

María Teresa Navarrete Navarrete
Universidad de Cádiz (España)

EL PERSONAJE FEMENINO EN *MIAU* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

El artículo estudia la función que el personaje femenino desempeña en la configuración narrativa de *Miau*. Tras delimitar las características que Benito Pérez Galdós utiliza para definir estos personajes primero como bloque unitario y después como actantes diferenciados, se observa que a partir de las peripecias de las Miaus la novela dibuja el espacio público y privado impuesto por la sociedad burguesa de la Restauración española. Este hecho conduce no sólo al descubrimiento de la incoherencia sobre la que se sustentan las prácticas burguesas de la Restauración española, sino a determinar como estas contradicciones generan un desenlace narrativo trágico cristalizado fundamentalmente en los personajes de Ramón de Villaamil y Abelarda.

Palabras clave: Galdós, *Miau*, personaje femenino, burguesía

1. Introducción.

Gran parte de la crítica galdosiana ha leído *Miau* a partir de la peripecia vital de Ramón de Villaamil. Esta perspectiva es totalmente sostenible si pensamos que el punto final de la trama narrativa se construye en base al suicidio de este personaje. Esta solución literaria ha sido además explicada desde dos líneas de interpretación opuestas entre sí. Por un lado, Villaamil se considera como un hombre noble, víctima de un universo absurdo o de un sistema social corrupto y deshumanizado. Por otro lado, Villaamil es visto como un personaje egoísta, intransigente e inútil que se merece el descalabro que el mundo le da¹.

1 Con diferentes matices, los principales portavoces del primer punto de vista son Gullón (1970) (1973), Scanlon y Jones (1971), Crispin (1982), Parker (1969) y Ramsdem (1971). Y, los que abogan por una lectura de Villaamil más negativa son Webber (1964), Ribbans (1977), Sackett (1969) y Rodgers (1978). Estas dos interpretaciones focalizadas en la configuración de un único personaje, han producido, a su vez, dos modos de asumir la sociedad española de la Restauración que Galdós propone en este texto. Esto es, o Villaamil es víctima del mundo, o el mundo es víctima del malhumorado de Villaamil. Aunque no es indispensable para llevar a cabo nuestro análisis situarnos en uno de los bloques propuestos por la crítica, nos parece

Dejando a un lado esta controversia, lo que nos parece más interesante es preguntarnos por aquellas circunstancias que logran colocar a Villaamil en una situación en pugna con el mundo que le rodea. Para resolver esta cuestión, John Crispin (1982) o Eeamonn Rodgers (1978) sitúan junto al protagonismo de Villaamil a otros personajes que podrían compartir este primer plano en la novela. Los personajes a los que la crítica se refiere son Abelarda, Víctor y Luisito. Así, la relación de estos personajes con Villaamil explicaría “la victimización polifacética” del cesante, en los términos que propuso Farris Anderson (1993: 24). De esta forma, junto a la trama principal de Villaamil aparecen otros conflictos narrativos que explicarían la historia del cesante.

Miau al igual que otras novelas de Galdós presenta un “texto-mundo, un texto-tejido en el que se enlazan y encuentran diversas historias, miradas e interpretaciones” (Vilarós 1995: XI). Por ello, creemos que es necesario ampliar el foco de análisis para iluminar a los personajes femeninos cuyas acciones y palabras son indispensables para re-crear la sociedad de la Restauración española. Esto último, la representación de la sociedad de la Restauración española, pensamos que es el verdadero asunto de *Miau*. En ella, la cesantía de Villaamil ocuparía un lugar privilegiado, pero junto a ella aparecen otras cuestiones que se sustentan en los personajes femeninos como son, por ejemplo, la configuración del ocio y del espacio público burgués, la inoperatividad del matrimonio o la frivolidad inherente a la burguesía. Por ello, proponemos este análisis que perseguirá mostrar la caracterización y la función que ofrece Benito Pérez Galdós en esta novela del personaje femenino.

2. Las Miaus como personaje colectivo

2.1. Caracterización física del personaje femenino

Ya en el primer capítulo, se explica el título de la novela y, por extensión, se descubren los personajes femeninos. La primera visión que se nos ofrece de éstos es a partir de su mote, las *Miaus*. Este sobrenombre atiende a la fisonomía de las caras de las tres mujeres, cuyos rasgos parecen recordar a los de los gatos. Por tanto, la descripción que se nos ofrece de los personajes femeninos es puramente física, pero cargada como diría Leopoldo Alas “Clarín” de un “simbolismo triste y cómico a la vez” (1912: 176). Así el amigo de Luisito Cadalso, Silvestre Murillo, le explica a éste el mote de su familia del siguiente modo:

más acertada la primera posición, ya que el recurso narrativo del suicidio aparece como una fórmula de liberación. Es decir, el suicidio sólo se justifica al proponerse como la única vía de liberación posible para Ramón de Villaamil.

Ayer fue contando que su mamá había dicho que a tu abuela y a tus tías las llaman las *Miaus*, porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como la de los gatos. Dijo que en el paraíso del Teatro Real les pusieron este mal nombre, y que siempre se quedan en el mismo sitio, y que cuando las ven entrar, dice toda la gente del público: “Ahí están ya las *Miaus*”.

Luisito Cadalso se puso muy encarnado. La indignación, la vergüenza y el estupor que sentía no le permitieron defender la ultraja dignidad de su familia (cap. 1, pp. 85-86).²

Esta primera caracterización actuará a modo de estribillo a lo largo de la novela, ya que esta misma explicación que recibe Luis de Silvestre, tendrá que ser escuchada por Doña Pura y también será referida por los propios personajes femeninos y por Luis en diferentes ocasiones. Este sobrenombre se convierte en convención, ya que será la fórmula que se empleará a lo largo de la novela para referirse a las tres mujeres. Es decir, el modo con el que la existencia de los tres personajes en el mundo es representada se produce a través de la sátira, a través del mote ‘las *Miaus*’. Con esto queremos hacer ver que esta denominación no es en absoluto un apodo inocente. Esta particularidad conduce a que el mote se convierta en una construcción tabú dentro de la familia Villaamil. De modo que, el uso del sobrenombre en presencia de estas tres mujeres se convertirá en una forma de ataque que provocará la respectiva defensa de las *Miaus*:

–Es que le quieren aplicar el mote que le pusieron a la familia en el Real –dijo Víctor dulcificando su crueldad con una sonrisa–; mote que no tiene ninguna gracia.

–¡A nosotras, a nosotras! –exclamaron a un tiempo, rojas de ira, las dos hermanas.

–Tomémoslo a risa, pues no merece otra cosa. Es público y notorio que cuando toman ustedes posesión de su sitio en el Paraíso, todo el mundo dice: “Ya están ahí las *Miaus*...” ¡Qué tontería!

–¡Y el muy mamarracho se ríe de la gracia! –exclamó doña Pura cogiendo lo primero que encontró a la mano, que fue un pan, y apuntando con él a la cabeza de su yerno. (cap. 24, pp. 272-273).

Otro de los efectos que produce este sobrenombre es el de la unificación. Este parecido físico se aprovecha para unificar también rasgos del carácter de las tres mujeres. Así, Doña Pura, Milagros y Bernarda actuarán –al menos al principio de la novela– como un único personaje, como un bloque. Sin embargo, para explicar, de forma justa, el comportamiento de las *Miaus* en la novela, habría que relatar, en primer lugar

2 Citamos por la edición de Francisco Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 2002. De aquí en adelante únicamente indicaremos el número del capítulo y las páginas.

—aunque Galdós lo hace a mediados del texto—, la historia de éstas antes de llegar a Madrid.

2.2. Caracterización social del personaje femenino.

Los juicios morales de la crítica

La prehistoria de la familia Villaamil se sitúa en una capital de provincia de tercera clase, en la que Ramón de Villaamil ejercía el cargo de Jefe Económico. La indeterminación de la ciudad en la que se sitúa a los Villaamil, contrasta con la descripción detallada de las actividades de las mujeres de la familia:

En aquel pueblo de pesca pasó la familia Villaamil la temporada triunfal de su vida, porque allí doña Pura y su hermana daban el tono a las costumbres elegantes y hacían lucidísimo papel, figurando en primera línea en el escalafón social. [...] La casa en que había más refinamientos sociales era la de Villaamil, y las señoras de Villaamil las más encumbradas y vanagloriosas [...]. Eran las dueñas del cotarro elegante, las que recibían el incienso de aquella espiritada juventud masculina, con chaquet y hongo, las que asombraban al pueblo presentándose a los Toros (dos veces al año) con mantilla blanca, las que pedían a los pobres en la catedral del Jueves Santo, las que visitaban al Obispo, la que daban el tono y recibían constantemente el homenaje tácito de la imitación. (cap. 13, pp. 184-186).

Como vemos, las *Miaus* formaban parte de la clase alta de la capital de provincias, y se comportaban como tales. Sin embargo, este modo de interactuar con la sociedad que les rodea se limita a labores de figuración: ir a los toros, acudir a los salones, participar en acciones de beneficencia, o visitar al Obispo. En definitiva, las *Miaus* se dedicaban a acudir a los espacios que la burguesía había establecido como lugares públicos de tránsito. En este punto, habría que tener en cuenta que el descubrimiento del espacio público y la creación de lugares de intercambio social por parte de la burguesía, trae consigo la consecuente creación de pautas sociales o de comportamiento. Por ello, la calle, el casino, el teatro o los toros no actúan como refugio, sino como escaparate de estas pautas burguesas.

Estas formas burguesas de comportamiento a las que nos venimos refiriendo son las que en el siglo XIX definían la educación femenina³. De esta forma, la educación femenina se limitaba a contribuir a la construcción del papel reservado a la mujer en el contexto social que no era otro que el de la figuración donde el manejo del francés y los conoci-

3 Para abordar el capítulo de la educación femenina en la Restauración española nos serviremos de los clásicos trabajos de M. Nash (1983), AAVV (1982), Guadalupe Gómez-Ferrer Morant (1996).

mientos sobre música eran dos instrumentos muy apreciados en el ámbito burgués.

Teniendo en cuenta las limitaciones de la educación de la mujer española en este contexto, habría que sumar otras carencias que provienen del ámbito propio de la familia Villaamil. Así, cuando al retrato físico de las hijas de Ramón de Villaamil y doña Pura se suman otras nociones como la educación, la representación de las *Miaus* se hace aún más grotesca:

Las escasas seducciones de entreambas no las realzaba una selecta educación. Se habían instruido en tres o cuatro provincias distintas, cambiando de colegio a cada triquitraque, y sus conocimientos aun en lo elemental era imperfectísimos. Luisa llegó a saber un francés macarrónico que apenas le consentía interpretar, sobrando mucho el Diccionario, la primera página del Telémaco, y Abelarda llegó a farfullar dos o tres polcas, martirizando las teclas del piano. (cap.13, p.183).

Como vemos los instrumentos de sociabilización con los que contaban las hijas de Villaamil eran más bien defectuosos, pero aún así parecían ser válidos para la clase alta de la capital de provincia, sobre todo porque eran ellas, las *Miaus*, “las dueñas del cotarro elegante”.

Si *Miau* se hubiera desarrollado en esta capital de provincia, el comportamiento de la familia Villaamil hubiera resultado “cómico”, pero no “triste” como decía Clarín. La tristeza tiene lugar en esta novela, como bien ha señalado María Victoria Jiménez de Parga (1991: 76-77), cuando aparece la escasez, la falta de dinero. Como hemos visto anteriormente, la familia Villaamil podía gozar de una posición privilegiada en la capital de provincia porque Ramón de Villaamil poseía un puesto en el Ministerio económicamente fuerte. Sin embargo, esta posición cambia:

A poco estalló la Revolución, y Villaamil, por deber aquel destino a un íntimo de González Bravo, quedó cesante. [...] Toda la familia se vino por acá [Madrid], y entonces empezaron de nuevo las escaseces, porque Pura había tenido el arte no ahorrar un céntimo, y una gracia especial para que la paga de primero de mes hallase la bolsa más limpia que una patena. (cap. 13, pp. 187-188).

En Madrid, la situación de los Villaamil es mucho más precaria. La cesantía coloca a la familia en una situación de espera. Se espera un empleo para Ramón de Villaamil, se esperan ingresos económicos y, sobre todo, se espera abolir la escasez. Es en este escenario, en el que Galdós desarrolla la novela. Esta situación de espera le permite mostrar muchas de las contrariedades de las formas de vida burguesas y, sobre todo, colocar a los personajes en circunstancias difíciles que radicalizarán sus modos de actuación.

La pobreza que rodea al mundo de los Villaamil es evidente de principio a fin de la novela. Esto lo podemos observar en la ausencia de dos necesidades básicas: la comida y la vestimenta. Por un lado, la escasez de víveres es reproducida por Galdós mediante una sobria y magistral descripción de la cocina de Villaamil en los primeros capítulos de la novela:

Villaamil salió de su habitación dirigiéndose a la cocina [...]. Examinó el fogón sin la lumbre, la carbonera exhausta; un envoltorio de papeles manchados de grasa, que debía contener algún resto de jamón, carne fiambre o cosa así, un plato con pocos garbanzos, un pedazo de salchicha, un huevo y medio limón. (cap. 6, pp. 129).

Por otro lado, la lucha contra el desgaste cotidiano de la ropa se convierte en una de las batallas más importantes para las *Miaus*. La falta de posibles para renovar el vestuario provoca que Abelarda emplee la mayor parte de su tiempo en convertir indumentarias anticuadas y desgastadas en aceptables prendas:

—¡Todo sea por Dios! —exclamó Pura con desaliento—. La única camisa lavada está en tan mal estado, que necesita un recorrido general.

Pero Abelarda se comprometió a tenerla lista para el mediodía, y además planchada, siempre que hubiera lumbre. También hizo don Ramón a su hija sentidas observaciones sobre ciertos flecos y desgarraduras que ostentaba la solapa de su gabán, rogándole que pasara por allí sus hábiles agujas. [...] Abelarda le había zurcido las solapas del gabán con increíble perfección, imitando la urdimbre del tejido desgarrado; y, dándole en el cuello una soba de bencina, la pieza quedó como si le hubieran rejuvenecido cinco años. (cap. 6-cap. 7, pp. 134-137).

Como sabemos, la carestía no es un elemento distintivo de la burguesía, sino más bien un elemento privativo de esta forma de vida. Por ello, los esfuerzos de la familia Villaamil —animada fundamentalmente por doña Pura— van dirigidos a camuflar la falta de posibles. Quizá lo más sensato hubiera sido aceptar la falta de ingresos y vivir de acuerdo a sus carencias. Sin embargo, doña Pura se resiste a bajar de escalafón social y pone todos sus esfuerzos en construir una apariencia para con la sociedad que no revele —o al menos ésa es la intención de Doña Pura— las penurias familiares. Antes de enumerar algunas de las estrategias que emplea doña Pura para llevar a cabo esta distinción entre el mundo interior del hogar y el mundo exterior o social, nos gustaría advertir cómo el grupo uniforme que parecían constituir las *Miaus* se desgaja a medida que avanza la novela. De este modo, advertimos que en el mundo femenino de las *Miaus* también se organiza según una especial distribución en la que doña Pura es la cabecilla.

Para delimitar las fórmulas de construcción de apariencias perpetradas por doña Pura, las acotaremos en torno a dos espacios, uno exterior y otro interior, la ópera y el salón. La ópera configura, como sabemos, uno de los espacios de sociabilización más concurridos. En él las clases sociales están plenamente organizadas a partir de la estructura jerárquica de la distribución de los asientos. Como ya hemos dicho, estos espacios funcionan como escaparate, por lo que aquel que acuda a la ópera es consciente de su exposición pública, pero de igual modo, garantiza su presencia –que no su participación– al menos cerca de los círculos privilegiados. No debemos olvidar que la ópera no es un lugar público, sino un espacio burgués en el que es imprescindible a priori el dinero para acceder a él.

A las mujeres Villaamil, aunque no les sobraba el dinero, no estaban dispuestas a perderse la ópera, ya que su falta de asistencia significaba su desligue simbólico de la burguesía. Las *Miaus* pasaban los días codiciando “las entradas de alabarda”. Estas entradas eran gratuitas y se distribuían entre el público con el fin de que alabaran y aplaudieran la obra. Evidentemente, estas entradas gratuitas eran para la última fila del paraíso. Pero, a pesar de ello, eran entradas con las que se tenía acceso a la ópera. De esta forma, las *Miaus* estaban siempre confinadas al final del paraíso:

Las *Miaus* eran conocidas de todo aquel público como puntos fijos en el paraíso, siempre en la última fila lateral de la derecha, junto a la salida. La noche que faltaban notábase un vacío, como si desaparecieran los frescos de la techadumbre. No eran las únicas abonadas a paraíso, pues innumerables personas y aun familias se eternizan en aquellos bancos, sucediéndose de generación en generación. (cap. 27, p. 293).

La ironía galdosiana se aprecia en el párrafo anterior de una forma muy clara, ya que sitúa a las *Miaus* en el último sitio y junto a la salida del teatro. Así, las tres mujeres parecen que están más fuera que dentro, y por extensión más fuera que dentro de los círculos burgueses.

Al igual que el teatro, las tertulias también se consideraban un espacio propio de la burguesía, ya que en él se favorecía la comunicación y las relaciones sociales. Doña Pura en su afán por mantener las costumbres de tiempos mejores recibe numerosas visitas y organiza tertulias en su salón.

Esta actuación persigue, al igual que su asistencia al teatro, proyectar ante la sociedad una apariencia de abundancia. Esto es posible porque el salón de doña Pura se adquirió durante la época de apogeo de la familia Villaamil:

La sala era la parte del menaje que a su corazón [de doña Pura] interesaba más, la verdadera expresión simbólica del hogar doméstico. Poseía muebles bonitos, aunque algo anticuados, testigos del pasado esplendoroso de la familia Villaamil: dos entredoses negros con filetes de oro y lacas, y cubiertas de mármol; sillería de damasco, alfombra de moqueta y unas cortinas de seda que habían comprado al regente de la audiencia de Cáceres, cuando levantó la casa por traslación. Tenía doña a Pura a tales cortinas en tanta estima como a las telas de su corazón. (cap. 5, p. 125).

Doña Pura concibe los objetos de su salón como sus únicas pertenencias valiosas y, por tanto, válidas para la posición que ésta quiere mantener en la escala social. Por tanto, la idea de empeñar estos objetos en tiempos de carestía se presenta para doña Pura como el peor de los trances, ya que pérdida de éstos supondría su despedida definitiva de los círculos sociales burgueses:

¡La sala, hipotecar algo de la sala! Esta idea causaba siempre terror y escalofríos a doña Pura [...]. Y cuando el espectro de la necesidad se le aparecía y susurraba en su oído con terrible cifra el conflicto económico del día siguiente, doña Pura se estremecía de pavor, diciendo: “No, no; antes las camisas que las cortinas.” Desnudar los cuerpos le parecía sacrificio tolerable; pero desnudar la sala... ¡eso nunca!. [...] ¡Qué dirían éstas [las visitas] si vieran que faltaban las cortinas de seda, admiradas y envidiadas por cuantos las veían! (cap. 5, pp. 125-126).

El último texto reproducido ha sido uno de los más reseñados por la crítica que, en algunos casos, ha sido especialmente dura con las *Miaus*. Por ejemplo, Eduardo Urbina se refiere al comportamiento de las *Miaus* con las siguientes palabras: “They are prim and affected, given to the street life and to living beyond their means. They are, above all, pretentious” (1988: 340). Por su parte, Ángel Iglesias (1984: 386-392) considera que son “la inversión mítica de las Gracias [...], las tres gatas son, en realidad, tres ‘desgracias’” (ídem: 387). Con esta definición, no es extraño que Iglesias sitúe a las mujeres Villaamil dentro del canon de anti-belleza femenina según la clasificación del personaje galdosiano femenino de Marie-Claire Petit (1972: 340). En la misma línea de Urbina e Iglesias, se sitúa el trabajo de Eduardo Roca Roca (2007: 243-272). Roca reduce la nutrida tipología de Petit a dos vertientes: “las mujeres frívolas y las adustas; frente a las mujeres⁴ que realmente embelesan al autor” (ídem: 256). Para Roca, las *Miaus* son un perfecto representante de la mujer frívola ya que:

4 La tipología de mujer a la que se refiere Roca es a la que autores como Daria J. Montero-Paulson (1981) (1993) han definido como mujer “natural».

Aparentan más de lo que son con mil picardías y fórmulas para mantener una realidad inexistente. Y llegan incluso a exclamar “No, no; antes las camisas que las cortinas”. [...] Y es curioso que la mayor preocupación, no es la miseria vergonzante de los protagonistas, sino el estigma que pudiera causarles una frase punzante y descalificadora (2007: 256-257).

Aunque no neguemos la frivolidad del carácter de las *Miaus*, nos parece que ésta es fruto de las exigencias creadas por la propia pequeña burguesía burócrata. Es decir, las Villaamil inconscientes de sus propias limitaciones económicas, siguen actuando como pequeñas burguesas. Este desfase entre su economía y su supuesta posición social —que no están dispuestas a abandonar— es lo que provoca alguna de las situaciones tragicómicas que hemos citado en las páginas anteriores. De acuerdo con los trabajos de Casaldueiro (1965: 94) y Gullón (1970: 269-274), las *Miaus* más que una representación de la mujer frívola, son un perfecto ejemplo del “quiero y no puedo”. Así, las *Miaus* parecen ser víctimas de su físico, de su pobreza y de las exigencias de una posición social anterior cuyos hábitos parecen ser intrínsecos a su identidad. Esta asimilación de la clase social y de la identidad es especialmente evidente en doña Pura.

Esta asimilación entre clase e identidad por la burguesía creemos que es uno de los asuntos más elaborados por Galdós en *Miau*. Por ello, Ramón de Villaamil enloquece, maldice a doña Pura en los siguientes términos:

Creed que si mi mujer hubiera sido otra [...], yo no habría llegado a esta situación. [...] El maldito suponer, el trapito, las visitas, el teatro, los perendengues y el morro siempre estirado para fingir dignamente de personas encumbradas, nos perdieron... (cap. 43, p. 409).

En este punto, la función narrativa del personaje femenino de las *Miaus* parece más clara. Las *Miaus* funcionan como soporte en el que proyectar los hábitos de la burguesía cuya estructura absorbe al individuo hasta que éste se identifica plenamente con el modelo.

Sin embargo, no hay que obviar que las *Miaus* no son personajes destructivos, sino ridículos. Para mostrar este lado destructor de la burguesía, Galdós necesita introducir al personaje de Víctor Cadalso. Víctor representa al individuo capaz de asumir todas las consecuencias del juego burgués con tal de conseguir éxito. Y el éxito no será otra cosa que aquello que la burguesía entiende por éxito: ascenso en la escala social, abundancia económica, etc... Es decir, en Víctor Cadalso se observa como en doña Pura una asimilación entre clase e identidad, pero con la salvedad de que Víctor sí participa en la clase social burguesa. Así, si los actos de doña Pura eran ridículos, los de Víctor serán devastadores y llevarán a la tragedia no sólo a Villaamil, sino a otros personajes que

no entiendan el juego burgués. En este sentido, aparece el personaje de Abelarda.

3. *Aberlarda. De personaje formante a personaje arquetipo. De personaje arquetipo a personaje quijotesco*

En un principio, el personaje de Abelarda es un formante más del grupo de las *Miaus* gobernado por doña Pura. Sin embargo, con la aparición de Víctor Cadalso, Abelarda se separa de Doña Pura y de Milagros al mismo tiempo que sus actuaciones se parecen cada vez más a las de su padre Ramón de Villaamil. De algún modo, en Abelarda también tiene lugar un cierto proceso suicida. Es decir, si en Villaamil el suicidio es físico, en Abelarda estaríamos ante un suicidio espiritual.

Al igual que en la caída de Villaamil, el personaje de Víctor se configura también como antagonista y causante del desmoronamiento de Abelarda. Esto es, porque Víctor al funcionar como acérrimo representante de la burguesía, impone modos de actuación que no podrán ser cumplidos ni por Villaamil ni por Abelarda, lo que provocará el fracaso de estos dos personajes. Ahora bien, si en el caso de Villaamil las exigencias generadas a partir de la presencia de Víctor Cadalso eran laborales, en el caso de Abelarda serán amorosas. Este conflicto provocará que en la novela se profundice en los modos de entender el papel de la mujer en la sociedad de finales del siglo XIX.

El personaje de Víctor Cadalso se construye a partir del mito literario del don Juan. Así, el comportamiento de Cadalso será el propio de un libertino. Abelarda es consciente de los modos de vida de Víctor, pero aún así los justifica: “—No tiene Víctor la culpa de que todas las mujeres le quieran—, solía decir [Abelarda]” (cap. 15, p. 201). De acuerdo al prototipo que Víctor representa, sus atributos físicos son destacados a lo largo de la novela. Pero, lo que realmente caracteriza a este personaje es “su capacidad de fingir y su capacidad de mentir” (Turner 1990: 247). Estas características, la belleza y la mentira, son dos virtudes muy útiles para triunfar en el amor y en el trabajo. Más aún, si estas dos prácticas van unidas, si una de ellas es el medio por el que conseguir la otra.

Abelarda, al igual que toda su familia, sabía de estas prácticas de Víctor Cadalso. Pero, Víctor consigue convencerla de que es ella de quien está enamorado:

No sé qué responderte [...]. Si te digo que sí, miento; y si te digo que no, miento también. Y, habiéndote asegurado que te quiero a ti, ¿en qué juicio cabe la posibilidad de interesarme por otra? Todo ello se explicará distinguiendo entre un amor y otro amor. Hay un cariño santo, puro, tranquilo, que nace del corazón, que se apodera del alma y llega a ser el alma misma.

No confundamos este sentimiento con las ebulliciones enfermizas de la imaginación, culto pagano de la belleza, anhelo de los sentidos, en el cual entra también por mucho la vanidad, fundada en la jerarquía de quien nos ama. ¿Qué tiene que ver esta desazón, accidente y pasatiempo de la vida, con aquella ternura inefable que inspira al alma el deseo de fundirse con otra alma, y a la voluntad el ansia del sacrificio...? (cap. 16, p.208).

Víctor, consciente de la ingenuidad de Abelarda, consigue, mediante la coquetería fundamentada en lisonjas y halagos, que Abelarda se enamore perdidamente de él, a pesar de que su matrimonio con Ponce es inminente. Si aludimos, en este punto, a la tipología que establece Maire-Claire Petit sobre el personaje femenino de las novelas de Galdós, Abelarda pertenecería al tipo de mujer víctima del amor y no a la categoría de mujer frívola como se apuntan otros críticos.

En este caso, el desarrollo del personaje de Abelarda responde a aquellas pautas que los tratadistas literarios del siglo XIX recomendaban. Así, Abelarda es un perfecto ejercicio literario de la teoría de Gil de Zárate (Checa 2007:749). Si en un primer momento, Abelarda como mujer enamorada se muestra “tierna, sensible y sumisa a la persona que quiere” (Zárate 1862: 251). Pronto aparecen los celos, las envidias hacia las amigas aristócratas de Víctor y su “debilidad se mostrará más rendida que antes” (Zárate 1862: 251). Es en este momento, en el que Abelarda muestra todas sus inseguridades, sus complejos físicos alentados por el mote familiar, o la certeza de su cursilería. Toda aquella apariencia que doña Pura había creado y proyectado como salvavidas de la miseria de la familia Villaamil se derrumba. La realidad se revela ante Abelarda:

¡Qué fea soy, Dios mío; qué poco valgo! Más que fea, sosa, insignificante; no tengo ni un grano de sal. Si al menos tuviera talento; pero ni eso... ¿Cómo ha de querer a mí, habiendo en el mundo tanta mujer hermosa, y siendo él un hombre de mérito superior, de porvenir, elegante, guapo y con muchísimo entendimiento, digan lo que quieran...? (Pausa) [...] ¿Parecemos gatos? ¿Sí? Mejor. ¿Somos la risa de la gente? Mejor que mejor. [...]. Cuando me habla me estruja el corazón. Porque me quisiera, sería yo capaz de cometer un crimen. ¿Qué crimen? Cualesquiera..., todos» (cap. 18, p. 219-220).

Este parlamento que se considera uno de los momentos más interesantes de *Miau* debido a su configuración formal y a su hondura filosófica, está conectado directamente con los últimos capítulos en los que Villaamil reflexiona antes de suicidarse. Las dos tramas narrativas –la cesantía de Villaamil y el enamoramiento de Abelarda– se solucionan de la misma forma. Tanto Villaamil como Abelarda se cuestionan sobre la verdad de la realidad. Este cuestionamiento provoca en sus respectivos modos de existir en la sociedad –ex-funcionario obsesionado con

Hacienda y enamorada— se derrumben, porque ambos modos de ser se construían sobre la mentira —Villaamil ya no era funcionario y Víctor no amaba a Abelarda—.

Por otro lado, la revelación que se produce en estos dos personajes de la realidad a partir de estados obsesivos o de locura se alza como un guiño evidente a *El Quijote*⁵. Abelarda puede considerarse un personaje quijotesco al vivir en una realidad ficticia, pero en la que puede sobrevivir. La mentira ayuda a configurar una representación más amable de la vida cotidiana. Daria J. Montero- Paulson en su Jerarquía femenina de la obra de Galdós advierte un conjunto de mujeres que las define como mujeres quijotescas. Las mujeres Quijote serían aquellas que tienen “un carácter más pasivo [...], mujeres víctimas no tanto de la sociedad ni de sus individuos, sino de su propia condición patológica”. Esta definición generalista que ofrece Montero-Paulson no casa bien con la caracterización de la figura de Abelarda, pero no por ello creemos que este personaje deje de ser quijotesco. Su desengaño con Víctor Cadalso tras convertir la realidad en aquello que quiere su fantasía, enlaza perfectamente con la visión más trágica de *El Quijote*.

4. Conclusión

Después de este análisis, podemos afirmar que los personajes femeninos de Miau no funcionan como simple acompañamiento a la historia de Villamaamil, sino que son imprescindibles para el desarrollo de este texto.

La pertinencia de estos personajes puede argumentarse desde su configuración como grupo, las *Miaus*, ya que gracias a él se describen las prácticas de la vida burguesa de finales del siglo XIX. De este modo, la educación, el ocio, la domesticidad o la función de la mujer en la Restauración quedan bien expuestos en este texto. Pero también, aparecen los excesos, las incoherencias y las frustraciones de la burguesía.

Por otra parte, el personaje femenino no sólo representa, sino que es también representado. De este modo, el mundo femenino se muestra según la perspectiva del personaje femenino burgués de Víctor Cadalso a partir de la clásica dicotomía, la mujer angelical y la mujer fatal. Sin embargo, esta forma de aprehender el mundo desde la reducción arquetípica no funciona en personajes como Abelarda.

Abelarda —en paralelo con Ramón de Villaamil— representa el verdadero sentido de la novela, la tragedia que produce la captación obje-

5 La influencia de Cervantes sobre Galdós ha sido estudiada por numerosos críticos. Entre ellos podemos citar a J. Chalmers Herman (1955), GERAL Gillespie (1966), Ricardo Gullón (1973), Joaquín Casaldueiro (1965).

tiva de la realidad. De esta forma, el conflicto amoroso desarrollará en este personaje nociones como el desencanto que produce en el hombre el mundo moderno, la alineación del comportamiento humano según las imposiciones sociales y, en definitiva, el extrañamiento del individuo ante la sociedad de la que forma parte.

Referencias bibliográficas

- AAVV 1982: *Mujer y sociedad (1700-1975)*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- Alas, Clarín 1912: L. Alas Clarín, *Galdós*, Madrid: Renacimiento.
- Anderson 1993: F. Anderson, Madrid y el espacio de *Miau*: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521, Madrid, 23-36.
- Casaldueiro 1965: *Vida y obra de Galdós*, Madrid: Gredos.
- Chalmers Herman 1955: *Don Quijote and the Novels of Pérez Galdós*, Oklahoma: Ada.
- Checa Beltrán 2007: J. Checa Beltrán, Notas sobre la mujer en el pensamiento literario de principios del siglo XIX: *Estudios Literarios in honorem Esteban Torre*: Sevilla, 747-760.
- Crispin 1982: J. Crispin, The role of secondary plots and secondary characters in Galdós's *Miau*: *Hispania*, 65, Madrid, 365-370.
- Gil de Zárate 1862: *Principios generales de Retórica y Poética. Primera parte del Manual de Literatura*, Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig.
- Gillespie 1966: G. Gillespie, Reality and Fiction in the novels of Galdós: *Anales Galdosianos*, 1, Madrid, 11-30.
- Gómez-Ferrer Morant 1996: G. Gómez Ferrer Morant, La educación de las mujeres en la novela de la Restauración: *Scriptura*, 12, Lleida, pp. 51-75.
- Gullón 1970: R. , Galdós, *Técnicas de Galdós*, Madrid: Taurus.
- 1973: -----, *novelista moderno*, Madrid: Gredos.
- Jiménez de Parga 1991: M.V. Jiménez Parga, *Miau*, reflejo del siglo XIX: *Didáctica*, 3, Madrid, 59-78.
- Montero-Paulson 1993: D. J. Montero-Paulson, El grupo de la mujer "natural" en la obra de Pérez Galdós: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 521, Madrid, 7-22.
- 1990: -----, La mujer Quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós, en: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 273-302.
- Montero-Paulson 1981: D. Montero-Paulson, *La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós*, Madrid: Pliegos de Bibliofilia.
- Nash 1983: M. Nash, *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1935)*, Barcelona: Anthropos.
- Parker 1969: A. Parker, Villaamil tragic victim or comic failure?: *Anales Galdosianos*, 4, Madrid, 13-23.

- Petit 1972: M. C. Petit, *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Paris : Les Belles Lettres.
- Ramsdem 1971: H. Ramsdem, The question of responsibility in Galdós' *Miau*: *Anales Galdosianos*, 6, Madrid, 63-78.
- Ribbans 1977: G. Ribbans, La figura de Villaamil en *Miau*, en: *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 397-413.
- Roca Roca 2007: E. Roca Roca, *Sociedad y derecho en Pérez Galdós*, Granada: Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Granada.
- Rodgers 1978: *Miau*, Londres: Tamesis Book.
- Sackett 1969: T.A. Sackett, The Meaning of *Miau*: *Anales Galdosianos*, 4, Madrid, 25-38.
- Scalon y Jones 1971: G. Scalon y R.O. Jones, *Miau* prelude to reassessment: *Anales Galdosianos*, 6, Madrid, 53-62.
- Turner 1990: H. S. Turner, Diseño y configuración semántica de la mentira en *Miau*, en: *Actas del Tercer Congreso Internacional Galdosiano*, 2, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 241-250.
- Vilarós 1995: T. M. Vilarós, *Galdós, invención de la mujer y poética de la sexualidad: lectura parcial de Fortunata y Jacinta*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- Webber 1964: R. J. Webber, The *Miau* manuscript of Benito Pérez Galdós. A critical study: *Publications on Modern Philology*, 72, Berkeley-Los Ángeles, 5-160.

María Teresa Navarrete Navarrete
THE FEMALE CHARACTER IN *MIAU* OF
BENITO PÉREZ GALDÓS

Summary

The article proposes functional analysis of *Miau*'s character. After that, the habitual practice of these characters shows contradictory convictions of the Spanish bourgeois Restoration State.

Key words: Galdós, *Miau*, female character, bourgeoisie

Примљен јануара 2011.
Прихваћен за штампу фебруара 2011.