventanas de nuestra casa”¹². Este supuesto odio, que nunca es explicado dentro del texto, cobra entonces sentido como defensa erigida por la madre de manera inconsciente, defensa que se vuelve ineficaz a partir de la aparición del gato. Este viene a indicar por consiguiente la imposibilidad de olvidar el deseo a pesar de las defensas tanto prácticas como espirituales.

El dilema inconsciente al que está expuesto el personaje proviene en efecto de la lucha entre sus conceptos sociales y católicos, y sus apetitos sexuales. Aunque ciertos elementos están callados se encuentran sobreentendidos como el hecho de que la madre sea viuda, y entonces obligada a la castidad para respetar los preceptos católicos en los que cree¹³. Su vida tal como la describe el narrador-niño se asemeja no sólo a la vida monacal sino casi a una muerte en vida. En efecto, los verbos que sirven para describirla, antes de las crisis, son esencialmente tres: “desvanecerse”, “rezar” y “suspirar”¹⁴. Es decir que se parece ya a una sombra del otro mundo bien sea por su frustración sexual bien sea por su labor de represión, y si se pasa el día con el pensamiento puesto en los valores y virtudes cristianos, éstos no le son de gran ayuda puesto que no deja de sentir una congoja muy terrestre que la hace suspirar menos por su hija que por un bien que se le escapa. Esta libido todavía potente está forzosamente en relación con su edad, otro elemento callado pero a medias desvelado por el narrador. En efecto, su retrato, muy halagador que corresponde a la imagen modernista :”muy bella, blanca y rubia”, deja pensar que es una mujer aún joven. Además, la comparación con la “Madona Litta” de Leonardo da Vinci no permite tener dudas a este respecto porque el cuadro representa a una mujer lozana. Pero, con este símil se introduce un cambio significativo dentro de la percepción del personaje ya que la comparación precisa también que sobre su seno de “Madonna Litta” aparecía su mano negra, como si se alterara así la pureza de la imagen materna: el personaje, con este signo negativo, deja de corresponder al modelo mariano, no puede ser únicamente una madre. La mano, que siempre lleva un guante negro para esconder “la falta de dos dedos”, viene a transformar radicalmente la



¹² Op. cit. p. 65.

¹³ Ibid. p. 68: “Nuestra madre era muy piadosa”.

¹⁴ Ibid. “desvanecerse”: p. 66, 69; “rezar”: p. 70; “rosario”: p. 69; “suspirar”: p. 69, 72, 74.



visión de la mujer que desde entonces parece escindida entre dos aspiraciones distintas, simbolizadas por la mano blanca y la mano negra, que podrían ser el Bien y el Mal, según la óptica católica, pero que son más bien lo que llamaríamos virtud o castidad versus sexualidad o pulsiones.

La insistencia del narrador sobre este aspecto no es inocente y se parece mucho a un indicio cuyo valor es el de redoblar el significado del gato. Cuando se niega la mujer a reconocer su imperfección física, a dejar al descubierto esta ausencia de dedos y la esconde con el guante negro, anuncia el proceso al que va a someter inconscientemente su deseo ya que lo disfraza con la aparición del gato y, al mismo tiempo, revela su sentimiento de culpabilidad con el color negro del animal. Además, las crisis de histeria empiezan justamente tras una discusión con un sacerdote que ha desvelado el lado perverso de esta mano con la que ella “sin saberlo, [...] azota la cruz”. Así, el narrador no sólo insinúa en este diálogo - situado justo en medio del cuento (sección XII) lo que realiza su importancia - la probable labor del inconsciente sino que reafirma la incompatibilidad, según la Iglesia, de las pulsiones con la observancia de los preceptos católicos. Y, para que el significado simbólico de esta dicotomía sea más lisible para el lector, el narrador reintroduce esta imagen dentro de la descripción de una crisis:

“las manos tendidas y los dedos abiertos como garfios. Una mano era blanca y la otra negra”.¹⁵

La muerte final de la madre atestigua la imposible convivencia del deseo y las categorías morales de tal forma que el personaje negándose a aceptar la ley de la naturaleza se autodestruye.

También se puede notar que con la muerte de la madre cesa el supuesto hechizo de Antonia, quien después de desaparecer es encontrada en el tejado y “abr[e] los ojos bajo el sol matinal, asustada como si despertase de un mal sueño” (p. 84). La posible histeria de Antonia, único personaje capaz de oír también los arañazos del gato (sección XIII), sería entonces una copia pálida de la actuación de la madre, de modo que con la desaparición del modelo inductor no tendría ella razón alguna para seguir. Sin embargo, su actitud era también la consecuencia de unos valores

¹⁵ Ibid. p. 79.

compartidos con su madre, los cuales igualmente le impedían asumir sus posibles deseos. Y si el lector recuerda el anuncio de su muerte prematura puede suponer que se dejará arrastrar por la misma senda que su madre.

Una temática bastante próxima vuelve a aparecer en *Beatriz* donde el lector se encuentra con otro caso de posesión satánica. Beatriz se dice poseída por el diablo que viene a visitarla, la “muerde [...] en los pechos” y deja en su blanco cuerpo, según el narrador, la “huella negra” de sus labios¹⁶. El caso está claramente relacionado con la sexualidad; y los “alaridos” así como las convulsiones de la joven no son sino la expresión de su dolor espiritual y de las torturas a las que la somete Lucifer. Si Beatriz parece convencida de ser la presa del maligno, los otros personajes, es decir la madre y el capellán, aceptan también la versión de la posesión que viene avalada por sus creencias (catolicismo y superstición gallega) y permite excusar y justificar la actitud irracional de la joven.

Sin embargo, en la segunda mitad del cuento se revela la verdad y se desenmascara al culpable, el capellán irónicamente llamado Fray Angel. Este ha violado repetidas veces a Beatriz y ella lo ha asemejado al diablo. Se trata otra vez de un caso encubierto de histeria en el que la víctima como su entorno comparten representaciones que les permiten dar crédito a la versión propuesta por Beatriz. Para sentirse menos culpable y rechazar una realidad inaceptable para su conciencia, Beatriz ha construido una historia que reforzaba su papel de víctima puesto que es imposible resistir al poder sobrehumano del diablo. Además, recurriendo a la imagen de Lucifer, expulsaba también de su mente todas las posibles pulsiones que podía adivinar en sí misma y que proyectaba en un “otro” portador de todos los pecados.

Lo que puede sorprender al lector, en este relato crítico respecto a la Iglesia, es que sea precisamente otro sacerdote, el Penitenciario, quien es capaz de desentrañar la verdad dentro de la maraña de mentiras proferidas por la joven. Asistimos a una “cura” eficaz y rápida puesto que el hombre aclara el enigma y al mismo tiempo reinstala a Beatriz dentro del mundo real. Es decir que, más o menos, hace de psicoanalista. Pero, lo notable es que la imagen del sacerdote es dual dentro de la narración de



¹⁶ Op. cit., p. 44.



modo que es difícil ver en este relato una simple imagen modernista del libertinaje de ciertos clérigos. Y, en efecto, quien insidiosamente es designada como la verdadera responsable de la situación es la madre, la condesa de Cela que “vivía como una priora noble [...] con los ojos puestos en el pasado”¹⁷.

Su desinterés por las cosas del mundo llega hasta tal extremo que ella queda encerrada dentro de su palacio y deja abandonado su jardín, largamente descrito en el primer capítulo. Esta nota, aparentemente secundaria, es sin embargo la clave de lo que sucede puesto que viene a ser la imagen de la dimisión de toda responsabilidad por parte de la condesa. En efecto, se establece una clara relación entre esta dimisión y lo que está sucediendo en el palacio, ya que en el último capítulo la joven es designada de manera metafórica como: “la blanca rosa”, “rosa galana”, mientras que, en el primer capítulo, el narrador afirmaba que la condesa “le pedía a Fray Angel, su capellán, que cortase las rosas para el altar de la capilla”¹⁸. La equivalencia que se impone hace entender que el capellán se ha sentido por consiguiente liberado de todo control y se ha dejado llevar por sus pulsiones.

La culpabilidad de la madre además se hace explícita en boca de dos personajes que denuncian su profunda indiferencia respecto a todo lo que la rodea. Así, la propia Beatriz pone de relieve el abandono en el que ha vivido cuando recuerda el momento funesto y cómo intentó sustraerse al sacerdote recurriendo a su madre: “Yo te llamé gritando...Tú no me oíste”¹⁹. Al retirarse de un mundo que ya no le importa, la condesa se ha desinteresado también de la suerte de su hija, como lo sugiere esta “sordera” menos física que espiritual. Otro personaje, el Penitenciario, se encarga de decírselo todavía más claramente cuando la acusa en estos términos: “¡Quién sabe hasta donde llegan sus culpas!”²⁰.

La madre es responsable de lo que ha sucedido y la insistencia sobre el jardín señorial así como la comparación establecida por parte de Valle-Inclán entre sus rosas y Beatriz parecen inducir al lector a una interpretación metafórica de las relaciones de la condesa con su hija y el capellán. La imagen de la sociedad propuesta por Valle-Inclán sólo concierne una clase social, la aristocracia que no consigue superar las circunstancias históri-

¹⁷ Ibid. p. 33.

¹⁸ Ibid. p. 46-47 et p. 33.

¹⁹ Ibid. p. 44.

²⁰ Ibid. p. 41.

cas. Al resignarse a abandonar todo poder sobre el mundo exterior, como lo precisa la anotación acerca del jardín que “cercaba el palacio”²¹, la aristocracia acaba perdiendo hasta su propia libertad. La condesa, siendo todavía hermosa y probablemente viuda, ha renunciado a todos los placeres y manifiesta un desprecio por la ley de vida que no es sino el reflejo de la abulia que invade la sociedad finisecular. Preocupada únicamente por un pasado muerto, ha dejado que una Iglesia pervertida se apodere de sus dominios y de su futuro, encarnado por Beatriz.



Si los dos textos manejan elementos fantásticos y proponen una versión patológica del eros, sin embargo los procedimientos utilizados son distintos y, quizás, sus metas también. Mientras que *Beatriz* revela pronto el envés del supuesto caso de posesión, *Mi hermana Antonia* sólo proporciona unos elementos susceptibles de esclarecer el misterio propuesto. En esta novela corta el narrador-personaje desempeña un papel preponderante ya que es su inconsciente el que da luces sobre los acontecimientos narrados. A lo largo del cuento, este niño-adulto recurre a lo que podríamos llamar una “escritura patológica” puesto que ésta viene a reproducir el mismo proceso de encubrimiento realizado por la mente histérica de la madre. El discurso encubridor se nutre a su vez de prejuicios supersticiosos o religiosos para construir una explicación conforme a las creencias del sujeto. No obstante, hemos visto que se hacían sospechosas las interpretaciones satánicas puesto que no conseguían explicarlo todo ni le parecían enteramente satisfactorias al propio narrador. A partir del momento en que parte del discurso se revela falso, el discurso entero cae bajo sospecha y acaba revelando su hipocresía y ceguera, del mismo modo que el sujeto histérico delata el carácter irracional de su actuación. Pero, lo importante aquí es que este lenguaje falsificador se apoya en argumentos sacados de la retórica católica y de las supersticiones gallegas. Así Valle-Inclán desenmascara el carácter alienante de tales presupuestos, fingiendo, a través del narrador, amoldar su punto de vista a estos parámetros. Además, equipara catolicismo y superstición de tal manera que éste se encuentra desconsiderado y rebajado al nivel de unas creencias irracionales.

El género fantástico permite también hacer obra desmitificadora puesto que el cuento ataca una visión demasiado restrictiva

²¹ Ibid. p. 33.



del ser humano basada sobre los preceptos morales del catolicismo. Según la óptica desarrollada en el relato, obedecer ciegamente a éstos y luchar contra los deseos naturales no puede conducir sino a la locura y a la muerte. Así, el eros patológico con sus imágenes modernistas sirve para abordar un tabú todavía muy fuerte dentro de la sociedad española: la sexualidad femenina. El cuento decadente hace posible tratar este tema de manera disfrazada puesto que el saber científico se encuentra remodelado en una versión satánica²² mejor aceptada que un relato demasiado claro. Y al presentar al lector, de modo oblicuo, las consecuencias dramáticas del desorden creado por la represión de los instintos naturales, lo que se reivindica en los dos cuentos es una liberación de los impulsos sexuales de la mujer.

Por fin, si consideramos *Beatriz* y la interpretación metafórica antes desarrollada, está claro que el matiz fantástico pronto se difumina porque lo que propone el cuento es dar una visión de cierta situación histórica. Hemos visto que la condesa, descendiente de un carlista, ha quedado obsesionada por el pasado y finalmente está tan fuera del mundo que deja que su universo se derrumbe. Es decir que la aristocracia vista por Valle-Inclán se entrega a un masoquismo bien perceptible en la actitud de Beatriz y de su madre, y se complace en la autodestrucción.

²² No hay que olvidar que un texto explícito sobre la sexualidad femenina, *Epitalamio* (1897), sufrió diversos ataques por ser considerado inmoral y crudo, lo que podría haber llevado a Valle-Inclán a adoptar esta “envoltura” fantástica para *Jardín umbrío* en 1903.