



**ABELARDA, VÍCTIMA DEL *FUROR AMORIS*: UNA
REINTERPRETACIÓN GALDOSIANA DEL TÓPICO EN
*MIAU***

JAVIER MANZANO FRANCO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Desde la publicación de *La Sombra* (1870) —probablemente redactada con anterioridad a *La Fontana de Oro*—, relato fantástico en el que la construcción del protagonista a partir del incipiente discurso psiquiátrico juega un papel preponderante (Casalduero 1966, Bosch 1971), el ámbito médico y las novedades relativas al conocimiento de las causas de las enfermedades fisiológicas y psíquicas ejercerán una decisiva influencia en el diseño de los personajes y de la trama que configuran el universo narrativo de Benito Pérez Galdós. Las dos obras que influyen más notoriamente en el ciclo de las *Novelas Contemporáneas* iniciado con *La desheredada* (1881), la serie *La Comédie humaine* de Balzac y *L'Asommoir* de Zola, se encuentran marcadas por el influjo, respectivamente, de la ciencia fisiognómica de los doctores Gall y Lavater y del método médico y quirúrgico experimental de Claude Bernard (Lakhdari s.a.: 1). No obstante, Lakhdari ha señalado en el mismo trabajo la actualidad de Galdós con respecto a sus modelos, al proporcionarnos una visión en la que el determinismo genético y ambiental se ve enriquecido por el enfoque de la naciente ciencia psicológica que en diversas ocasiones, y sobre todo a partir de *Ángel Guerra* (1891), parece anunciar las posteriores investigaciones acerca del inconsciente llevadas a cabo por el psicoanálisis freudiano.

La precisión del léxico médico empleado por Galdós en sus *Novelas Contemporáneas*, de las cuales *Miau* no supone una excepción, para describir los diversos síntomas y disturbios mentales y físicos que aquejan a sus personajes, se debe a la actitud decidida del novelista de escribir una narrativa del realismo psicológico, que no solamente refleje la época contemporánea y los diferentes grupos sociales retratados fielmente en los ambientes en que se desenvuelven, sino en la que también quede constancia de los conflictos interiores de los individuos y sea posible deducir sus causas, más complejas que las explicaciones aportadas por el determinismo de Taine o las leyes de la herencia de Lucas. En este propósito Galdós recibió la inestimable ayuda del pediatra Manuel Tolosa Latour (1857-1919), con quien mantuvo una amistad que duró treinta años y gracias a la cual nuestro autor se mantuvo puntualmente informado de los principales avances en el campo de la medicina y de la reciente psiquiatría. En el prólogo a la colección de cuentos *Niñerías*, publicados en 1885 por Tolosa Latour, Galdós declara:

Envidio los que poseen la ciencia hipocrática, que considero llave del mundo moral; por eso vivo en continua flirtación con la Medicina, incapaz de ser verdadero novio suyo, pues para esto son necesarios muchos perendengues; pero la miro de continuo con ojos muy tiernos, porque tengo la certidumbre de que si lográramos conquistarla y nos revelara el secreto de los temperamentos y de los desórdenes funcionales, no sería tan misterioso y enrevesado para nosotros el diagnóstico de las pasiones. (Galdós 1970, III: 1256)

La aproximación al discurso de la «ciencia hipocrática» para «diagnosticar» más precisamente las actitudes de los personajes se complementa en *Miau*, así como en el resto de *Novelas Contemporáneas*, con un detenido análisis de las causas sociales que constituyen un detonante fundamental en la aparición de los comportamientos que configuran la trama. Nos encontramos en la narrativa galdosiana, pues, ante una visión próxima a la psicología social, recurso plenamente moderno y en consonancia con el positivismo que impregna la novela naturalista, del cual se sirve el autor para realizar una actualización de tópicos de la tradición literaria —procedentes tanto de los mitos clásicos como de la herencia áurea— y de los anteriores movimientos prerromántico y romántico y sus géneros derivados (novela folletinesca).

El personaje de Abelarda en *Miau*, cuyo conflicto amoroso —minuciosamente descrito por Galdós— compite en protagonismo con la imponente figura de su padre el cesante don Ramón Villaamil, sufre las consecuencias del *furor amoris* o locura amorosa que aqueja a Medea en la historia narrada por Ovidio en sus *Metamorfosis*:

«... ¡Arroja de tu corazón de muchacha las llamas que lo devoran,
si puedes, desdichada! Si yo pudiera, sería más sensata.
Pero me arrastra contra mi voluntad una fuerza desconocida,
y una cosa me aconseja el deseo, otra la razón; veo lo mejor
y lo apruebo, pero sigo lo peor. ¿Por qué tú, hija de rey,
te abrasas por un huésped y sueñas con un marido extranjero?

(Ovidio 2003: 219-220)

La princesa hechicera de la Cólquide con toda su grandeza trágica pasa a ser, en la paródica reescritura que hace Galdós del mito, «la insignificante» hija de un cesante arruinado que se ve de pronto seducida por un «huésped», su cuñado Víctor, nuevo Jasón desvergonzado y experto en navegar por las oficinas y despachos de la España de la Restauración (no olvidemos la identificación de mar y tráfico mundano desde Horacio) que llega a la casa de los Villaamil a usurparles su «Vellochino de Oro» máspreciado: el niño raquítico y epiléptico Luisito Cadalso.

Abelarda inicia su proceso de enamoramiento en el capítulo 15 con la contemplación silenciosa y disimulada de su cuñado («de observaba con disimulo, solapadamente»; Pérez Galdós 2000: 200), ateniéndose a la norma social del fingimiento y la ocultación que restringe el comportamiento femenino y que ya había sido censurada por Leandro Fernández de Moratín a principios de siglo en *El sí de las niñas* (1806). Contrariando la opinión desfavorable de su familia sobre Víctor, Abelarda empieza a reconocer en ella una pasión hacia el marido de su fallecida hermana, llegando a justificar las infidelidades de este por la debilidad de carácter de Luisa y, en última instancia, por «la fatalidad» de Cadalso, trasunto del héroe satánico byroniano cuyo modelo más inmediato lo encontramos en la creación esproncediana de Félix de Montemar (Comellas Aguirrezábal 2003: 46-50). La voz narradora nos indica ya que estos sentimientos ocultos, en conflicto con la voluntad de su familia y probablemente

con remordimientos personales al saberse enamorada del causante de la muerte de su hermana, provocan en Abelarda «un gozo íntimo y bullicioso» alternado con «una pena gravativa», síntomas que anuncian los bruscos cambios de conducta que experimentará el personaje más adelante en la novela y que enmarcarán su caso dentro un cuadro clínico difuso, cercano a la psicosis, que en la época el lector común —y aun el especializado, dados los escasos avances realizados por la psiquiatría— identificaba con la ambigua etiqueta de *histeria femenina*¹. La maestría de Galdós radica en presentarnos la locura de amor de Abelarda muy progresivamente, a través de pequeños detalles casi imperceptibles y perfectamente entrelazados con las circunstancias personales y sociales que la originan.

Los indicios de un malestar psíquico se multiplican en el capítulo 18, donde el personaje femenino, que ya ha dado muestras de reiterados pensamientos de culpabilidad y baja autoestima («... vulgo soy [...] De cara..., psh; soy insignificante; de cuerpo no digamos; [...] Luego soy ignorantísima; [...] ¡Qué pánfila soy, Dios mío, y qué sosaina!»; Pérez Galdós 2000: 203), participa pasivamente en un teatro doméstico en el que se representa, en un irónico juego metaficcional, la historia de una «familia cursi, con menos dinero que vanidad», paralela a la historia de la novela. Abelarda interpreta el papel de criada en esta obra, papel «incoloro» que se corresponde con la función servicial de buena hija sin voluntad propia, siempre dispuesta a cumplir su deber de arreglar los vestidos con los que las mujeres de la familia asisten a la ópera y de casarse con Ponce, un hombre al que no ama y con el que debe interpretar igualmente una comedia cuyo guión viene impuesto por las convenciones sociales.

La sensación de Abelarda descrita por el narrador, según el cual ella ejecuta todas las actividades del vivir cotidiano con una insoportable abulia y como si perteneciesen a un mundo «secundario y artificial» (Pérez Galdós 2000: 218),

¹ Pese a la tardía incorporación de España al discurso científico europeo, la creencia en unas especiales «sensibilidad» e «irritabilidad» femeninas que serían las causantes de ciertos trastornos nerviosos es sostenida ya muy tempranamente por Baltasar de Viguera en *La fisiología y patología de la mujer* (1827) (cf. Jagoe-Blanco-Enríquez de Salamanca 1998: 372). En fechas más cercanas a la producción de Pérez Galdós, Ximénez Cros escribe para la colección costumbrista *Las españolas pintadas por los españoles* (1872) su artículo «La nerviosa» describe a una mujer aquejada de síntomas atribuidos a los supuestos efectos de la menstruación sobre la psique femenina (en Gies 2005: 222), y que coinciden en su totalidad con los presentados por Abelarda.

experimentando únicamente como real lo que ocurre en su interior, se repite en numerosos documentos y obras literarias y artísticas de la segunda mitad del siglo XIX, pudiendo hablar Dijkstra (1994: 70) de un arquetipo de la «mujer postrada». Como afirma la autora en esas líneas, a finales del siglo las primeras consultas psiquiátricas se llenarían de casos de desrealización y de alteraciones de la percepción de la experiencia del mundo exterior padecidas por mujeres que, en la mayoría de los casos, no eran víctimas tanto de trastornos psicóticos cuanto de un gravísimo estrés causado por la sistemática negación de su voluntad y la imposición de un estricto código moral basado en el fingimiento. Esta situación queda perfectamente expuesta por el narrador en la descripción de la conversación de Abelarda con su prometido Ponce:

Abelarda hacía su papel con aquella indolente pasividad que demostraba en los lances comunes de la vida. Era ya rutina en ella charlotear con aquel tonto, decirle que le quería, anticipar alguna idea sobre la boda. Había contraído hábito de responder afirmativamente a las preguntas de Ponce, siempre comedidas y correctas. El albedrío no tomaba parte alguna en semejantes confidencias; la mujer exterior y visible realizaba una serie de actos inconscientes, a manera de sonámbula, quedando desligada la mujer interna para obrar conforme a sentimientos más humanos.

(Pérez Galdós 2000: 223)

Silencio y feminidad son nociones inextricablemente unidas en la moral burguesa decimonónica, hasta el punto de que el quebrantamiento del silencio conducía a una transgresión no solo del valor de feminidad, sino también del de «salud mental». El binomio palabra/silencio, identificado desde San Pablo (1 Cor. 14: 34) con el binomio hombre/mujer, es legitimado a partir del positivismo por el discurso médico, generador de una razón de grupo social. El deseo amoroso, que empuja a Abelarda fuera de los férreos límites del silencio en que la identidad femenina se encuentra enmarcada y a tomar la palabra, es el causante de su locura, de su pérdida de la razón burguesa consistente en el acatamiento del citado binomio. Aldaraca (1992: 13) ha llamado la atención sobre la temprana asimilación en España de la expresión inglesa *angel in the house* con todo el ideario moral que conlleva, procedente del poema homónimo de 1854 de Coventry Patmore, que da nombre al manual de urbanidad para señoritas *El Ángel del Hogar* (1857) de María del Pilar Sinués.

El «monólogo desordenado y sin fin» de Abelarda frente al espejo, que Gullón (1973: 294) destacó como antecedente del futuro monólogo interior de la narrativa del siglo XX, no solamente supone una excepcional mirada al interior del personaje, sino que constituye una imagen que merece ser comparada con otra idéntica expuesta en un poema británico: *The Lady of Shalott* (1842) de Alfred Tennyson. Aunque desconocemos si Galdós conocía la composición de Tennyson (que, por otro lado, fue incondicionalmente seguido por Núñez de Arce como indica Urrutia [1983: 507] y por los poetas de la Restauración, quienes se inclinaron hacia la poesía victoriana en detrimento del decadentismo francés), son llamativas las similitudes observadas en las problemáticas que afectan a ambas heroínas.

Elaine, la Dama de Shalott, vive encerrada en la torre de un castillo tejiendo incansablemente, sin más contacto con el exterior que las imágenes que contempla a través de un espejo. Víctima de la soledad, «sin caballero leal y verdadero», un día se refleja en su espejo el caballero Lanzarote, que viaja rumbo a Camelot; como símbolo de la locura de amor que hace presa en ella, el espejo por el que percibe e interpreta la realidad se quiebra y la Dama sale de su prisión, iniciando un viaje en barca en busca de su amado durante el cual termina muriendo, posible moraleja sobre los peligros de romper el silencio y la sumisión femeninos. De un modo análogo, Abelarda también vive un encierro en su propia casa, sujeta al dominio de su madre y en última instancia de la moral burguesa imperante, y sus experiencias y percepciones del mundo exterior se hallan totalmente desrealizadas, comportándose como «una sonámbula» ante las cosas que se presentan ante ella, meras visiones en un espejo.

Esta situación de enclaustramiento queda irremediablemente perturbada con la aparición de Víctor Cadalso, a quien se aproxima Abelarda con disimulo, indirectamente, del mismo modo que Lady Shalott accede de forma no directa a la visión de Lanzarote por medio del espejo, el cual vendría a representar las barreras sociales entre hombre y mujer, palabra y silencio. La ruptura del espejo en el poema de Tennyson simboliza la voluntad por parte de Lady Shalott de transgresión del inamovible binomio, lo cual acarrea asimismo la transgresión de la feminidad, de la cordura (la «maldición» que cae sobre la dama en forma de *furor amoris*) y por último, la muerte; frente a la trágica figura de la primera heroína, la insignificante Abelarda

perderá la razón como fruto de una burla cruel urdida por un amado muy alejado del ideal caballeresco y, en lugar de acabar su historia con una muerte enaltecida, llevará a término sus planes de matrimonio pequeñoburgués con Ponce. Dijkstra (1994: 135) ha relacionado las numerosas representaciones pictóricas de mujeres mirándose al espejo con las ideas del varón del siglo XIX acerca de la «inherente tendencia imitativa» de la mujer, que se limita como Eco a reproducir mecánicamente las palabras patriarcales ante la sistemática represión de su propia palabra.

La locura de Abelarda, alentada por su cuñado Víctor quien la hace creer que ella, hasta entonces una muchacha anodina resignada a contraer un matrimonio por interés, es un objeto de deseo erótico, tiene su explicación en las tempranas interpretaciones de la histeria femenina, conocida desde la Antigüedad como *furor uterino* y vinculada con los impulsos sexuales de la mujer. Durante el Fin de Siglo, el pionero en sexología Havelock-Ellis advertiría en *Man and Woman* (1894) del error de relacionar la histeria con el útero, aunque aceptaba «el hecho indudable de que la influencia de los órganos sexuales en las mujeres es mayor que en los hombres» y afirmaba que «muchos de los síntomas de la histeria pueden retrotraerse a un origen sexual» (*apud* Dijkstra 1994: 244).

Un episodio decisivo en el conocimiento por parte del lector del proceso de locura de amor de Abelarda es el que tiene lugar en la iglesia de Montserrat en el capítulo 30, donde esta se encuentra con su padre y siente una imperiosa «necesidad de desahogo». La angustia provocada por esta necesidad de contar su conflicto amoroso y por la norma social del silencio femenino impiden una comunicación sincera entre padre e hija, dando como resultado una conversación ambigua y vacía que acrecienta la ansiedad de la joven. Es entonces cuando se produce un cambio brusco en su comportamiento, perfectamente descrito por el narrador haciendo uso del léxico médico de la época e identificable como un síntoma de psicosis:

Le retozaba en el alma un sentimiento maligno, un ansia de mortificar al bondadoso viejo, diciéndole algo muy desagradable. ¿Cómo se explica esto? Únicamente por el rechazo de la efusión de piedad en aquel turbado espíritu, que buscando en vano el bien rebotaba en dirección del mal, y en él momentáneamente se complacía. Algo hubo en ella de ese estado cerebral (relacionado con desórdenes nerviosos, familiares al organismo femenino) que sugiere los actos de infanticidio; y, en aquel caso, el misterioso fluido de ira descargó sobre el mísero padre, a quien tanto amaba.

—¿No sabes una cosa? —le dijo—. Ya han colocado a Víctor. [...]

(Pérez Galdós 2000: 318-319)

El «rechazo de la efusión de piedad», de la libre expresión de los afectos —o más bien su represión— ha desencadenado en Abelarda un «desorden nervioso» que el narrador relaciona claramente, en consonancia con el discurso médico de la época, con la complejidad femenina. «El misterioso fluido de ira», del que solo se ofrece una explicación fisiológica en este fragmento, ha sido sin embargo debidamente contextualizado por los sucesos anteriores, que ofrecen las claves para comprender las causas sociales que motivaban los trastornos enmarcados dentro del difuso campo de la histeria. Por otra parte, la alusión al infanticidio remite a las mismas pulsiones de Luisa, la hermana fallecida en quien Abelarda se ve estremecedoramente reflejada en diversos pasajes de la novela, anunciando el brote psicótico definitivo que sufrirá la joven tras ser burlada y abandonada por Víctor Cadalso.

Efectivamente, la conclusión del juego cruel de Cadalso en la iglesia de las Comendadoras, donde Abelarda se ve atacada tras la salida del falso amante por una crisis catatónica —característica del cuadro histérico— durante la cual se queda «yerta, incapaz de movimiento» (Pérez Galdós 2000: 332), precipita en ella los sentimientos de ira que finalmente descargará sobre Cadalso, hijo de Víctor. Esa misma noche, ante las pesadillas de Luisito, Abelarda no se conmueve sino que proyecta sobre su sobrino toda su frustración y todo el odio que siente contra el padre del niño:

Abelarda oyó al poco rato los sollozos de Cadalsito, y en vez de piedad sintió, ¡cosa más rara!, una antipatía tal contra su sobrino, que mejor pudiera llamarse odio sañudo. El tal mocoso era un necio, un farsante que embaucaba a la familia con aquellas simplezas de ver a Dios y de querer hacerse curita; un hipócrita, un embustero, un mátalas-callando... y feo, y enclenque, y consentido además...

(Pérez Galdós 2000: 335)

Velasco Vargas (2004: 83) recurre al psicoanálisis freudiano, forjado en el contexto médico y social que refleja tan detalladamente Galdós en *Miau*, para iluminar el comportamiento final de Abelarda en relación con su sobrino. Si según Freud en sus *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1901-1905) toda pulsión sexual conlleva un elemento sádico, en tanto que el deseo de posesión amorosa coincide, a un nivel inconsciente, con un deseo de destrucción del objeto, Abelarda se vería tentada a proyectar en Luisito la pulsión erótica de signo destructivo que no ha logrado satisfacer con su padre, al que no ha podido finalmente poseer.

Este patrón de comportamiento es idéntico al de su hermana mayor, Luisa. El tema de la madre infanticida es la conclusión extrema de los casos de *furor amoris* presentes en la mitología grecolatina y especialmente en el mito de Medea, paradigma de la loca de amor que asesina a sus hijos al ser burlada y abandonada por su amado. Las hermanas de *Miau*, dominadas por el «odio sañudo», creerán que Luisito es un monstruo, un hipócrita, un embustero, el responsable de todos los males de la familia... justo lo que piensan del hombre que idolatran pero no se permiten reconocer a nivel consciente, por lo que proyectan toda esta rabia en el niño. Este mecanismo es descrito con precisión por el narrador en el capítulo 38, cuando Víctor Cadalso entra fugazmente en casa de los Villaamil y se encierra en su habitación varios días después del suceso de la noche antes comentada, en la que Abelarda ha intentado incluso asesinar a hachazos a su sobrino:

Pero lo más singular fue que, a poco de la entrada del monstruo, sintió la sosa en su alma, de improviso, con aterradora fuerza, la misma perturbación de la noche de marras. Estalló el trastorno cerebral como una bomba, y en el mismo instante toda la sangre se le removía, amargor de odio hacía le contraer los labios, sus nervios vibraban, y en los tendones de brazos y manos se iniciaba el brutal prurito de agarrar, de estrujar, de hacer pedazos algo, precisamente lo más tierno, lo más querido y, por añadidura, lo más indefenso.

(Pérez Galdós 2000: 373)

La insistencia infantil de Luisito en sus travesuras es suficiente para que Abelarda se arroje fuera de control contra el niño, perdida ya la razón de grupo social y la feminidad que solamente aportan el silencio y el recato, convertida en una criatura dominada por los ignotos instintos femeninos que todos los discursos socioculturales del siglo XIX, sustentadores del patriarcado, veían como una amenaza: «ya no fue mujer, sino el ser monstruoso creado en un tris por la insana perversión de la naturaleza femenina» (Pérez Galdós 2000: 373). Nuevamente, se repiten contra el pequeño los mismos ataques a simple vista incoherentes que, bien analizados, revelan la proyección de un inmenso odio no reconocido contra Víctor: «—Ese infame... ese trasto... quiere acabar conmigo... y con toda la familia...» (Pérez Galdós 2000: 374).

El fin de Abelarda, nueva heroína víctima del *furor amoris*, no puede hallarse más irónicamente alejado de la trágica historia de una Medea o del sublime romanticismo tardío de una Lady Shalott. Frente a ambos personajes mítico-legendarios, que encuentran respectivamente en la venganza y en la muerte el enaltecimiento de sus figuras, Galdós nos muestra una versión actual del tópico localizada en un Madrid que presagia aquel otro «absurdo, brillante y hambriento» de Valle-Inclán, en el que la heroicidad no es posible. En este contexto impregnado de «realismo» y positivismo, el único motivo equivalente al suicidio romántico es el matrimonio por interés, al que Abelarda se lanza sin dudarlo:

—¡Vaya que si te quiero!— replicó Abelarda, plenamente decidida a tirarse por el Viaducto, es decir, a casarse con Ponce.

(Pérez Galdós 2000: 382)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldaraca, Bridget A., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- Bosch, Rafael, «La Sombra y la psicopatología de Galdós», *Anales Galdosianos*, n.º 6 (1971), 21-42.
- Casalduero, Joaquín, «La sombra», *Anales Galdosianos*, n.º 1 (1966), 33-38.
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes, «Subversión de la marginalidad en la mitología romántica: el combate contra Dios», en Palma Ceballos, Míriam, y Manuel Maldonado Alemán (coords.), *Márgenes y minorías en la literatura*, Madrid, Ediciones del Orto, 2003.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994.
- Gies, David T., «Romanticismo e histeria en España», *Anales de Literatura Española*, n.º 18 (2005), 215-226.
- Gullón, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 3.ª edición, 1973.
- Jagoe, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca (eds.), *La mujer en los discursos de género*, Madrid, Icaria, 1998.
- Lakhdari, Sadi, «Influencia de la psiquiatría en las novelas de Benito Pérez Galdós», París, Universidad, s.a., accesible en <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/psiquiatriagaldos.pdf> (última consulta: 10/02/2014)
- Ovidio, *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza, 2003.
- Pérez Galdós, Benito, *Obras completas*, introducciones de Federico Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1970, t. 3.
- , *Miau*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 2000.
- Urrutia, Jorge, «El camino cerrado de Gaspar Núñez de Arce», *Anales de Literatura Española*, n.º 2 (1983), 491-508.
- Velasco Vargas, Magali, «Los ocho sueños de Cadalsito en *Miau* de Benito Pérez Galdós», *La Palabra y el Hombre*, n.º 129 (enero-marzo 2004), 69-84.