



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2021-2022

TÍTOL: Jack l'Esbudellador: ficcions d'una ficció

NOM DE L'ESTUDIANT: Martí Jareño Andreu

NOM DEL TUTOR: David Viñas Piquer



Barcelona, 17/06/2022

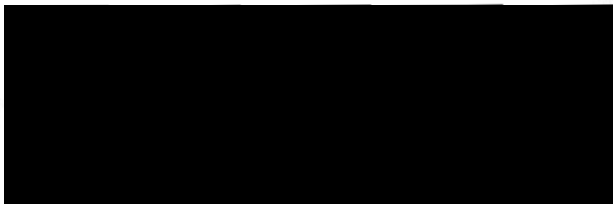


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17/6/2022

Signatura:



Jack l'Esbudellador: ficcions d'una ficció

Resum: El següent assaig es planteja un recorregut, dels molts possibles, al voltant de la figura de Jack l'Esbudellador. Entenent la ficció com un mètode alternatiu de coneixement, instal·lat en la possibilitat, ens qüestionem quin paper ha jugat aquesta, tant en les obres literàries, cinematogràfiques i musicals, com en els estudis historiogràfics d'aquest cas irresolt. Ens preguntem, per tant, la necessitat humana de relatar aquests esdeveniments, i de participar, com a lectors, en la confecció d'un correlat particular, concretant la figura anònima de l'assassí en un home del sac definit. En relació amb aquest procés, també considerarem diversos aspectes estètics de les ficcions resultants, en perpètua tensió entre la concreció històrica, i l'abstracció mítica. En última instància, l'Esbudellador, com a text porós a emplenar, esdevé una màscara rere la qual projectar els mals endèmics de cada temps, i poder-los anomenar.

Paraules clau: Jack l'Esbudellador, ficció, fenomenologia, estètica, assassinat

Abstract: The next essay is a journey, among many possible, around the figure of Jack the Ripper. Understanding fiction as an alternative method of knowledge, installed in the possibility, we wonder what role it has played, both in literary, film and musical works, and in the historical studies of this unsolved case. We ask ourselves, therefore, the human need to recount these events, and to participate, as readers, in the making of a particular correlate, concretizing the anonymous figure of the murderer in a bogeyman of a definite nature. Within this process, we shall also examine various aesthetic aspects of the resulting fictions, in a perpetual tension between historical concretion and mythical abstraction. In the end, the Ripper, as a porous text to fill, becomes a mask from which to project the endemic fears of every age, and to be able to name them.

Key words: Jack the Ripper, fiction, phenomenology, aesthetics, murder

ÍNDEX

Introducció: “We are such stuff as nightmares are made on”	1
1. Els laberints del “podria ser”	2
2. Allà on viuen els monstres.....	12
3. “La bellesa s’amaga a l’interior”, digué l’Esbudellador.....	22
Conclusions?.....	30
Bibliografia.....	31

Introducció: “We are such stuff as nightmares are made on”

Jack the Ripper; l'Éventreur; el Destripador; l'Esbudellador. Un nom que ens espetega a la boca, que arrossega el gust familiar, potser amarg, d'un Londres brut, de la flaire d'una nit freda i boirosa, de carrers humits amb llambordes tacades de sang, d'un racó curull d'ombres, on s'amaga un cadàver encara tebi. Passos furtius s'allunyen; el seu eco és el fregar d'un macfarlan, la dringadissa dels ganivets dins el maletí negre. L'assassí s'ha fet fonedís, sense rostre com la nit mateixa. Només ens queda el seu nom, l'espetec a la boca i, també, el gust familiar.

Durant la tardor de 1888, l'East End de Londres va ser sacsejat per una sèrie d'assassinats: Mary Ann Nichols, Annie Chapman, Elizabeth Stride, Catherine Eddowes i Mary Jane Kelly varen ser algunes de les víctimes; totes dones, sovint dedicades a la prostitució, foren trobades en la rodalia de Whitechapel i Spitalfields (dintre del llistat se sol incloure, també, a Martha Tabram, Alice McKenzie i Frances Coles). El culpable, fos o no el mateix, mai va ser atrapat; no obstant, el pànic general, alimentat per la massiva explotació periodística, va oscil·lar al voltant d'un nom, extret d'una suposada carta enviada per l'assassí: Jack the Ripper. Els crims, tal com van començar, també varen aturar-se; tanmateix l'Esbudellador havia esgarapat una firma, no solament als carrerons de Londres, sinó a la matèria mateixa de l'imaginari col·lectiu. Com una idea que ens ronda el cap sense saber-ne la procedència, el seu nom ens envolta rere una estranya nebulosa que només permet destriar-ne un perfil. Sabem a qui, o més aviat, a què pertany; tanmateix, si intentem anar més enllà, ens toquem, com policies atemporals, amb les boires del dubte.

És en el fregament entre la història i la ficció, la tranquil·litat de la certesa i les sorres movedisses de la possibilitat, on Jack l'Esbudellador ha habitat, i habita avui encara. Com un vampir sense *Dràcula*, emergeix en ficcions rere ficcions sense que cap d'elles imposi ordre sobre la resta. Per què retornar a aquesta vella història? Amb la pregunta als llavis, ens proposem un recorregut, una corredissa dins d'un laberint de fotogrames, pàgines plenes de tinta, rumors i relats que es fagociten. Potser no hi trobarem l'Esbudellador; així i tot, ens preguntem si, latent al darrere, percebrem els ecos d'aquest frec que és la ficció, i la nostra necessitat d'ella. L'exploració d'aquests horrors del passat acostuma a esdevenir, veurem, una catàbasi cap endins nostre; com en una galeria de miralls deformats, contemplem amb terror als monstres perquè hi busquem, o més aviat hi descobrim sense voler, el nostre reflex en ells.

1. Els laberints del “podria ser”

És evident, a partir del que hem dit, que la tasca del poeta no és dir les coses que han passat, sinó les de la mena que podrien passar i les possibles segons el que està bé i és lògic o el necessari. L'historiador i el poeta no es diferencien per parlar en vers o sense vers, [...] es diferencien en això altre: que un diu les coses que han passat i l'altre les que podrien passar. (Aristòtil, *Poètica*, 1451b)

El següent fragment assenyala una tensió, un complex equilibri que travessa, no només la tradició literària, sinó qualsevol intent de representar el món. La línia que separa allò que és, o ha sigut, i allò que podria ser, és molt més porosa i intermitent del que podria semblar. Dos mil·lennis després, la confiança en la historiografia com una certesa del passat ha quedat esfondrada; el dubte ha esdevingut el nostre punt final, i tota afirmació acostuma a demanar un interrogant, o a despertar sospites si li manca. No obstant això, i malgrat el túnel de temps que ens separa d'ella, la sentència d'Aristòtil encara assenyala una actitud, una posició adoptada per aquell que entona la paraula: aquest “dir les coses que han passat” de la historiografia respon més a una actitud o objectiu, un tipus de discurs habilitat per uns dispositius; nogensmenys, existeixen altres discursos que prenen la paraula des del possible, mai arrogant-se el ser definitiu al que poden aspirar els primers. Dit en altres paraules, el que és, i el que podria ser, sovint se sostenen i se separen per l'autoritat de la paraula i de qui l'entona, més que per cap estatut ontològic.

Prenem per exemple els següents encapçalaments:

En última instancia, ¿importa realmente quién fue el culpable? ¿Acaso no ha sido el hecho de que no lo cojieran nunca lo que ha despertado el interés de generaciones sucesivas que, a falta de un culpable más sustancial, se han dedicado a crear con los retazos de sus pesadillas un monstruo de proporciones frankensteinianas [...] cuyo permanente atractivo sobre nuestra curiosidad está asegurado por encima de la verdad? [...] Y en el caso de que su identidad pudiera certificarse con toda seguridad, nos quedaría por plantear una última pregunta, quizás la más pertinente: «Y qué?» (Howells i Skinner, *La herencia de Jack el Destripador*, 1990:8-9)

Ahora, amigo lector, feliz viaje al Londres victoriano y al East End del terror, de la niebla y de la miseria, a través del túnel del tiempo de estas páginas, y que este relato sea, cuando menos, un pretexto para la evasión, ya que no una certeza de que las cosas pudieron ocurrir realmente así y mucho menos de que el culpable de unos asesinatos sin desvelar jamás fuese quien el autor ha decidido. (Curtis Garland [Juan Gallardo Muñoz], *Vuelve Jack el Destripador*, 2016:608)

Ambdós escrits invoquen la foscor inherent a l'Esbudellador: desconegut, repta entre pàgines, retaules deformats per la imaginació; fonedís dins del laberint del temps, sembla que ja només podrem atrapar-lo des del mite que ha esdevingut, com una figura de boira que se'ns desfà a les mans tot just l'hem palpada. On rau, tanmateix, la diferència entre ambdós?

Howells i Skinner, més endavant, afirmen:

No éramos crédulos ni morbosos, pero no podíamos negar esa fascinación (demasiado) humana, no tanto por los aspectos más tétricos del misterio, sino por el enigma mismo. Era como si hubiéramos cogido un gastado cubo de Rubik que, como todos los buenos enigmas, tuviera que tener una solución. (1990:12)

D'altra banda, a una altra novel·la dedicada al monstre de Whitechapel, diu Gallardo:

Después de todo, el misterio aún sigue en pie desde 1888. Cada uno puede darle su propia explicación. Esta, naturalmente, no es la mía. Pero puede ser una de ellas. ¿Por qué no? (*Londres, 1888*, 2016:397)

Quelcom comença a evidenciar-se; potser hem apedaçat la incògnita amb les nostres pors, però, malgrat tot, per Howells i Skinner, el misteri hauria de tenir una solució. El cub de Rubik està desgastat pel miler de mans que l'han rebregat, torçat i esquerdat buscant la quadratura del cercle; així i tot, és un bon enigma, i com deixebles de Holmes, saben que els millors sempre demanen, i tenen, una resposta amagada. Així doncs, s'aventuren al desconegut sota la promesa d'una revelació al final. El resultat de l'aventura?

Assuming Montague John Druitt to be homosexual, *the authors postulate a complicated and largely speculative motive of the murders* and suggest he may have been assassinated by a high-placed Oxbridge associates to protect the establishment from the discovery that the Ripper was one of their number. (Begg, Fido i Skinner, *The Complete Jack the Ripper A to Z*, 2010:437, la cursiva és nostra)

D'altra banda, Gallardo ens proposa el relat de com una jove de l'alta societat, buscant alliberar-se de la cotilla moral victoriana, esdevindrà el conillet d'Índies del doctor Jekyll de torn, desencadenant els seus impulsos reprimits fins a esdevenir, fora de si, l'assassina monstruosa de l'East End. Anticipant l'esgarriós relat, diu l'autor: "Admito que encierra una dosis de fantasía respetable en su solución final, pero ¿quién podría negar a ultranza que algo así pudo haber sucedido?" (2016:397).

Societats secretes, homosexualitat reprimida, experiments blasfems i, sobretot, un criminal terrible i desconegut; on rau la diferència entre les dues obres? Especulatives

ambdues, són exercicis d'una imaginació funambulista que es passeja per fils units a noms i dates, arrossegats de les cròniques d'aquell "autumn of horror" llunyà. Dificilment, però, formarien part de la mateixa prestatgeria: mentre la primera és una teoria històrica, la segona és, "simplement", una novel·la. Ningú atorgaria a aquesta l'autoritat o, com a mínim, la confiança suficient per considerar-la un relat *creïble* dels fets (ni tampoc, queda clar, és la intenció de l'autor¹).

La diferència, malgrat qüestionable, és cabdal: la primera pertany al bast arxiu d'estudis, hipòtesis, conspiracions i que ha obtingut assumit el nom de *ripperologia* o, si es vol, "esbudelloologia". Pseudobranca de la "histeriografia" -«"It's a crazy theory, I grant you", he said. "All the theories about the Ripper are crazy»" (Bloch, *Yours Truly, Jack the Ripper*, 1943:87)- aquest nom acull les obres que, amb major o menor sensatesa, han provat de posar rostre a l'assassí o, simplement, esbudellar la història del cas per estudiar-ne els òrgans interns. Sovint, l'esbudelloologia demana a l'investigador conèixer bé la feina del cirurgià: estudiar les parts per separat, i saber-les cosir hàbilment per mantenir viu, pel màxim de temps possible, el subjecte. En lloc d'òrgans tindrem fets, reiterats fins a l'escala mítica per cada obra dedicada al tema, i, en lloc de fil, empraran la vella fórmula de la causa i la conseqüència: cada nova puntada del cirurgià, una passa més del funambulista.

De manera similar, les novel·letes de Gallardo Muñoz són un clar exemple de les habituals ficcions de l'Esbudellador: amb una oscil·lant atenció per l'exactitud -en alguns casos es convoquen personatges reals, en d'altres, se'ls inventen-, es retalla la distància dels fets, s'emplena la incertesa amb el possible, i s'ofereix una nova versió del que *podria* haver esdevingut, des de la consciència que, del que fou, poca cosa en podem fer.

La pregunta és inevitable: si ambdues de les obres comentades, l'esbudellòloga i la literària, han usat la ficció, especulant sobre les causes rere unes conseqüències obscures, resseguint els fets per saltar al buit on aquests s'aturen... on radica la línia que les separa, la legitimitat de la veritat?

"No podemos hablar de ficción como tal, porque esta sólo puede describirse en virtud de sus funciones, es decir, de las manifestaciones de su uso y los productos que resultan de

¹ Curtis Garland, pseudònim de Juan Gallardo Muñoz, publicà fins a set novel·les al voltant de la figura de l'Esbudellador; en elles, s'hi evidencia tant el profund interès que despertava en l'autor, bon coneixedor del cas, com la seva eminent funció lúdica i d'entreteniment, en tant que novel·la popular. És en obres com aquestes que l'Esbudellador ha esdevingut el monstre que coneixem; i l'autor, en els molts pròlegs autocrítics que encapçalen les seves obres, sembla ser-ne plenament conscient.

ello” (1997:46); d’aquesta manera enceta Wolfgang Iser l’assaig «La ficcionalització: dimensió antropològica de las ficciones literarias» (1990). Més un mitjà que un resultat *per se*, la ficció, descrita com a procés, suposa el sobrepassar un límit: “La mentira sobrepasa la verdad y la literatura sobrepasa el mundo real que incorpora”; la distinció amb la primera rau, per tant, en què la segona evidencia la seva naturalesa. Ficcionalitzar, considera Iser, consisteix a “provocar la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente” (1997:47), habilitar la coexistència de dues dimensions alienes, on l’una es plega sobre l’altra sense, però, coincidir. Com la mentida, la literatura teixeix vincles amb una realitat de la qual no esdevé mera còpia, sinó reescriptura, assajant sobre ella. Això no obstant, en lloc d’amagar les petjades del procés, fonent-se amb la realitat primera tal com si sempre haguessin sigut una de sola, la ficció literària assenyala la cicatriu de la separació.

Voldríem clarificar el nostre discurs: no pretenem titllar de mentiders els molts estudiosos que han fet, de la ploma, llum de gas per il·luminar els misteris de Whitechapel. No obstant això, sí que voldríem parar atenció en la porositat de la distinció que els separa d’aquells que, sovint, han titllat de fabuladors descarats, culpables del miasma de desconeixement de l’Esbudellador (“Jack the Ripper has been, and looks destined to remain, whatever writers, songsters and film-makers wish him to be”, Sudgen, *The Complete History of Jack the Ripper*, 2002:117). La ficcionalització literària, considera Iser, a diferència d’altres usos donats a l’especulació, “nunca esconde el hecho de que en el análisis final no es más que una forma de simulación y, por lo tanto, en último término, todas las posibilidades que se han abierto resultan carentes de autenticidad” (1997:63); és aquesta suspensió de la certesa, l’assaig de la possibilitat, on la ficcionalització -literària, sí, però també cinematogràfica, artística, etc.- esdevé un mitjà altre per afrontar l’Esbudellador, per endinsar-se en la galeria de miralls i preguntar-se per “què” va ser aquest, qüestió molt més abismal i productiva que el “qui”. Seria miop denunciar, per tant, les ficcions reconegudes sobre l’Esbudellador com meres culpables de la boira d’ignorància que envolta la figura. Certament, la constel·lació d’imatges que recobreixen l’assassí difícilment existiria sense elles; no obstant això, caldria recordar que aquestes ficcions són, també, modes de coneixement alternatius.

Aturem-nos aquí, car hi rau el *quid* de la qüestió: si, com Iser considera, la ficció es defineix pels seus usos, l’esbudellologia i la miràda de ficcions artístiques sobre Saucy Jacky se separen, en última instància, només per la reiteració de la divisió aristotèlica: mentre que les primeres, se suposa, haurien d’explicar el què ha passat, les segones s’instal·len en la possibilitat del que podria haver sigut; excloses del paraigües institucional de la “Història”

amb majúscules, “no es de extrañar, pues, que a las ficciones literarias se les haya atribuido la etiqueta de mentiras, ya que hablan de lo que no existe, aunque presentan la no-realidad como si *realmente* existiera.” (1997:43), cursiva original). Tanmateix, ambdues escriptures, la històrica i la literària, se serveixen del relat, i és precisament en aquest on, considera Hayden White («El valor de la narrativa», 1987), l'historiador entrellaça i, en cert sentit, produeix *-poiesis-* els fets per teixir-ne una lectura, una ficció particular: “Cada narrativa, por aparentemente «completa» que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron fuera; esto es así con respecto de las narraciones imaginarias como de las realistas” (1992:25). Resulta interessant la germanor que Andrés Peláez Paz («Jack el Destripador: Asesino pulp», 2016) estableix entre l'esbudellologia i la patafísica: com amb la “ciencia inútil” de “las soluciones imaginarias” (2016:13), la ripperologia, alliberada del dogma de la certesa històrica, esdevé l'assaig de la possibilitat, “no es más que una «ciencia de lo particular» en donde lo particular es un criminal único y desconocido” (2016:13).

“We can speculate, but we do not know” (2022:202); en el moment que l'esbudellòleg travessa aquesta línia, que Sudgen es delimita per no traspasar-la, abandona el terreny de la dada asèptica per embolcallar-se en els miralls de la ficció. En última instància, l'últim tallafocs és la garantia institucional -el racó ocupat dins la prestatgeria-, el marc discursiu on, presumptament, s'esborra la veu de l'autor per esdevenir el ressò de la “Història”, un relat on els “fets” esdevenen el seu propi testimoni fidedigne. Serveixi d'exemple el suposat diari de James Maybrick, “descobert” a finals del segle XX, on el burgès reconeixeria haver perpetrat els crims de Whitechapel, sota l'influx de la misogínia, la gelosia i la drogaddicció («The Diary of Jack the Ripper», *updated narrative by Shirley Harrison*, 1993); prenguem, d'altra banda, *El manuscrito del Destripador* (1972) de Juan Gallardo Muñoz, on també es descobreixen les confessions de l'Esbudellador, essent en aquest cas un dels policies assignats a la investigació. Ambdues obres són el relat d'un individu respectable alliberat, sota el refugi de la nit, a les passions monstruoses de l'ànima. Com molts altres volums d'esbudellologia, comparteixen l'estructura habitual del relat, la narració *in crescendo*, els girs sobtats, el “relentlessly sweeping to a bloody and grotesque climax” (Sudgen, 2002:306), tal com si la realitat mateixa es regís, d'amagat, per patrons narratius. Les separa, tanmateix, l'exegesi que segueix al diari de Maybrick, a càrrec de Harrison: cada passatge del suposat document ha de ser comparat i enfilat amb el relat paral·lel dels fets, esborrant els punts de costura per amagar les disjuncions; la ficció creativa ha esdevingut, ara sí, l'encavalcament

de la mentida. El contrast és evident amb el pròleg de Garland a l'inici de la novel·la, on s'allibera de la dada per, en lloc d'ocultar-lo, anunciar de manera oberta l'imminent funambulisme:

Con todo, posible o no, imaginado o real, el problema subsiste. Quizá nunca se llegue a saber la verdad sobre el Destripador. [...] Entre tanto, ¿por qué no leer esta obra de ficción sobre su personalidad y su obra, por el simple y puro placer de pasar un breve tiempo de tensión, interés y, tal vez, angustia o inquietud? [...] *Si eso se logró, será lo más importante.* Y el autor no se sentirá decepcionado de su pirueta literaria sobre un tema fascinante y oscuro, *en el que nadie ha dado nunca luz definitiva e indiscutible.* (2016:107, la cursiva és nostra)

“La ficcionalización comienza donde el conocimiento termina” (Iser, 1997:61); l'investigador que s'atreveixi a endinsar-se als carrerons d'aquest misteri es toparà amb un laberint de bifurcacions, de cantonades on cal aturar-se i, potser, decidir per un dels camins: quantes víctimes varen ser? El nombre oscil·la entre quatre, sis, potser vuit o més. Escrigué l'assassí alguna de les cartes? Es va donar el nom de Jack l'Esbudellador, o en va enviar alguna des de l'Infern²? Per què va aturar-se la matança? Potser va ser el suïcidi, potser un arrest sense relació, potser la conclusió d'una obra premeditada? En última instància, qui va ser l'Esbudellador? Un home, una dona, una secta organitzada... o potser mai existí un sol assassí des del principi? En definitiva, “Jack the Ripper may have been [...] any number of things” (Bloch, 1943:86). Els testimonis es multipliquen en miríades de rostres: homes elegants de barret de copa, forasters de mirada ferotge i mariners sospitosos. Va dur mai l'assassí la famosa bossa Gladstone negra? Va tenir mai realment el coneixement mèdic que se li atribueix? Cada interrogant demana una presa de posició, una elecció possible, una “pirueta literaria”; cada tria, descarta la contradicció i *concreta* (tornarem més endavant a aquesta noció) l'esbós que tot just es perfila.

No es necesario inventar lo que se puede conocer, y por eso las ficciones siempre contribuyen a salvar lo impenetrable. Hay realidades de la vida humana que experimentamos, pero que, a pesar de todo, no podemos conocer. (Iser, 1997:62)

La resolució d'uns assassinats de fa gairebé un segle i mig pertany més a les pàgines de Holmes que a les de la historiografia criminal. La distància que ens en separa és un teixit

² La infame firma prové, originalment, de la carta “Dear Boss” i la postal “Saucy Jacky”, enviades a la Central News Agency de Londres, atribuïdes a la mateixa mà, però sovint desacreditades a l'assassí. La carta anomenada “From Hell” (aquest és el remitent) ha generat major controvèrsia, tant pel mig ronyó que la va acompanyar, vinculat al crim de Stride, com pel text. Curiosament, l'autor no va firmar com a “Jack the Ripper”, sinó “Catch me when you can”; la persecució, segle i mig després, continua. (Begg, Fido i Skinner, *The Complete Jack the Ripper A to Z*, 2010:295-95)

cavernós, porós en túnels subterranis i, sobretot, buits de silenci. Certament, quelcom roman impenetrable en aquest misteri, i és aleshores quan la ficció esdevé, no una nebulosa de confusió, sinó un mitjà per al coneixement, instal·lat en la pregunta oberta i la resposta possible. Trencades les cadenes de la veritat, es fa possible atrevir-se a investigar sense l'imperatiu de la raó, i prendre, sense culpa, el cas històric com a l'horitzó on refractar-se en el seu “espejo de posibilidades” (1997:59).

És en aquesta tensió fecunda, entre el possible i el que succeí -i a que poc a poc es desfà en el “podria haver sigut”-, on rau el motor productiu de Jack; tensió que podem rastrejar, com bons detectius, fins a la gènesi mateixa de l'Esbudellador, no als carrers, sinó als laberints de tinta. Com Darren Oldrige ha assenyalat («Casting the spell of terror: the press and the early Whitechapel murders», 2007), la premsa va ser la segona pell del *nostre* Jack: paral·lels a la policia, i exclosos per aquests, els periodistes van teixir vincles entre els assassinats, fins aleshores inconnexos, generant en el procés la motriu d'un relat d'horror: “The creation of a narrative linking a series of crimes. There would have been no «reign of terror» without this narrative” (2013:46).

Així doncs, de manera paral·lela a Scotland Yard (com Sudgen assenyala, la política de privacitat d'aquesta va dificultar quantiosament les relacions entre policia i premsa (2002:75)), el periodisme es va abocar a la fabulació indiscriminada: “journalists, unable to satisfy their inquiries at the police stations, were reduced to all manner of dubious practices in order to fill their columns [...], scavenging gossip and hearsay about the streets and, of course, *romancing* shamelessly” (2002:75, la cursiva és nostra). El poeta es diferencia de l'historiador per la devoció a la dada del segon, i el periodista es va distingir del policia pel desconeixement d'aquesta; variant de l'exercici honest a la pràctica dubtosa, el resultat esdevé similar: un exemple de la potència arrossegadora de la ficció, capaç no només de fabular superficialment, sinó de profunditzar i fins i tot modificar el teixit de la realitat. La premsa no solament va engendrar el relat de l'assassí solitari, adaptant-se i sobrevivint a les altres hipòtesis (l'altre gran relat, el de la banda criminal, tingué pitjor rebuda pel públic (Oldrige, 2013:50)), sinó que va travessar els límits del real per, fins i tot, engendrar individus i víctimes inexistents³. El resultat esdevingué una miriada de relats, continguts sota el

³ El 5 de setembre de 1888, *The Star* va publicar la descripció de “Leather Apron”, suposadament el principal sospitós pels assassinats: aquest novel·lesc personatge -un jueu d'ulls llampants i malignes, de passes insonores, reptant sempre entre les ombres-, associat al real John Pizer, es va formar a força d'articular relats de taverna,

paraigües d'un de sol; sensacionalistes i captivadors, foren els plançons il·legitims de la història.

La novel·la de *El huésped* (1913), de Marie Belloc Lowndes, escrita vint-i-cinc anys després dels crims de l'Esbudellador, plasma de forma intrigant la tasca que la premsa va exercir en tant que “contacontes”, i en fa un element constituent de la narració. L'argument captura les vivències del matrimoni Bunting, una parella de criats retirats que regenten una casa d'hostes en decadència. Salvats de la misèria per l'arribada sobtada d'un misteriós inquilí -per descomptat, d'hàbits nocturns, capa d'Inverness, barret de copa i bossa negra-, la novel·la relata la progressiva sospita i descobriment, en primer lloc, d'Ellen (esposa del matrimoni), i posteriorment de Bunting, que l'enigmàtic hoste és l'infame “Avenger”, l'assassí de dones alcohòliques que ha terroritzat les nits de Londres les passades setmanes. L'individu en qüestió, el senyor Sleuth (religiós radical que creu estar exercint una tasca divina) desapareixerà tal com va arribar; havent reconegut a Ellen la seva obra, es fondrà en la nit boirosa del misteri.

La premsa, dèiem, juga a *El huésped* un paper fonamental. Així com amb el film homònim de Hitchcock (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1927), l'obertura del relat ràpidament retrona amb els ecos dels venedors de carrer, el frenesí per una notícia gairebé tan fresca com el cadàver acabat de trobar; Bunting, però, empobrit, lamenta no poder sortir i adquirir l'última hora dels crims. Paradoxalment, l'arribada de Sleuth finançarà el gaudi “criminal” del llogater: el canvi de situació econòmica, precisament per la cohabitació amb l'assassí, possibilita al majordom mantenir-se a l'última pàgina de cada crim, acompanyat de les repetides visites de Chandler, amic de la família i detectiu assignat al cas. Rellegeix volta rere volta les notícies a Ellen, comenta la jugada amb Chandler, i espera amb neguit i excitació la renovada cridòria dels venedors de diaris:

-¡Trágico descubrimiento cerca de King's Cross! -gritaban exultantes-. ¡El Vengador ataca de nuevo!
Bunting [...] salió a la calzada y le entregó un penique al chico por un diario que costaba medio.

rumors dispersos i testimonis dubtosos, fins a prendre cos i vida dins la imaginació excitada del veïnat. (Begg, Fido i Skinner, *The Complete Jack the Ripper A to Z*, 2010:287)

Un altre cas curiós és el de “Fairy Fay”: un periodista del *Telegraph*, confonent les dates de l'assassinat d'Emma Smith, a la primavera de 1888 (malgrat que aquesta, abans de morir, declarà haver sigut atacada per tres homes, alguns autors l'han considerada com la primera víctima de la sèrie), va associar-lo a una dona inexistente, presumptament assassinada la nit de Nadal de 1887 (canviant les dates de pasqua per les d'hivern). No existeix cap registre que corrobori aquest crim; no gensmenys, la seva inclusió consecutiva a articles i tractats esbudello Lògics, ha fet d'aquesta ficció, posteriorment anomenada Fairy Fay, una de les víctimes “reals” de l'assassí (Sudgen, 2002:5).

Se sentía nervioso y emocionado. De alguna forma, su relación con el joven Chandler *convertía aquellos asesinatos en un asunto personal*. (2015:79, la cursiva és nostra)

L'èmfasi en aquesta relació personal és cabdal. D'igual manera, Ellen, assistint a una de les "inquiries" policials, se sorprèn observant a les testimonis, no atemorides sinó jovials:

Quedaba claro que todas disfrutaban de su importante aunque humilde papel en aquel *drama apasionante* que interesaba a todo Londres, incluso se podría decir que al mundo entero. (2015:206, la cursiva és nostra)

Similar a la presència dels testimonis en la investigació, el bombardeig informatiu manté viva la flama que il·lumina l'escena, i atorga a cada lector la sensació de participar en el relat dels fets com un personatge més del drama: "La familiaridad, incluso con el horror, provoca indiferencia. [...] Pero con el público no pasaba lo mismo. Todos los días ocurría algo que mantenía viva la mezcla de espanto e interés" (2015:119). Aquesta passió pel cas, però, s'esfondra quan Bunting finalment descobreix la identitat del Venjador. El canvi és fonamental: els crits dels venedors esdevenen nauseabunds, les visites de Chandler perilloses i, en una perfecta imatge de l'addicció de ser espectador, Bunting retorna al tabac, hàbit nociu que havia abandonat feia temps.

L'impàs d'una actitud a l'altra assenyala una intuïció esmolada com un bisturí (no ens hauria de sorprendre, car Belloc Lowndes visqué el frenesí generat per l'Esbudellador). El cobriment periodístic va permetre al lector formar part d'un relat fictici tramat des de l'horrible realitat del crim: Bunting frueix de l'última hora, dels detalls escabrosos, de la fantasia d'un assassí desconegut reptant pels carrers del barri... i aquest gaudi es fa possible perquè els relats engendren una segona realitat inofensiva, on l'assassinat -retornarem a aquesta idea amb De Quincey- pot ser apreciat amb la mateixa excitació que, per exemple una erupció volcànica vista des de la televisió. El descobriment de la identitat de Sleuth, però, implica tenir el volcà al menjador. Els Bunting amaguen més d'un esquelet a l'armari; l'assassí habita al seu àtic, irrompent ara en l'esfera de la realitat crua, tan aliena a la del relat periodístic que fins aleshores havia resultat intrigant.

En un curiós paral·lel, tant la premsa com els Bunting mantenen la seva economia a través de l'assassinat; els primers, esbombant els seus crims per tal de vendre exemplar rere exemplar; els segons, mantenint el mateix monstre a l'àtic de casa. Com la metàfora d'una consciència culpable, l'economia de la llar i tots els seus plaers se sostenen, precisament, gràcies a la monstruositat que rebutgen. Com la premsa històrica, els Bunting floten

econòmicament en l'exploració d'uns esdeveniments sagnants, i és precisament en aquest procés on, en les pàgines periodístiques, va néixer "Jack l'Esbudellador", estimulant perquè no s'amaga al menjador, sinó als límits incerts de la ficció.

Al film de Hitchcock, la geografia de Londres se'ns fa present, exclusivament, a través de la dinàmica de l'assassinat: coneixem els espais, adreces i direccions només en relació amb les escenes del crim, com exemplifica el mapa de la ciutat amb les "x" marcades per assenyalar-les. La presència de l'Esbudellador "real", el seu record latent, opera, en la novel·la de Lowndes, de forma similar: teòricament, l'autora va escoltar el rumor d'una parella de criats que deien haver acollit un sospitos individu, a qui van atribuir els crims (*From Hell*, 2013:560). No obstant això, en lloc d'escriure un article que es vol vertader, va alliberar el relat de la constricció històrica, esborrant el nom de l'Esbudellador, i presentant un relat, en principi, sense relació. És, però, aquest aparent esborrament el que fa de Jack un paral·lelisme del Londres de Hitchcock: l'assassí londinenc és arreu, no només en el Venjador/Sleuth, sinó en els crits dels venedors, en els temors de les dones, en l'esbufec del policia i en la boira. Perquè, com el Londres del film, l'Esbudellador esdevé una geografia per explorar -aleshores, i també ara- com un mal record, delimitat, com les "x" en el mapa, per aquells moments on la novel·la estableix els paral·lels més clars amb la "realitat".

[...] la representación no constituye una vía de escape, sino que revela que ninguna de las posibilidades urdidas podría nunca llegar a ser una auténtica compensación de lo que se escapa al conocimiento. (Iser, 1997:64)

El relat literari, que es gaudeix però esgarrifa, no esdevé una evasió dels fets, sinó un reajustament de la lent amb què se'ls estudia. De manera similar a la premsa, Lowndes rescata el rumor i l'estira en cerca de les seves possibilitats; tanmateix, separant-se de periodistes i, també, esbudellòlegs, empra el gènere novel·lístic, tot desfent-se de l'imperatiu de la certesa. Cap novel·la -com cap article d'aleshores, o cap fabulació històrica d'ara- podrà compensar l'absència de l'assassí, o la mudesa de les víctimes. Tanmateix, la ficció permet endinsar-se en aquestes mancances per fer-ne, com l'absència de l'Esbudellador "real" a *El huésped*, un terreny per explorar, per recórrer, com la galeria de miralls, sabent que, en última instància, allò que hi trobarem serà sempre el record deformat d'alguna cosa, però mai la "auténtica compensación" de la seva falta.

2. Allà on viuen els monstres

Per això, com ja hem dit fa una estona, les tragèdies no van sobre moltes famílies. Buscant, no per art, sinó a l'atzar, els poetes van enginyar la manera de procurar aquesta mena de coses en les històries, i ara doncs es veuen forçats a heure-se-les amb els casals on han tingut lloc aquests patiments. (*Poètica*, 1454a)

Per què continuar retornant, tanmateix, a l'Esbudellador? Quelcom, com un imant en la fosca, atrau escriptors i lectors d'arreu cap als fets d'aquella tardor llunyana, cap a allò que se sap i, sobretot, allò que es desconeix. El seu perfil es projecta sobre pàgines de tota mena, i ho fa rere tota mena de rostres; així i tot, quelcom palpita rere aquests, comú i plàstic, com si cada nova faceta emergís d'aquest fons per, en ritme entròpic, retornar-hi tard o d'hora.

Segons Aristòtil, els poetes varen trobar en les històries, concretament en les terribles, una tècnica que permet fer-les tràgiques i produir, en el seu relat, la catarsi en el públic horroritzat. El repertori, però, és limitat; el bon art rau en saber-les tornar a explicar, més que en inventar-ne de noves. Treballant sobre una matèria coneguda, el poeta retorna als casals de l'horror a l'encontre d'un efecte que, mitjançant el relat, serà capaç de fer emergir en l'audiència. En la intuïció aristotèlica, potser hi rau quelcom que encara ressona en l'Esbudellador: la mateixa història es repeteix en centenars de llibres, sota centenars de mans, que prenen i reprenen el desgastat cub de Rubik per rebregar-ne les cares. On rau, però, la raó de ser del cub? És, com comentaven Howells i Skinner, en la resolució de les seves cares? O no serà, com a joc que és, en el procés d'intentar-ho?

Com hem comentat al capítol anterior, tant el discurs historiogràfic com el ficcional, atrets per l'Esbudellador, s'hi apropen per camins similars, si no idèntics. Més enllà de l'atribució, o no, de la certesa històrica, la ficció esdevé el mitjà pel qual unir, com el traçat d'una constel·lació, els punts suspesos al cel estelat del cas: així com la premsa, exclosa de la dada oficial, va assajar l'exhauriment de la possibilitat, en un exercici d'hermenèutica creativa, també els autors posteriors han hagut d'encarar el misteri dels seus silencis.

“Lo no dicho”, considera Iser, “estimula la autèntica participació productiva” (*El acto de leer*, 1976, (1987:150)); el lector, encarant-se amb el text, es topa amb un conjunt sistemàtic de buits, d'absències formals, que demanen la seva participació directa. L'obra literària no és únicament el resultat de l'acte creatiu de l'autor -com l'Esbudellador, absent en la lectura-, sinó la *concreció* que el lector en fa en rebre-la. Concretar els buits suposa

emplenar-los des del pol individual, un diàleg entre les expectatives del lector i les possibilitats del text. Aquest, a través del diàleg, es pot anar concretant fins a esdevenir un relat unitari; tanmateix, “las posibilidades de realización del texto”, assenyala Iser, “son siempre más ricas que las eventuales configuraciones significativas que se forman en la lectura” (1987:157). Les configuracions finals són el resultat final *d’una* lectura particular, però mai del text en sí; recuperat per un nou lector, el text pot reconstruir-se en un nou significat, car la consciència que s’hi projecta, com el riu d’Heràclit i el seu nadador, no serà mai la mateixa.

Per què retornar als relats tràgics? Per què reprendre el cub de Rubik? “El lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades” (1987:150). Els molts buits dels misteris de l’Esbudellador no són la seva falta, sinó la raó de la seva supervivència: “Myth feeds on the gaps in history. And in the case of the Ripper’s identity it is less a gap than a yawning pit [...]” (Sudgen, 2002:xxvii); és en allò que no es diu que es fa possible l’actualització, l’apropament de l’aliè al propi. La ficció pot ser un mode de coneixement, i la lectura productiva, la confecció d’un relat concret a través de la possibilitat, és el seu mitjà cognoscitiu.

Aquest procés, però, més enllà de la lectura particular, assenyala una dimensió més profunda: l’obra d’art, gestada en “el lugar de [...] la convergencia de texto y lector” (1987:149), és a dir, en la consciència del segon, esdevé un correlat d’aquesta. La lectura, en la concreció, reconcilia l’individu amb el desconegut; sense ella, “el mundo ajeno y lejano del texto quedaria en una distante trascendencia”. Per tant, l’accés al text “se hace disponible justamente en este proceso en que se hace consciente” (1987:157); creuant l’aliè i el personal, el segon fagocita la buidor original, i se l’apropia.

Així doncs, la representació de l’Esbudellador, a través de la ficció, transmuta les absències en presències; allò que desconeixem esdevé la principal via per la introspecció, i en transitar-la es revelen dimensions fins aleshores ocultes a simple vista, no només sobre els assassinats, sinó sobre la nostra necessitat de retornar-hi. Perquè, com hem vist prèviament, “la ficcionalización comienza donde el conocimiento termina” (1997:61), la concreció dels *autors* que, prèviament, han esdevingut *lectors* de les circumstàncies, esdevenen el correlat d’aquests. “Únicamente podemos estar presentes para nosotros mismos en el espejo de nuestras posibilidades” (1997:65); com l’inconscient freudià, l’Esbudellador se’ns presenta a

través dels seus efectes, emergint sota la forma coneguda de l'assassí, però bategant amb la latència de l'individu que l'imagina (una amalgama de pressupòsits, pors i ansietats històriques). Cada Ebudellador -tota actualització engendra un de nou- es retalla de perfil a l'horitzó d'expectatives que l'ha vist néixer, i rere el seu rostre emergeix aquesta amalgama, mostrant-se's, com la imatge onírica, en diàleg amb la seva disfressa.

Quando representamos algo, estamos en presencia del objeto, pero éste solo debe su existencia a nuestra exclusiva representación, de manera que *estamos en presencia de lo que hemos producido*. (Iser, 1987:156, la cursiva és nostra)

“Jack refleja nuestra histeria. Carente de rostro, representa cada nueva fuente de pánico social”; “este es el complejo fantasma que proyectamos, solo eso es real” (2013:590-581). Les paraules de Moore assenyalen aquesta realitat profunda, oculta rere cada retorn als horrors de Whitechapel; “Naturalmente”, considera Desnos, “los crímenes de Jack el Destripador excitaron la imaginación pública y todos intentaban interpretar los crímenes siguiendo sus pasiones” (2008:45). Al relat de Moore i Campbell s'hi dedica una escena a la (novament) hipotètica falsificació de la famosa “Dear Boss Letter”. En ella, Best, periodista de professió i suposat autor de l'escrit, declara al seu company: “Necesitamos un villano, Gibbs. [...] Y si no podemos encontrar uno, pues bueno... ¡Tendremos que inventarlo, ¿verdad?!” (2013:229). Efectivament: en el moment en què la teoria de Leather Apron s'afeblia fins desaparèixer (havent-se arrestat a Pizer, i demostrada la seva innocència), el nom de “Jack the Ripper” irromp amb força i s'escampa com la pólvora; impregna les converses, els diaris, arrelant dins l'imaginari popular per alliberar-se d'amagat rere cada cantonada, i cada desconegut. Com la contínua fusió de rostres, fotograma rere fotograma, de l'inici del film de Hitchcock, on cada efigie es desfà en la següent sense deixar-ne rastre, qualsevol podria amagar-se rere el nom de Jack: estava a tot arreu, i alhora enlloc.

“Ese nombre. Tiene algo horripilante. Pero muy real a la vez...” (Gallardo Muñoz, *Yo, el Destripador*, 1979 (2016:541)); horripilant, però alhora cruament real: aquí hi rau, en essència, el poder d'aquesta firma. “Jack”, associat popularment a la classe criminal (Sudgen, 2002:260)), es combina amb “Ripper”, terme amb què ja la premsa havia descrit la seva pràctica. Així i tot, quelcom escapa la concreció del real, i s'obre pas cap a la fantasia; quelcom horrible, boirós i difús. El nom de l'Ebudellador, esdevenint un substituent per la identitat de l'assassí fa, paradoxalment, present la seva absència. La policia, comenta Knight, va considerar la teoria de “l'home invisible”, entenent-lo com aquell individu que, tan associat al barri de Whitechapel i les seves dinàmiques, passaria desapercebut arreu,

invisible a simple vista, gairebé com un element més del carrer (1984:173-174). Anomenar-lo Jack és contenir-lo sota una firma que, tot seguit, es refracta en un centenar de possibilitats, car ell és l'home de la multitud. És crear un nou nom per a l'horror, un nom que, encara avui dia, ressona dins de tots sense saber des d'on. I, darrere d'aquesta concreció, un mirall negre on reflectir-nos.

“La literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado” (Iser, *El acto de leer*, 1987:164), un embarbussament que, malgrat tot, sintetitza la lògica d'aquest mirall deformat: l'Esbudellador ha esdevingut, en essència, la superfície on projectar les nostres ansietats, i on poder anomenar-les; “As you say, he might be anybody, anywhere. [...] He might be young or old. Jack the Ripper -a Jack of all trades?” (Bloch, *Yours Truly, Jack the Ripper* (1943:88)). Segle i mig després, encara retornem al Whitechapel de 1888, al seu monstre invisible, i tot i canviar els noms, els personatges, les dates i els fets... quelcom roman impertorbable, modelat però informe: la naturalesa mateixa de l'enigma. L'historiador i el poeta s'apropen a ell, segurs o amb malfiança i, com Moore declara a l'inici de la seva obra, l'encaren “usando la ficción” -el coneixement d'allò que no es pot conèixer- “como escalpelo” (2013:4). Allà on hi ha silenci, esdevenen lectors/productors, convertint-se en el fil per unir la certesa amb la hipòtesi, i en fer-ho esdevenen una part integral d'allò que han engendrat. “Està viu!”, podran exclamar: com Frankenstein, han donat vida a una criatura monstruosa.

Con la pregunta lo preguntado es colocado bajo una determinada perspectiva. El que surja una pregunta supone siempre introducir una cierta ruptura en el ser de lo preguntado. El logos que desarrolla este ser quebrantado es en esta medida siempre ya respuesta, y sólo tiene sentido en el sentido de la pregunta. (Gadamer, *Verdad y método I*, 1999:439)

La pregunta és el llamp que, conduït pels circuits del relat, irromp en la matèria morta i atorga aquesta vida. Tanmateix, com la reflexió de Gadamer assenyala, preguntar sempre comporta una perspectiva, un marc de concreció a través del qual possibilitar la resposta. L'essència del preguntat es regira dins la pregunta; d'igual manera, cada recerca per l'Esbudellador esdevé un *a priori* d'aquest, la delimitació d'un terreny de joc. El preguntador es projecta sobre la pregunta, i la resposta esdevé, en cert sentit, una resposta sobre ell mateix; com amb l'home del sac, temem allò que imaginem en ell. Preguntar-nos per Jack és, en última instància, interrogar-nos sobre nosaltres mateixos; prenem, per exemple, l'obra de

Juan Carlos Boíza, *Jack el Destripador. El mito equivocado* (2022). L'autor es proposa, com aclareix en la dedicatòria inicial, netejar la mala memòria de les víctimes, “culpabilizadas de su propio sufrimiento” (2022:9). Pressuposant que Mary Jane Kelly no fou realment el cadàver descobert al número 13 de Miller's Court (basant-se en les contradiccions d'uns testimonis que digueren veure-la l'endemà), Boíza comença a entrellaçar declaracions, testimonis confusos i, especialment, completes fabulacions (la seva teoria es fonamenta en un suposat negoci de roba ilegal, totalment hipotètic⁴) per acabar descobrint com la jove víctima va ser, en realitat, el temut assassí. Curiosa volta de rosca! Boíza no ha sigut el primer a fantasiejar amb aquesta idea; no obstant això, resulta interessant veure com l'autor, havent declarat les seves intencions, i en ple 2022, “descobreix” en la més romantitzada de totes les víctimes, no l'habitual donzella amenaçada pel monstre, sinó el terrible ogre en persona, qui sap si en un retorçat acte d'empoderament.

Com el film de Berman i Baker, *Jack the Ripper* (1959), on sovint l'assassí es persona des de la perspectiva de l'espectador, d'esquenes davant la càmera per fer-nos compartir allò que veu (ocultant així el seu rostre), aquesta operació de buidatge, on el criminal real es difumina fins a desaparèixer, ens permet emplenar la seva absència des de nosaltres mateixos. El lector es projecta sobre el buit del rostre, normalment amagat durant el relat, i el farceix de temors i angoixes, fonent-se amb el resultat. Com assenyala Iser, llegir implica sempre la mixtura amb les possibilitats obertes pel text:

De este modo cada instante de lectura es una dialéctica [...] entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo. (Iser, 1987:152)

Alhora, l'acumulació incessant de revisions sobre l'Esbudellador esdevé, al seu temps, un horitzó eclèctic amb el qual tot lector entra en contacte; cada nova aportació dialoga, conscient o no, amb les anteriors, engrandint el mite, buidant encara més la presència de l'assassí (bé l'hem hagut d'enretirar, per poder-nos-hi fer lloc). Ja des del seu inici, la firma de “Jack the Ripper” va funcionar com aquest encreuament dialògic, la màscara a través de la qual encarar el misteri: per l'opinió popular, per exemple, crims tan monstruosos difícilment

⁴ Continuament, Boíza assenyala aquesta naturalesa per, en cert sentit, exorcitzar-la: “De ahí que sea necesario advertir que la reconstrucción de lo ocurrido [...] es solo una suposición. *Basada, eso sí, en pruebas reales y construida a partir de hechos probados.* Sin embargo, *aun ajustándose con una alta probabilidad de acierto, a lo que de verdad ocurrió en Whitechapel*, no deja de ser eso: una suposición.” (2022:130, la cursiva és nostra). Com digué Sudgen, “the lack of credible evidence is the bane of Ripperology” (2002:xxiv).

podien ser l'obra d'un anglès, així que l'Esbudellador esdevingué l'Altre, una encarnació angoixant de la xenofòbia endèmica de la ciutat:

In famous London City, in eighteen eighty-eight,
Four beastly cruel murders have been done...
Some say it was old Nick himself,
Or else a Russian Jew.
Some say it was a "cannibal" from the
Isle of Kickaboo.
Some say it must be Bashi-Bazouks,
Or else it's the Chinese
Come over to Whitechapel to commit
Such crimes as these.

(Versos còmics populars, inclosos dins de *The Complete History of Jack the Ripper*; Sudgen, 2002:302-303)

Paral·lelament, Frayling («The house that Jack built», 2007) observa com la premsa també va especular movent-se al voltant d'arquetips preestablerts, sovint extrets de la literatura d'horror fulletonesca. L'aristòcrata decadent, el metge enfollit i el "reformador social" esdevenen tres màscares per tres temors diferents: els abusos polítics de la classe dominant, l'embranchida inhumana de la ciència, i l'embat revolucionari de les masses populars. Tres patrons que, d'igual manera, no només es repeteixen en especulacions periodístiques sinó que, gens sorprenent, també esdevenen el fonament per novel·les i films (en una curiosa retroalimentació, de la ficció al carrer, i viceversa): el senyor Sleuth no deixa de ser un "reformador" social, assassinant dones alcohòliques per denunciar-ne el vici; el dr. Gull de Moore fa de l'autòpsia una arma criminal; i Muñoz, a *Yo, el Destripador*, transforma a Albert Víctor, duc de Clarence, en el ficcional lord Edmond, duc de Lawrence, disfressat de pintor per alliberar els seus impulsos sàdics. D'igual manera, l'esbudellologia ressegueix els mateixos carrerons, recuperant, d'entre la galeria de sospitosos habituals, metges enfollits (com l'habitual Montague Druitt), perversos governants (el príncep Albert Víctor no s'allibera de la sospita) i temibles "activistes" disposats a denunciar la misèria, precisament, esbudellant-la (com, suposadament, Thomas John Barnado).

Erosionat pels poetes -en el sentit aristotèlic, "aquell que produeix"-, l'Esbudellador, fos qui fos, esdevé la disfressa on amagar-nos per escenificar el teatre dels nostres temors. Esdevé, més enllà d'un enigma, una *funció*, força emparellada amb la del mite modern, tal

com l'entén Roland Barthes a *Mitologies* (1957). Pel francès, cal entendre'l com l'operació semiològica de fer significar un significat; dit en altres paraules, es pren un signe -resultat d'un significat (un suport material com, per exemple, la firma "Jack the Ripper), i un significat (l'emplenament per fer-ne la identitat de l'assassi)- i se'l buida per, malgrat l'aparença intacta, acollir un altre nou significat (2017:266). El mite efectiu, però, no és el del poeta sinó el de l'esbudellòleg, que opera com el mitògraf, confeccionant un relat que sembla sostenir-se sobre la seva pròpia causalitat. El mite, considera Barthes:

aconsegueix abolir la complexitat dels actes humans, els atorga la simplicitat de les essències, suprimeix la dialèctica, qualsevol superació que vagi més enllà del que és immediatament visible, organitza un eix sense contradiccions, ja que no té profunditat, un món desplegat en l'evidència i funda una claredat feliç: *les coses semblen significar per si mateixes*. (2017:305, la cursiva és nostra)

Tanmateix, aquest procés ideològic deforma el seu objecte i l'arrenca de la història (2017:317); l'esbudellòleg oculta la realitat hermenèutica de la seva pregunta -el fet d'integrar-se en la seva resposta- i fa dels fets històrics una capsula de ressonància de la seva veu, tot presentant-ho, com considera White, tal com si els fets fossin capaços de revelar la seva pròpia estructura amagada, aconseguint "que los acontecimientos reales revelen la coherencia, la integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria" (1992:38), i amagant, tot seguit, la naturalesa fabulada d'aquesta. D'aquesta manera, la confecció de l'home del sac funciona de manera similar a la "vacuna" barthesiana:

Per aquest petit mal confessat [diguem-ne, la "identitat" de l'Esbudellador], fixat com una pústula lleugera i desagradable, ens allunyem del mal real, evitem anomenar-lo així i l'exorcitzem. (2017:93)

Identificar l'Esbudellador, atrapat en la "certesa", suposa negar la seva condició de mirall negre de la perversitat humana, fixant-lo en un únic relat conclusiu i, per tant, desactivant la seva potencialitat incòmoda. Assajar-lo, però, des de la possibilitat, implica acceptar la pluralitat del mal, en ell, i en l'ésser humà. En conseqüència, la ficció, quan és conscient de ser-ho, opera pel camí oposat a la vacunació esbudellològica, permetent la coexistència del contradictori: "Oh, benvinguts, passeu, passeu", entona, tot convidant la multiforme llista de sospitosos; tots hi tenen lloc en aquest còctel d'horror, on se'ns revela, des de la seva pluralitat d'integrants, fins a quin punt el dolor i el mal poden adoptar centenars de rostres, tots ells miralls on reconèixer-nos. L'acte d'identificació de l'esbudellòleg és la "fixació lleugera i desagradable" d'aquest mal real -inaccessible en tant que passat, només present en el possible- en un relat còmode, en tant que conclou el misteri anomenant al culpable, amansint la intranquil·litat que ens genera el silenci. La literatura,

però, nega aquesta docilitat des de la seva mateixa condició d'existència: el no ser definitiva. És només un assaig, una derivació de les moltes viables; el crim es manté irresolt, i el culpable torna a fer-se fonedís.

From Hell (1989) d'Alan Moore i Eddie Campbell és, segurament, una de les obres més conscients d'aquest procés. La versió dels fets presentada es basa, a grans trets, en el relat de Stephen Knight a *Jack the Ripper: The Final Solution* (1976), una de les més entretingudes i improbables resolucions del misteri (farcit, comenta Sudgen, de “falsehood and absurdities” (2002:8), només sostenible “by a shameless selection of evidence” (2002:112)). La unió secreta entre el príncep Albert Víctor i la catòlica Annie Crook hauria resultat en un nadó il·legítim, potencialment perillós per la reputació de la Corona en temps d'instabilitat política. Davant l'intent de xantatge de Mary Kelly, antiga mainadera del nadó, i unes companyes seves, el govern encarrega al maçó William Gull, doctor sense escrúpols i format ocultista, la tasca de “silenciar” les possibles delatores..

A *From Hell*, però, l'obra de Knight esdevé un hipotext més dins la seva xarxa, digerit fins a l'excusa per la necessitat, inevitable, d'una hipòtesi per afrontar una problemàtica molt més complexa:

Pero esto no es historia. Es ficción. Aunque el asunto entraña en sí mismo una nota de enigma de carácter histórico, mi propósito es quitarle el énfasis al “¿quién lo hizo?” para trasladarlo al “¿qué ocurrió?”. En esta obra señalamos a una figura histórica relativamente desconocida como sospechoso (alguien a quien, por otra parte, otros escritores también han apuntado), pero esto supone simplemente una conveniencia de cara a la ficción; es más, hasta cierto punto, no nos preocupa si fue él quien lo hizo o no. Estamos más interesados en intentar examinar el detalle de la anatomía de un acontecimiento humano de gran magnitud. (2013:4)

Els fets i el seu relat, considera Moore, “no podían ser confinados a un meticuloso libro de texto”, sinó que “precisaban un componente melodramático y *mitológico*. El componente que aporta la ficción” (2013:4, la cursiva és nostra). Davant d'aquesta necessitat, la ficció opera corroint la certesa, acceptant el seu objecte d'estudi com inaccessible, però intuïble des de l'assaig. El resultat d'aquest procés és, fent ressonar a Aristòtil, “una historia de terror asentada sobre las raíces del siglo XX; una que *podría* ser cierta... aun si nunca llegó a suceder” (2013:5, la cursiva és nostra).

From Hell es construeix, per tant, des de la total fragmentació de la seguretat: partint de les hipòtesis de Knight, tot sumant-hi una amalgama incessant de referències, des de Buffalo Bill, fins les teories tel·lúriques de les esglésies de Hawksmoor, Moore i Campbell avorten la simplicitat del relat unitari per expandir-lo en una constel·lació de ressonàncies internes, accessibles a través de la fabulació: potser la història no va succeir així, però podria ser, i car “conviene recordar que toda historia es, hasta cierto punto, ficción” (2013:5), la diferència es difumina en la distancia.

Tant Moore com Campbell varen realitzar una recerca exhaustiva al voltant del cas i les seves circumstàncies; acabat el relat novel·lesc, un copiós annex de notes al peu engruix el contingut de l'obra, relacionant cada escena i referència amb una dada, una font bibliogràfica a la qual remetre els fonaments històrics. L'exhaustivitat és tan acurada que, fins i tot, podria destriar-se'n que Moore es proposa ancorar cada element de la seva ficció en un aspecte del “real”, indicant, com a bon esbudellòleg, les bases històriques per justificar la hipòtesi proposada. Tanmateix, com Annalisa Di Liddo assenyala («Consideraciones formales sobre la obra de Alan Moore», 2009), la intertextualitat, característica de Moore, teixida a base de cites, referències creuades i un coneixement incisiu, respon a la necessitat de vincular l'obra amb la consciència de la seva tradició. De manera eliotiana, comenta Di Liddo, “una de las herramientas básicas para que el escritor logre una relevancia actual es *volver al pasado en busca de conocimiento e inspiración*; de aquí la importancia de la tradición” (2013:413, la cursiva és nostra). El coneixement de la tradició, de la qual el text participa, -en aquest cas, els fets de 1888 i el llegat de l'esbudellologia- intervé en la confecció d'aquest no com un morrió, limitant les possibilitats expressives, sinó com a punt de partida per la creació. La *rellevància* del text, entesa com la seva participació viva en el present (2013:412), pot emanar d'un passat llunyà, però demana del bon ofici del poeta per -tal com el tràgic- saber-lo tornar a explicar.

Recopilant fragment rere fragment, els reconfiguren en un nou relat de la ja centenària història del vell Jack. Tanmateix, a través de la creació conscient, el procés evidencia una tasca subterrània: aquesta reconstrucció del passat opera com la seva “actualització” o, si es vol, *concreció*, fent-lo rellevant per al present. Esdevenen lectors de la dispersió, i l'emplenen, des de la frontissa del nostre temps, per forjar-ne un relat on “el verdadero asesino se ha escabullido sin ser visto” (2013:581) car, en última instància, “esto nunca ha tratado sobre las muertes, el asesino o las víctimas. Ha sido sobre nosotros. Sobre nuestras mentes, sobre cómo funcionan” (2013:580).

El treball visual de Campbell actua com el reflex gràfic del procés literari: el blanc i negre, el caràcter efectista dels rostres, la juxtaposició de text i dibuix... recuperen la tradició del gravat periodístic de l'època (Warwick, «Blood and ink: narrating the Whitechapel murders», 2007 (2013:72)). Tanmateix, quan Gull empren la feina i esdevé, per tant, Jack, acostuma a aparèixer recobert per la silueta ombrívola de barret de copa i capa d'Inverness, desfent-se dins del retrat habitual de l'Esbudellador. Més enllà de la recreació estilística de l'època, aquest reflex iconogràfic esdevé una deformació de la representació fidedigna; a la recreació ancorada en els fets, hi irromp l'imaginari popular de l'Esbudellador, familiar pel nostre present, però aliè als arquetips de sospitosos del moment. L'operació és, de fet, similar a la que indirectament experimentà la neboda de Mary Cox (que fou veïna de Mary Kelly, i testimonià un home que, potser, va ser l'assassí de la noia). En ser interrogada per l'esbudellòleg Dan Farson, respecte al testimoni de la seva tieta, la dona digué: "He was a fine looking man, wore an overcoat with a cape, high hat... and a Gladstone bag" (Sudgen, 2002:7); el contrast, però, amb la declaració conservada de Mary Cox és sorprenent: "a short, stout man [...] with a carrotty moustache and blotchy face, [...] who dressed shabbily and carried only a quart can of beer" (2002:7). La transformació és cabdal: més enllà d'un falsejament, s'ha produït una erosió del record a través de les onades de la ficció: aquest nou aspecte melodramàtic, "very like the classic villain in Victorian melodrama" (2002:7), és la conseqüència del poliment de les arestes de la memòria, emmotllant la realitat prosaica en els arquetips inconscients de la cultura popular.

De manera similar, les il·lustracions de Campbell enmirallen la fusió d'horitzons: l'estudi del cas llunyà es mescla amb la immediatesa del nostre present, i la iconografia que l'Esbudellador ha sedimentat, com el record de la neboda, esdevé una part productiva del relat, i no un destorb del qual desfer-se. Com la "mala memòria" de l'entrevistada, Campbell erosiona la rigidesa de la representació històrica per emmotllar-hi el llegendari, en última instància inseparable.

No hay ejecución alguna en el clímax de *From Hell*. El veredicto queda abierto, los libros de la historia en silencio, y el nudo de la horca vacío. Todo lo que hemos sido capaces de deducir está registrado en estos dieciséis capítulos. Es una ficción, un mosaico de trazos y apuntes, un mensaje cifrado de otra época. Es una nota, apenas legible, y de un significado terrible. (2013:5)

Quin és aquest "significado terrible", i a qui va dirigit? Havent acabat la crònica minuciosa, Moore i Campbell la desmunten a cops de martell: com assenyalen al posterior annex autocrític, l'Esbudellador i la seva persecució han esdevingut el relat de les nostres

ansietats històriques, i la pulsio de resoldre el cas és la màscara rere la qual ens ocultem. Els autors concreten uns esdeveniments inaccessibles a través d'un relat molt més profund, comú i emergent arreu dels temps, un relat de mort, d'horror fora límit; un relat ubicat “donde el conocimiento termina”, allà on viuen els monstres. D'aquesta manera, l'autòpsia s'acaba estenent més enllà de la tardor de 1888: com l'Esbudellador, el seu relat sempre ha tractat de nosaltres, dels nostres temors i de com som capaços d'anomenar-los. *From Hell* és un tractat creatiu d'esbudellologia, conscient i, per tant, autodestructiu: no hi ha vacuna possible, el mal no serà contingut, i el relat esdevé, en lloc d'un atestat policial, una nota més al peu d'una crònica impossible.

3. “La bellesa s'amaga a l'interior”, digué l'Esbudellador

La tragèdia és, doncs, una representació d'una acció seriosa i completa que té una certa magnitud, amb llenguatge ornamentat de manera diferenciada per a cada un dels components en les distintes parts de l'obra, feta per personatges que actuen i no mitjançant la representació, i que per mitjà de la pietat i la por aconsegueixen la purificació d'aquesta mena d'afeccions. (*Poètica*, 1449b)

L'ésser humà, considera Aristòtil, gaudeix de la representació del món; aquesta, més enllà d'una mera imitació, transforma el seu contingut i, en el procés, ens el fa plaent: “ens agrada mirar imatges ben exactes de coses que per elles mateixes ens són desagradables de veure” (1448b). La poesia posseeix un poder que fa de la mort, la pesta, el crim i la perversió quelcom que, malgrat maligne, pot ser apreciat i gaudit. D'igual manera, Thomas De Quincey fou conscient de com, en l'assassinat, quelcom ens desperta atracció i interès, més enllà de l'imperatiu moral de justícia i càstig. Quan aquest és impossible, el crim obté una dimensió estètica, una nova finalitat, que és “la misma que Aristóteles asigna a la tragedia, o sea «purificar el corazón mediante la compasión y el terror»” (2013:61). Aquesta intuïció penetra molt més enllà del que l'humorisme dels dos primers articles, recollits al *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827-1839), semblaria indicar. A l'inici del Post-Scriptum, De Quincey reprèn la qüestió i en matisa la intenció: “entre los fines y propósitos directos de esta *bagatelle* se cuenta el llegar al borde mismo del horror y de todo lo que en la realidad sería lo más repugnante”(2013:88). Aturem-nos aquí; tal com Aristòtil, De Quincey assenyala una diferència inherent a l'apreciació estètica del crim: allò que en la realitat és repugnant, en el tractament literari -l'escriptura de De Quincey no deixa de ser-ho-

esdevé, malgrat horrible, apreciable. Desfent-se del to humorístic dels seus inicis, on la lloança de l'assassinat esdevenia una paròdia de la moralització de la bellesa, De Quincey redefineix aquesta estètica:

Una vez pagado el tributo de dolor a quienes han perecido y, en todo caso, cuando el tiempo ha sosegado las pasiones personales, es inevitable examinar y apreciar los aspectos escénicos (que podrían llamarse, en estética, los *valores* comparativos) de los distintos crímenes. (2013:90-91, cursiva original)

Malgrat l'aparent contradicció amb l'efecte aristotèlic, atribuït anteriorment a l'assassinat, és precisament en aquesta disjunció que cal parar atenció: atenuat el “tributo de dolor” i les “pasiones personales”, es fa possible apreciar, com en un incendi (imatgeria sublim per excel·lència), les facultats estètiques del crim. On han anat a parar la pietat i l'horror tràgics, elements constituents de la catarsi? Aquí rau el *quid* de la qüestió: només atenuades les passions, diguem-ne, reals (en el sentit que arrenen a l'experiència crua de la realitat), poden emergir les passions estètiques: dues pietats i dos horrors agermanats, però mai idènticament iguals.

Com ja hem comentat amb *El huésped*, el relat periodístic va engendrar una narrativa paral·lela als horrors del carrer, terrorífica però, malgrat tot, captivadora i habitable pel lector. Com amb el sublim romàntic, només des de la seguretat es fa possible admirar i tremolar davant del terrible; és necessari haver-hi amansit les passions crues del real per poder apreciar l'estètica de l'horror. Per exemplificar aquest punt, De Quincey reconstrueix, des del relat, els assassinats de la família Marr i Williamson, perpetrats a mans de John Williams l'any 1812. Per què abordar-lo, tanmateix, des del relat? La raó rau, potser, en les intuïcions consignades a un altre article, titulat *Sobre los golpes a la puerta en Macbeth* (1823). La intriga per l'efecte ominós, en *Macbeth*, provocat pels cops a la porta, després de l'assassinat de Duncan, es resol a través de l'horror generat per Williams, en un curiós paral·lel històric. L'associació, però, demana un altre ordre de pensament:

El mero entendimiento, aunque útil e indispensable, es la facultad más común en la mente humana y de la que más se debe desconfiar. No obstante, la mayoría de la gente no confía en otra cosa, lo cual puede servir para la vida ordinaria, pero no para propósitos filosóficos. (2004:133)

A què es refereix De Quincey amb enteniment? Un cert “sentit comú”, habituat pel dia a dia, o potser en un tipus de pensament impersonal, allunyat dels efectes experimentats per l'individu? En efecte, “mi entendimiento decía positivamente que *no* podían producir ningún efecto [els trucs a la porta]. Pero yo sabía que no era así, lo sentía” (2004:134, cursiva original). Corprès per la brutalitat dels crims -o “teatro”- de Ratcliffe Highway, i per l'efecte

de terror que van projectar sobre Londres, en ells on troba el reflex real, l'experiència torbadora de com les forces del mal irrompen per tergiversar l'ordre diari, tal com si la vida hagués imitat a Shakespeare. Més reveladora esdevé la següent afirmació:

Aquí encontramos una prueba de que yo había estado en lo cierto al confiar en mi propio *sentimiento* en detrimento de mi entendimiento [...]. (2004:135, la cursiva és nostra)

Una altra cognició esdevé necessària per concebre l'enigma d'aquest horror; és en el sentiment, en l'efecte sobre l'individu i, en última instància, en el dificultós exercici de sentir "simpatía" (entesa com a voluntat de comprendre, no de perdó) per l'assassí, on es revelen aquestes forces amagades: "en el asesino, para ser digno de un poeta, debe haber una gran corriente de pasión: celos, ambición, venganza, odio, una corriente que cree un infierno en su interior, y es en este infierno donde *vamos* [nosaltres] a mirar" (2004:136, la cursiva és nostra).

En aquesta projecció, que és la del lector imprès sobre el monstre, De Quincey descobreix, en l'assassinat, un acte màgic que esquartera de la realitat: "Los asesinos han entrado en otro mundo, han salido de las regiones de las cosas humanas, de los propósitos humanos, de los deseos humanos. Están transfigurados: [...] se han ajustado a la imagen de diablos, y el mundo de los diablos se revela de repente" (2004:137). En l'emergència d'aquest horror, el món dels homes és engolit per una realitat desconeguda: "debemos ser conscientes de que el mundo de la vida cotidiana se ha detenido súbitamente [...]. El tiempo debe ser aniquilado; las relaciones de las cosas deben ser abolidas [...] en un profundo síncope y suspensión de la pasión terrenal" (2004:138). Tanmateix, retronen els trucs a la porta; com un salt d'aigua, la nostra realitat primera s'aboca de nou a l'escena, i prenem una major consciència del que ens envolta, i de tot el que suposa el Mal que, durant uns instants, ha segrestat l'escenari: "lo humano regresa del mundo diabólico, los pulsos de la vida comienzan a latir de nuevo, y la reanudación de la marcha del mundo en que vivimos nos hace profundamente sensibles al hecho del terrible paréntesis que lo ha dejado en suspenso" (2004:138).

La poesia, entesa com la parla de les relacions amagades, contraposada al discurs entenimentat de la deducció, és capaç de fer emergir aquest subtext d'horror, ocult rere l'assassinat. Similar a la funció que Lovecraft atribueix al relat d'horror sobrenatural, la narració dels crims esdevé una espècie d'exorcisme del seu horror, "como si trataran [els autors] de liberar sus mentes de ciertas figuras fantasmales que de lo contrario les

atormentarien” (*El horror sobrenatural en la literatura*, 2010:30). Havent amansit -però no oblidat- les “passions” reals, el relat teixeix un mirall deformat, no un reflex idèntic, sota el qual els esdeveniments revelen dimensions fins aleshores amagades: l’acte màgic no rau tant en l’assassinat, sinó en la seva indagació a través de la ficció.

Sota aquesta llum, moltes de les narratives de l’Esbudellador obtenen uns matisos similars, que les agermanen, en tant que poesies enfrontades a l’enteniment, com intents d’emergència del món demoníac de l’assassinat.

So inexplicable and ghastly are the circumstances surrounding the crimes that people are *affected by them in the same way as children are by the recital of a weird and terrible story* of the supernatural. (*The East London Advertiser*, 6/10/1888⁵, la cursiva és nostra)

El relat, sagnat des de la ferida del real, fa del públic ciutadà, com bé demostra Bunting, l’audiència d’un teatre. L’horror esdevé una via d’entreteniment segur, emparentant l’article periodístic amb el conte de terror literari, o fins i tot amb la catarsi grega. Ja la premsa contemporània, per poder comprendre -i vendre- aquesta maldat nova, varen invocar una galeria de personatges procedents, no de Scotland Yard, sinó del món gòtic de la fantasia:

It is so impossible to account, on any ordinary hypothesis, for these revolting acts of blood that *the mind turns as it were instinctively to some theory of occult force, and the myths of the Dark Ages rise before the imagination*. Ghouls, vampires, bloodsuckers, and all the ghastly array of fables which have been accumulated throughout the course of centuries take form, and seize hold of the excited fancy. (*The East London Advertiser*, 6/10/1888, la cursiva és nostra)

Tanmateix, tot seguit, l’article recupera l’àncora del present per ressituar el lector al centre de l’huracà:

Yet the most morbid imagination can conceive nothing worse than this terrible reality; for what can be more appalling than the thought that there is a being in human shape stealthily moving about a great city, burning with the thirst for human blood, and endowed with such diabolical astuteness, as to enable him to gratify his fiendish lust with absolute impunity? (*The East London Advertiser*, 6/10/1888, la cursiva és nostra)

Contraposades, les dues derives assenyalen tant l’extrema modernitat dels fets com el seu regust ancestral; la tensió entre la novetat dels crims i, tanmateix, el seu lligam amb la naturalesa mateixa de l’horror. Quan l’intel·lecte topa amb un mur ominós, el periodista esdevé poeta, jugant amb la línia porosa de la ficció, on l’únic referent a mà esdevenen el

⁵ Tots els articles periodístics esmentats, d’ara endavant, han sigut extrets de l’arxiu digital de “Casebook: Jack the Ripper”, referenciat a la bibliografia.

vampir, el necròfag i, especialment, Mr. Hyde -vist com a home llop urbà, reflex per excel·lència de la monstruositat humana que els crims de l'Esbudellador havien fet emergir-. Davant d'un mal sense precedents, es retrocedeix a la fantasia per, tot seguit, repensar la realitat; en el procés, els límits es difuminen.

Clive Bloom («The Ripper writing», 2007) assenyala com, en tant que personatge arrelat a l'inconscient col·lectiu, l'Esbudellador queda alliberat del context dels fets malgrat ser-ne, paradoxalment, inseparable (2013:96). “Jack the Ripper *looms in the imagination* as a more fearful scourge of humanity than Cardillac, the secret assassin in Hoffmann's tale, and the new “Mysteries of Paris” are beginning to pale before those of London” (*Daily Telegraph*, 14/11/1888); l'Esbudellador, considera el periodista, ha esdevingut propietat de l'imaginari del món sencer: pot ser arreu, sota qualsevol raó, i rere qualsevol rostre. Com al film *Razors: The Return of Jack the Ripper* (2016), d'Ian Powell i Karl Ward, on se superposen les imatges d'un feminicidi en ple 2016, amb les de l'Esbudellador sobre la seva víctima, l'assassí xiuxiueja a través de les parets del temps, inseparable del seu Londres decimonònic malgrat que present arreu, precisament des del comú d'horror del qual ha esdevingut ambaixador. La seva aparició, com els plans torçats del film de Baker -cada entrada de l'assassí ve acompanyada per la inclinació de la càmera- suposa una distorsió de la realitat usual, l'emergència, descrita per De Quincey, d'un món atemporal i prohibit.

A Yours Truly, Jack the Ripper (1943) Robert Bloch narra la recerca de Sir Guy, a mitjan segle XX, de l'Esbudellador a la ciutat de Chicago. El cavaller sospita que els crims van participar d'un ritual de màgia negra, que hauria atorgat a l'assassí la immortalitat (no va mal errat; el narrador, en principi un psicòleg, és en realitat l'infame Jacky); Guy l'ha cercat, per tant, rere cada assassinat misteriós, arreu de les grans ciutats modernes. Amb Bloch, però, l'Esbudellador, més enllà d'un sol individu, esdevé un *animus*, una força espectral capaç d'emergir, lligat a certes condicions, de sota la pell del quotidià:

“It’s foggy tonight, John,” said Sir Guy Hollis. “Like London.” I nodded. “Cold, too, for November.” I nodded again and half-shivered my agreement. “Curious,” mused Sir Guy. “London, fog and November. The place and the time of the Ripper murders.” I grinned through darkness. “Let me remind you, Sir Guy, that this isn’t London, but Chicago. And it isn’t November, 1888. It’s over fifty years later.” [...] “I’m not sure, at that,” he murmured. “Look about you. These tangled alleys and twisted streets. They’re like the East End.” [...] “That’s where we’ll find him, John. Not in the bright lights of the Bohemian neighborhood, but down here in the darkness. The darkness where he waits and crouches.” (1943:92) “He’s bound to come,” said Sir Guy. “He’ll be drawn here. This is what I’ve been looking for. A

genius loci. An evil spot that attracts evil. Always, when he slays, it's in the slums.” (1943:93, la cursiva és nostra)

La progressiva erosió de Chicago, desfent-se en la boira per fer-ne emergir el Londres decimonònic, és un gest habitual en la literatura i cinema de l'Esbudellador. El film *Los Pasajeros del Tiempo* (Nicholas Meyer, 1979), ens presenta a Wells, havent creat la màquina del temps, perseguint a l'Esbudellador -anomenat John Stevenson, en una picada d'ullet al creador de Mr. Hyde- a través dels carrers del San Francisco de 1979. El gest resulta similar: l'Esbudellador obté autonomia del seu temps i espai, però mai independència; la gran ciutat és la seva segona pell, sigui decimonònica o no (“We are face to face with some mysterious and awful product of our modern civilization” *Southern Guardian* (5/1/1889)), i el seu rellotge només marca l'hora de l'assassinat, personant-se, sempre, a través del crim.

Aquest procés, portat a l'extrem, queda plasmat a la sèrie manga *Shūmatsu no Valkyrie* (escrita per Shinya Umemura i Takumi Fukui, i il·lustrada per Ajichika, 2017): en ella, déus i humans es reuneixen en un amfiteatre per decidir, en combats individuals, si la raça dels homes mereix continuar existint. Sorprenentment, l'Esbudellador esdevé un dels representants de la humanitat, l'encarnació de la seva maldat *in extremis*, temut tant pels déus com pels homes, enfrontat a la figura d'Hèracles, herald de la justícia. Pel combat en qüestió, per sol·licitud del contrincant humà, l'arena es transmuta esdevenint una rèplica de la ciutat de Londres: la nit cau sobre déus i homes, i la boira embolcalla els límits de l'amfiteatre; l'Esbudellador inseparable de la seva ciutat, l'arrenca del temps per fer-la emergir en cada reparició del monstre.

L'alçament de Londres, d'entre les esquerdes del nostre present, com una formació inconscient que s'escapoleix de la contenció, implica un plegament de temporalitats, la projecció de les ombres del passat sobre les certes del present. També *From Hell* empra aquest recurs per establir vincles subterranis -paral·lels als del text amb la imatge- entre els fets del 1888 i el seu passat i futur: el capítol catorze, “La ascension de Gull”, practica un tall vertical dins la matèria orgànica de la història, no com a progressió, sinó com a superposició sincrònica d'esdeveniments. Gull, és a dir, Jack, esdevé l'eix que travessa i connecta els crims de 1788 de Renwick Williams, anomenat el “Monstre”, els de Ian Brady i Mya Hindley, “los asesinos del páramo” de la tardor de 1963, o els de Peter Sutcliffe, “l'Esbudellador de Yorkshire”, de la dècada dels setanta. Junt amb ells s'hi intercalen, les revelacions horribles de Stevenson i Blake, entusiasmat -ενθουσιασμός, tocats

per la divinitat- per Jack, inspirant-los en la creació del *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) i del monstros *The Ghost of a Flea* (1819). Com amb la progressiva abstracció dels assassinats -després de cada un d'ells, Gull obté una visió *in crescendo* del futur-, els crims de l'Esbudellador impliquen l'esquerdament del temps per la irrupció de les lògiques de l'horror: com va apuntar De Quincey, la poesia és capaç de capturar de reüll la suspensió de les lleis de la realitat per fer-ne emergir un món atemporal i comú, i a través d'aquest permet repensar el nostre. Els criminals esmentats, com l'Esbudellador, es buiden de la seva individualitat i esdevenen receptacles d'aquestes “ígnotas y oscuras energías ctónicas que proporcionaron los crímenes tanto en Whitechapel como en otros lugares” (2013:557).

De manera similar, ja durant els crims, la ficció va especular sobre els lligams temporals i espacials d'aquest mal: una de les primeres obres literàries escrita al respecte, un *penny dreadful* publicat després de l'assassinat de Stride i Eddowes, *The Curse Upon Mitre Square* (J. F. Brewer, 1888) estableix el vincle entre la plaça en qüestió, on fou trobada Eddowes, i la llegenda d'un crim d'antuvi, on un monjo enfollit va assassinar-hi també una dona. L'imaginari popular estava desenterrant els seus espectres -en aquest cas, literalment, atribuint els crims al monjo fantasmal- per vincular la identitat del culpable amb la naturalesa del seu espai. D'igual manera, Stephen Knight recupera els ecos d'aquesta llegenda, fent-ne el nexa entre l'assassinat d'Hiram Abiff, arquitecte ancestral pels maçons, i la posterior recreació ritual en la mort d'Eddowes (1984:177).

La dissolució de l'Esbudellador en, finalment, un esbós estètic -el carreró boirós, el crit dins la nit, la silueta fonedissa- i els seus efectes -l'emergència de l'horror, l'angoixa i la catarsi-, duta a l'extrem, assumeix els contorns d'una força abstracta, fragmentada dins la seva mateixa naturalesa. La música, especialment el gènere *metal*, ha produït també una certa rapsòdia esbudelladora, un cant alçat a la nit on, contingut en l'economia del vers i el diàleg amb l'harmonia, s'invoca a l'Esbudellador, no com un cos de carn, sinó com una entitat refractada en els efectes del seu horror, una energia, una cadència de l'univers:

See into the future

See into the past

I gotta tell you what I'm seeing in the glass

Tall dark stranger, knocking your door

Looking through the window,

It's you he's looking for (1-6)

El «Jack The Ripper» de Motörhead (*March ör Die*, versos de Lemmy Kilmister, 1992) es desfà de tota constricció temporal -"See into the future / See into the past"- per invocar, en una advertència a l'oient (tal com l'amonestació dels infants amb l'home del sac), la figura difusa d'aquest "stranger" monstruós. "Cold steel, whisper in the night / He'll be at your side, with a smile and a knife" (versos 28-29), la figura es desfà progressivament en llampades sinistres, fent-se present, com en un somni -"It's seems like dreaming, moving in the dance"(30)- sota imatges condensades rere les quals s'oculta un horror latent. Aquest tractament de l'Esbudellador s'agermana amb el del film *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, Leo Birinski, 1924): el protagonista, encarregat d'escriure un relat per tres figures de cera -Harun Al-Rashid, Ivan el Terrible i Jack l'Esbudellador-, cedint al pes del somni, experimenta un malson on ell i la jove ajudant són perseguits, a través d'una ciutat espectral, per multitud de reflexos de l'assassí. A diferència de les altres figures, el film no elabora un relat figuratiu, sinó que, com els versos de Lemmy, l'evoca en la fragmentació del deliri.

And so the mystery continues to beguile

The ones who know can never tell you of his smile

See the faces shiver, see the figures move

How can you see they move so fast

You're bound to lose (41-42)

La derrota ressona en la fugida del monstre; informe, cau sobre l'oient -"He's right beside you and he can be so cruel"(37)-, esquinça el relat amb el tall del ganivet, i es fonedís rere una galeria de rostres i figures. El resultat, cíclicament, retorna a l'inici, reprenent el *riff* de l'obertura: "the mystery continues to beguile", i aquells que en conegueren la resposta -és a dir, les víctimes- "can never tell you of his smile". La cançó emplena el buit de la veu dels morts amb el cant d'allò que només el vers pot conèixer, i que és l'efecte, el *sentiment* (diria De Quincey) del mal que les silencià.

Canviant l'angle de visió, «The Ripper», de Judas Priest (*Sad Wings of Destiny*, versos de Glenn Tipton, 1976), invoca la veu de l'assassí: "I smile when I'm sneaking / Through shadows by the wall / I laugh when I'm creeping / But you won't hear me at all"(8-11). Silenciós, l'Esbudellador esdevé el temor de la seva presència, una latència en la nit: "I'm a nasty surprise / I'm a devil in disguise / I'm a footstep at night / I'm a scream of the fright"(25-28). Emanat de les pors de l'individu, ens fa esdevenir passejants solitaris d'una Londres atemporal: com les seqüències de Baker, els versos de Tipton ens fan mirar des dels

forats de la màscara, i en el procés emplenem aquesta ullada, com a lectors, de terrors i angoixes enterrades dins del pit. Prou autònom per a girar-se i mirar-nos, tal com un mirall deformat, l'Esbudellador ens encara, temut i nodrit per aquest temor, i sentència:

All hear my warning
Never turn your back
On the Ripper (29-31)

Conclusions?

Com Williams, enterrat en un encreuament de camins, l'Esbudellador sempre ens espera en la cruïlla. Forat cancerós en la mala consciència de la història, l'absència de rostre de l'assassí ens fa retornar, contínuament, rere les seves passes sagnants. Modelable i esmunyedís com la boira, el mal pot prendre moltes formes, latents sota el macfarlan; tantes que, com hem vist, es fragmenta fins a esdevenir estelles de temps, de mort, llampecs de ganivetades i crits en la nit. Tanmateix, és precisament la falsa seguretat de les dates, el saber que les morts es varen produir, i el poder ubicar-les en els eixos d'un passat pròxim, allò que salva a l'Esbudellador de l'abstracció màxima del mite. És multiforme i canviant, com un Proteu de l'horror; no obstant això, la cadena de la Història l'ancora en la certesa de què, si més no, si que va existir un criminal. I amb això en tenim prou.

Prou, però, per imaginar, per forçar la vista dins la fosca, i destriar-ne intuïcions del que s'hi amaga. Allò que no podrem conèixer, bé haurem de suposar-ho, de construir-ho sobre l'aire sense oblidar, però, que la boira sempre escampa. La història de l'Esbudellador no és tranquil·litzadora, i tampoc ho hauria de ser la seva escriptura: com Gallardo Muñoz, qui dedicà més de set novel·les a la mateixa figura sense esgotar la qüestió en elles, reprenem la persecució dins del laberint, sabent que no hi ha sortida, que la ficció no obrirà mai la porta, deixant entrar la llum i rescatant-nos de la incertesa. Però ens ha permès perseguir; i en la corredissa hem anat coneixent, com a mínim, el laberint.

Quin és el llegat dels seus passadissos? Seria difícil dir-ho. Potser és múltiple, i ric. O potser és, només, el regust familiar d'aquest nom, Jack l'Esbudellador, que no recordem ben bé a qui refereix, però sempre el posterguem, perpètuament guardat a la punta de la llengua.

BIBLIOGRAFIA:

Teoria i pensament:

ARISTÒTIL (2019): *Poètica*. Barcelona: Editorial Alpha.

BARTHES, Roland (2017): *Mitologies*. Barcelona: Àtic dels Llibres

DE QUINCEY, Thomas (2013): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza Editorial.

DE QUINCEY, Thomas (2004): «Sobre los golpes a la puerta en *Macbeth*», dins de *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes y otras obras selectas*, edició a càrrec de José Rafael Hernández Arias. Madrid: Valdemar.

DI LIDDO, Annalisa (2013): «Consideraciones formales sobre la obra de Alan Moore», dins de *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, edició a càrrec de José Manuel Trabado Cabado. Madrid: Arco/Libros, S.L.

GADAMER, Hans-Georg (1999): *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*. Madrid: Taurus

ISER, Wolfgang (1997): «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», dins de *Teorías de la ficción literaria*, edició a càrrec d'Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, S.L.

LOVECRAFT, Howard Phillips (2010): *El horror sobrenatural en la literatura*. Madrid: Valdemar.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2002): *¿Por qué la ficción?*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo S.L.

VIÑAS, David (2017): *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.

WHITE, Hayden (1992): «El valor de la narrativa», dins de *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Esbudellologia:

BEGG, Paul, FIDO, Martin i SKINNER, Keith (2010): *The Complete Jack the Ripper A to Z*. Londres: John Blake Publishing Ltd.

BLOOM, Clive (2013): «The Ripper writing: a cream of a nightmare dream», dins de *Jack the Ripper. Media, culture, history*, edició a càrrec d'Alexandra Warwick i Martin Willis. Manchester: Manchester University Press.

BOÍZA, Juan Carlos (2020): *El Destripador. El mito equivocado*. Madrid: Ediciones Oberon.

CULLEN, Tom (1972): *Otoño de terror*. Barcelona: Círculo de Lectores.

DESNOS, Robert (2008): *El Destripador*. Madrid: Errata naturae editores.

FRAYLING, Christopher (2013): «The house that Jack built», dins de *Jack the Ripper. Media, culture, history*, edició a càrrec d'Alexandra Warwick i Martin Willis. Manchester: Manchester University Press.

HARRISON, Shirley (1995): *The Diary of Jack the Ripper*. Nova York: PocketStar Book.

HOWELLS, Martin i SKINNER, Keith (1990): *La herencia de Jack el Destripador*. Barcelona: Círculo de Lectores.

KNIGHT, Stephen (1984): *Jack the Ripper: The Final Solution*. Londres: Treasure Press.

OLDRIDGE, Darren (2013): «Casting the spell of terror: the press and the early Whitechapel murders», dins de *Jack the Ripper. Media, culture, history*, edició a càrrec d'Alexandra Warwick i Martin Willis. Manchester: Manchester University Press.

PAZ, Andrés Peláez (2016): «Jack el Destripador: Asesino Pulp», dins de *Jack el Destripador*, GARLAND, Curtis [Juan Gallardo MUÑOZ], edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

SUDGEN, Phillips (2002): *The Complete History of Jack the Ripper*. Londres: Robinson.

WARWICK, Alexandra (2013): «Blood and ink: narrating the Whitechapel murders», dins de *Jack the Ripper. Media, culture, history*, edició a càrrec d'Alexandra Warwick i Martin Willis. Manchester: Manchester University Press.

Literatura:

AJICHIKA, FUKUI, Takumi, UMEMURA, Shinya (2020): *Shūmatsu no Valkyrie*, vol. 5-7. Barcelona: Editorial Ivrea.

BLOCH, Robert (1943): *Yours Truly, Jack the Ripper* [en línia], inclòs a *Weird Tales* [juliol 1943], (p.83-95), consultat a *The Unz Review*:

«<https://www.unz.com/print/WeirdTales-1943jul-00083>». [Consulta: 15 juny 2022])

CAMPBELL, Eddie, MOORE, Alan (2013): *From Hell*. Barcelona: Editorial Planeta S.A

GARLAND, Curtis [Juan Gallardo Muñoz] (2016): *El manuscrito del Destripador*, dins de *Jack el Destripador*, edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

GARLAND, Curtis [Juan Gallardo Muñoz] (2016): *Niebla en Whitechapel*, dins de *Jack el Destripador*, edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

GARLAND, Curtis [Juan Gallardo Muñoz] (2016): *Seda y niebla para el asesino*, dins de *Jack el Destripador*, edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

GARLAND, Curtis [Juan Gallardo Muñoz] (2016): *Londres, 1888*, dins de *Jack el Destripador*, edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

GARLAND, Curtis [Juan Gallardo Muñoz] (2016): *Yo, el Destripador*, dins de *Jack el Destripador*, edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

GARLAND, Curtis [Juan Gallardo Muñoz] (2016): *Vuelve Jack el Destripador*, dins de *Jack el Destripador*, edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

GARLAND, Curtis [Juan Gallardo Muñoz] (2016): *Jack, el Destripador*, dins de *Jack el Destripador*, edició a càrrec de l'Academia de M.C. Jules Verne i Alberto López Aroca. Londres: Malcom & Malcom Publishers.

LOWNDES, Marie Belloc (2015): *El huésped*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Filmografia:

Asesinato por decreto. Dirigida per Bob Clark [enregistrament de vídeo]. California: Universal, 2003

Das Wachsfigurenkabinett. Dirigida per Paul Leni i Leo Birinski [en línia]: «Das Wachsfigurenkabinett (El hombre de las figuras de cera / Wax Works) (1924).avi». 17 de juliol del 2012 [Consultat: 10/6/2022]: «<https://www.youtube.com/watch?v=8HrgRRfA8f4>».

Jack the Ripper. Dirigida per Robert S. Baker i Monty Berman [en línia]: «(L) Jack, O Estripador (1959 - Robert S. Baker; Monty Berman) (i.: -14 anos)». 25 de juliol del 2020 [Consultat: 7/6/2022]:«<https://www.youtube.com/watch?v=bMZXBfVJxRA>»

Los Pasajeros del tiempo. Dirigida per Nicholas Meyer [enregistrament de vídeo]. Londres: Feel Films, 2013.

Razors: The Return of Jack the Ripper. Dirigida per Ian Powell i Karl Ward [enregistrament de vídeo]. Aberdeenshire: Vicious Circle Films, 2016.

The Lodger. A Story of the London Fog. Dirigida per Alfred Hitchcock [enregistrament de vídeo]. Network, 2002.

Discografia:

JUDAS PRIEST: «The Ripper», *Sad Wings of Destiny*, Janus Records, 1976.

MOTÖRHEAD: «Jack the Ripper», *March ör Die*, Epic Records, 1992.

NICK CAVE & THE BAD SEEDS: «Jack the Ripper», *Henry's Dream*, Mute, 1992.

SCREAMING LORD SUTCH: «Jack the Ripper», *Don't You Just Know It*, Decca, 1963.

Prensa: Tots els articles citats han sigut extrets del següent repositori digital:

Casebook: Jack the Ripper [en línia]: «Press reports». [Ed. Stephen P. Ryder]: https://www.casebook.org/press_reports/ [Consultat: 10/6/2022].