



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**La construcción de Víctor Cadalso como personaje
diabólico en *Miau*, de Benito Pérez Galdós**

T e s i s

que para optar por el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta:

Amanda Aranza Guerrero Flores



Asesor:

Daniel Gutiérrez Trápaga

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A lo largo de mi vida y mi trayectoria académica he encontrado personas maravillosas con las que he compartido grandes experiencias. La culminación de este trabajo es una ocasión muy importante para mí. Por eso quiero dedicar este espacio a quienes han participado de este proceso y lo han hecho posible. Primeramente quiero agradecer a mis padres, José Arturo Guerrero Jácome y Ruth Flores García, por estar presentes no sólo en este proyecto, sino en todo momento. Valoro mucho su esfuerzo y dedicación con que han guiado mis pasos desde el jardín de niños hasta la universidad. Sobre todo, les agradezco haberme permitido estudiar esta hermosa carrera, la cual me ha brindado grandes satisfacciones.

También quiero agradecer a todos los profesores que han contribuido a mi formación. Agradezco infinitamente al Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga, por haber guiado mi proyecto de tesis de principio a fin, por su comprensión en los momentos difíciles y por todo su tiempo invertido. A la Dra. Leonor Guadalupe Fernández Guillermo, por ser un pilar esencial de mi trayecto por la carrera, por aquella clase sobre *Miau* que inspiró este trabajo y, finalmente, por su valiosa retroalimentación. Al Dr. Hugo Enrique del Castillo Reyes, por su amable disposición para leerme y por sus enriquecedores comentarios. A la Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña, por sus oportunas observaciones. A la Mtra. Ana Elvira Vilchis Barrera por su atenta lectura y su interés en esta tesis.

Quiero agradecer al Seminario de investigación en literatura y al Seminario de técnicas y metodología de la investigación literaria porque sin dichos espacios este trabajo no sería una realidad tangible. Asimismo quiero destacar que esta tesis fue realizada gracias al Programa UNAM-PAPIME <PE-402019> “Manual digital para el manejo de fuentes para la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas”.

Por supuesto que no podía quedar al margen mi más sincero agradecimiento a todos mis amigos de la facultad. Muchas gracias a Yael, a Fernanda, a Jocelyne y a Alexa, quienes escucharon mis frustraciones y quejas. A Maribel, Gabriela y Liliana, que me ayudaron a enfocarme en los progresos de la tesis, pero también me indicaron sus desaciertos. A Fernando, por sus siempre sabios consejos y observaciones. Estoy segura de que faltó mencionar más nombres. Créanme que no es desagrado, sino producto de mi mala memoria. Tengan por seguro que a todos y a cada uno agradezco el tiempo compartido, las risas, el cariño y el apoyo.

Agradezco a Benito Pérez Galdós por *Miau* y al otro Benito, por acompañarme toda la carrera, por los lengüetazos cuando estuve triste o deprimida y por darme las fuerzas que necesitaba cada vez que me invadía el impulso de dejarlo todo.

Finalmente agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por haberme recibido siempre con los brazos abiertos, por permitirme ser parte de sus espacios y por brindarme los elementos que han modelado lo que hoy soy.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1. El contexto diabólico de <i>Miau</i>	9
El Diablo en el siglo XIX.....	9
El estudio de lo diabólico en Galdós.....	15
Los estudios sobre <i>Miau</i>	20
Capítulo 2. Víctor Cadalso: el peligro inminente.....	26
Capítulo 3. Víctor desde la perspectiva de Abelarda	45
Capítulo 4. Víctor desde la perspectiva de Villamil.....	64
Conclusiones	80
Bibliografía	84

Introducción

Benito Pérez Galdós nació en Las Palmas de Gran Canaria en el año de 1843. Desde muy joven, a los diecinueve años, se trasladó a Madrid, donde su carrera como escritor se desarrolló y consolidó, y donde murió en 1920. Desde *La Fontana de Oro* (1867 o 1868), el autor escribió al menos una obra por año. A lo largo de su vida escribió un total de 32 novelas, 46 episodios nacionales, 24 obras de teatro, así como prólogos, artículos, cuentos y crítica literaria publicados en periódicos y revistas españoles y americanos¹.

En el presente trabajo se estudia *Miau*, una obra que se circunscribe dentro de la corriente del Realismo, de la cual Galdós fue abanderado. Dentro de la novelística del autor, la obra forma parte de lo que la crítica ha llamado “novelas contemporáneas”. A esta serie de novelas también pertenecen: *La deshereda* (1881), *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885) y la que es considerada como la obra cumbre de este conjunto: *Fortunata y Jacinta* (1887), entre otras. Estas obras se caracterizan por poseer un tono desesperanzador a diferencia de las novelas de la primera época: *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877), *Marianela* (1878) y *La familia de León Roch* (1878). En las novelas contemporáneas: “[...] que recrean la era isabelina, la primera república y la restauración el tono ha cambiado; ahora dista mucho de ser un autor optimista, surge el Galdós utópico, de un difuso misticismo, que se ha interpretado como un retorno al cristianismo donde toma abierto partido (como en las últimas novelas y episodios) por los valores ético-religiosos”². *Miau*, publicada en 1888, se encuentra a diez años de distancia, tanto de lo que aún le faltaba a España por sufrir (la pérdida de Cuba en 1898), como del año de la restauración, 1878³. En el período en el que se publica la novela, Galdós ya ha tenido tiempo de observar la caída y el ascenso de liberales y monárquicos en el gobierno, sin que ello haya repercutido en el progreso de España. Por el contrario, el autor ha visto que en lugar de avanzar, su país se ha hundido más. En *Miau*, esa mirada pesimista se refleja en Ramón Villamil, quien, a pesar de ser un buen funcionario público de larga trayectoria e indiscutible honestidad, no triunfa,

¹ Vid. *Romanticismo y realismo*. Comp. Iris M. Zavala; coord. Elvira Pañeda; trad. Carlos Pujol. En: *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. 5. Barcelona: Crítica, 1982, p. 464.

² *Ibidem*, p. 466.

³ Benito Pérez Galdós, *Miau*, ed. e introd. de Francisco Javier Díez de Revenga, 2º ed., Madrid: Cátedra, 2000, p. 11.

pues no logra que lo contraten de nuevo. Mientras tanto, su contraparte Víctor Cadalso, consigue evadir impunemente el caso que se le había formado en la administración por enriquecerse con el erario, además de un ascenso.

Se ha vertido gran cantidad de tinta para hablar de la forma y el contenido de la novela. En cuanto a éste, el protagonista de la obra, Ramón Villamil, es uno de los que se ha llevado más páginas de la crítica. Sin embargo, el punto central de este trabajo no es él, sino Víctor Cadalso, el antagonista, quien actúa siempre en perjuicio de los Villamil a sus espaldas, mientras los engaña haciéndoles creer que interviene en su beneficio. El interés por este personaje nace de preguntarse por qué, si es una pieza decisiva para la caída definitiva de toda la familia Villamil, la crítica ha obviado su carácter demoníaco. A lo largo de las siguientes páginas se analiza la configuración, desde distintas perspectivas, de Víctor como personaje diabólico.

Para esta tesis, el método de selección y seguimiento que se da a los fragmentos de la novela depende de dos aspectos fundamentales: el primero es que cada capítulo corresponde a la perspectiva de un personaje diferente, aunque, como se verá más adelante, la separación entre un punto de vista y otro no es tajante, ya que se cruzan y entremezclan. El narrador casi siempre confunde las perspectivas estudiadas con la suya, por lo cual sus apreciaciones resultan, en muchas ocasiones, ambiguas, y sólo hacia el final de la novela coinciden con Villamil. Debido a esta constante separación y confusión de puntos de vista, no se dedicó un capítulo en especial para tratar la opinión del narrador sobre Cadalso. El segundo aspecto, además de la perspectiva, que rige el orden en que se analizan los fragmentos y en que se disponen los capítulos, es la trama. El estudio del personaje diabólico comienza con su extraña y repentina aparición en la vida de los Villamil. Después se continúa con el desarrollo de sus fechorías y la concreción de éstas en Abelarda. Finalmente se asiste al triunfo de la fuerza maligna de Cadalso por encima de la probidad de Villamil.

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. El primero, “El contexto diabólico de *Miau*”, a su vez está dividido en tres secciones: “El Diablo en el siglo XIX”, “El estudio de lo diabólico en Galdós” y “Los estudios sobre *Miau*”. En la primera sección se plantean las características del concepto del mal en la Europa del siglo XIX. La bestia medieval de cuernos, cola y pesuñas se transformó en un caballero como cualquiera, perteneciente a este mundo, más que al subterráneo. En “El estudio de lo diabólico en Galdós”, se dedican algunas

líneas a quienes han tratado lo demoniaco en sus novelas. Aunque se ha intentado clasificar a los personajes diabólicos de la obra del Galdós, cada estudioso posee sus propios criterios para diferenciar entre unos y otros seres demoniacos. La última sección señala las líneas de investigación que hay sobre la obra y destaca el vacío existente en la crítica sobre Víctor y su naturaleza diabólica.

En el capítulo 2, “Víctor Cadalso: el peligro inminente”, la perspectiva de Luisito Cadalso abre el camino hacia el terreno de lo demoniaco. Él es el primero en percibir la presencia demoniaca que invadirá la casa de sus abuelos. El niño, aunque no es consciente de ello, descubre en su padre el caos y el peligro que representa. Asimismo, se retoman las sensaciones que cada integrante de la familia Villamil posee al enterarse del arribo de Cadalso a sus vidas. Todos coinciden en el miedo que causa un ente cuya llegada presagia desgracias. El narrador, por su parte, presta su voz al punto de vista del niño y de otros personajes para que expresen los sentimientos que experimentan con la aparición de Cadalso. Pero también apunta la peculiar y atrayente belleza de Víctor, así como su tendencia al engaño. Mientras tanto, se observa al ser diabólico presentándose en casa con toda la cordialidad de un caballero y la belleza de un ángel. Mas detrás de esa figura excepcional se esconde el simbolismo diabólico y el peligro que ello representa para la integridad de los Villamil.

En el siguiente capítulo, “Víctor desde la perspectiva de Abelarda”, se amplía la información del capítulo 2, en el cual se introducen las características del personaje demoniaco. De esos elementos, se subraya la gran capacidad que Víctor posee para engañar a quienes lo rodean. En este capítulo se observa y se ejemplifica que, además de saber engañar, el ente diabólico adecúa su comportamiento y discurso de acuerdo a los propósitos que se propone. Para ganar la simpatía de la chica y, de paso, para alimentar su satánica maldad, Cadalso adopta el papel y la mecánica discursiva de un héroe romántico incomprendido. Víctor, el triunfador, logra burlar a Abelarda y que ésta pierda la cordura por él, lo mismo que la difunta Luisa Villamil.

Finalmente, en el capítulo 4 se estudia con mayor detenimiento la perspectiva de Ramón Villamil, contrapeso de Víctor. Desde el capítulo 1 se conoce que a Villamil no le agrada en absoluto la presencia del intruso en su casa. A diferencia de los demás integrantes de la casa, el anciano no cae en los embustes de su yerno, por lo que su posición es siempre

constante. En relación con Abelarda, Cadalso es el diabólico seductor que consigue cuanto quiere de su víctima, en tanto que se plantea frente a Villamil como su mayor enemigo y el conspirador secreto que opera en la sombra contra su fortuna. El personaje diabólico, cuyas características están a su favor, así como el ambiente en que se desenvuelve, gana de forma definitiva la batalla, pues Villamil decide retirarse del mundo controlado por el personaje demoniaco.

A través de este estudio se pretende contribuir al tratamiento de diversos aspectos de la novela que ya han sido estudiados antes, como la peculiaridad del narrador, la responsabilidad de Ramón Villamil en su destino y la ambigüedad. Igualmente, se busca lograr un acercamiento distinto a *Miau*, a través del análisis de la naturaleza diabólica de su antagonista. Asimismo, se desea apoyar la incipiente línea de investigación de temas sobrenaturales y, sobre todo, diabólicos en la obra del autor canario.

Capítulo 1. El contexto diabólico de *Miau*

El Diablo en el siglo XIX

El Diablo como alegoría o personificación de la idea que se posee del mal en la tradición judeo-cristiana— ha tenido su propia historia y transformación. La concepción de Satán¹ no ha sido la misma a lo largo del tiempo. El Príncipe de las tinieblas de la Edad Media no es el mismo que el del siglo XVI ni, mucho menos, que el del siglo XX, porque cada contexto histórico ha moldeado la idea del Diablo. Por lo tanto, la noción sobre este ente maligno en el siglo XIX debe verse como una parte de ese desarrollo.

Para entrar en materia, primero se revisará qué sucedió los siglos anteriores, sobre todo el XVIII, pues este momento será un punto clave en la historia de la evolución de la idea de Satán. De manera general, lo que caracterizó al llamado Siglo de las Luces fue el aumento del escepticismo con respecto a temas sobrenaturales, que ya se había comenzado a desarrollar desde siglos anteriores². Cuestiones antiguas referentes al cristianismo que en otros momentos históricos ya se habían planteado, se examinaron en este siglo bajo la lupa de la razón científicista y filosófica. Entre esos problemas se hallaba la cuestión de la fuerza del Diablo frente al poder de Dios. Al respecto, dice Jeffrey Burton Russell que dicha confrontación es “la piedra angular del concepto del Diablo”³, puesto que pone en entredicho la omnipotencia de Dios pues, si éste existe, ¿por qué permite la acción de Satán en el mundo?

Desde el siglo XVII, estas dudas no sólo se plantean en los ámbitos de la filosofía y de la ciencia, sino también en el seno de la misma Iglesia. Incluso los hombres de fe comienzan a desconfiar de la creencia en la acción del Diablo en el mundo. Dice Georges Minois que en esta época: “En España, de forma sorprendente, los inquisidores se muestran

¹ Por mayor practicidad, se utilizará Diablo, Satán, Lucifer y, en algunas ocasiones Demonio, etc., como sinónimos. No obstante, se reconoce que cada vocablo posee un matiz distinto frente a los otros, y que en algunos ámbitos no se usan de modo equivalente, tal como sucede en los casos de Diablo y Demonio. No obstante, todos los nombres apuntan al concepto del mal. Para un mayor acercamiento a la problemática de las denominaciones del Diablo véase: Daniel Gutiérrez Trápaga, *El diablo y lo diabólico en El baladro del sabio Merlín de 1498*, tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2008, pp. 26-30.

² Vid. Georges Minois, *Breve historia del diablo*, trad. Mauro Armiño, Madrid: Espasa Calpe S.A., 2002, p. 97.

³ Vid. Jeffrey Burton Russell, *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, trad. Óscar Luis Molina S., Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996, p. 21.

más escépticos ante los fenómenos diabólicos”⁴. Esta mayor precaución que decidieron tomar los inquisidores se debió al aumento de los casos de posesiones diabólicas, directamente proporcional a su desmitificación. En muchas ocasiones, se demostró que las supuestas posesiones no eran más que argucias con propósitos políticos, tal como ocurrió en Ludún, Francia, entre 1632 y 1637, en cuyo convento de ursulinas comenzaron a suceder una serie de supuestas posesiones demoniacas⁵.

A pesar de dicha ola de desmitificación, algunos casos de posesiones diabólicas no encontraron en la época ninguna otra explicación más que la demoníaca. Empero, a partir del desarrollo de la ciencia, ya entrado el siglo XVIII y más adelante en el XIX, se sospechó que esas situaciones inexplicables eran producto de desequilibrios mentales. Dentro del grupo de los que se consideraban cristianos liberales, no muchos continuaban creyendo en la bíblica representación de Satán. Russell menciona que: “Muy pocos cristianos cultos estaban entonces dispuestos a defender su existencia, y los filosofadores lo calificaron de figura de paja, indigna de mayores consideraciones”⁶. Sin embargo, aún existía un grupo de cristianos conservadores, los pietistas, que apoyaban: “[...] la creencia en Satanás tal cual se lo muestra en la Biblia [...]”⁷. Los pietistas reconocieron el peligro que representaba para la religión el escepticismo motivado por la filosofía racional. Por ello, con el fin de evitar el ateísmo, no admitieron que el dogma se sometiera a dicha filosofía racional y conservaron una visión tradicional del cristianismo, incluyendo la imagen bíblica del Diablo.

Al inicio del siglo XIX, en el terreno de la literatura aparece un texto que, desde el ámbito de los estudios sobre el Diablo, resulta de gran importancia: *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)⁸. La primera parte se publicó en 1808, en tanto que la

⁴ Minois, *op. cit.*, p. 101.

⁵ Una de las poseídas, Juana de los Ángeles, madre superiora del convento y pariente de las familias más encumbradas del país, revela que el culpable de la posesión es Urbain Grandier, párroco de Saint-Pierre de Ludún y enemigo de uno de los familiares de la monja, el cardenal Richelieu. No se logra comprobar que exista una posesión demoniaca, mas el caso se reabre en 1633. En este segundo intento sí procede la acusación y finalmente Grandier es quemado vivo en agosto de 1634. *Vid. ibidem*, pp. 107-110.

⁶ Russell, *op. cit.*, p. 258.

⁷ *Ibidem*, p. 257.

⁸ Cabe mencionar que, tanto la leyenda de Fausto como el tópico del pacto con el Diablo no son nuevos para el momento del cual se habla. En 1587, en Frankfurt aparece un texto anónimo llamado *Historia del doctor Johann Faust, del muy viajado mago y brujo, y cómo se entregó al diablo en un plazo determinado*. Más tarde, en 1604, se publicaría *La trágica historia del doctor Fausto*, de Christopher Marlowe; Francisco Javier de León, “Los

segunda no vio la luz sino hasta 1832. El argumento presenta a Fausto, un hombre que ha dedicado su vida a tratar de descubrir los secretos del universo, sin lograr que sus esfuerzos lo satisfagan. En este contexto aparece Mefistófeles, con quien Fausto, por desesperación, pactará el intercambio de su alma por el tan anhelado conocimiento. No obstante, Mefistófeles aleja a Fausto del camino que se ha trazado, pues le infunde un gran deseo sexual por la joven Gretchen. Esto lo llevará a la perdición y creará en Fausto un sentimiento de culpa, y a la vez de amor, lo único que no habían procurado sus extenuantes estudios⁹.

El Diablo de *Fausto* ha dejado de tener cuernos y cola para convertirse en un hombre como cualquiera, aunque su interior no deja de ocultar una parte oscura:

Mefistófeles posee una inteligencia sofisticada y un encanto superficial que le permite manipular a la gente, pero en un nivel más profundo resulta estúpido: no es capaz de comprender que la realidad esencial del cosmos es el amor. [...] Odia la belleza, la libertad y la vida misma; arruina a los individuos y promueve políticas sociales que destruyen multitudes. Como el Diablo tradicional, Mefisto es embustero y tramposo, un maestro de la ilusión que cambia de forma reiteradamente, que siembra duda y desconfianza, perturba la justicia y se deleita con la crueldad y el sufrimiento, que promueve la obscenidad y la más brutal sexualidad¹⁰.

Como se observa, esta modalidad de Satán, aunque parte de la religiosa, es distinta. Es, por así decirlo, una reconstrucción del Diablo tradicional acorde al modo de pensamiento de finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Un mundo moderno que se acercaba cada vez más a la laicidad y que se regía cada vez más por la razón, no podía continuar con la idea de la existencia de un monstruo con cola y cuernos que atemoriza a la humanidad. Gracias a la literatura, después de una ola de escepticismo, la figura del Diablo se rehabilitó. Russell comenta que, en adelante, aquellos que escribieron textos literarios relacionados con el Diablo en los siglos siguientes hasta la actualidad, retomaron las características de Mefistófeles para construir sus propios diablos¹¹.

pactos fáusticos”, en: *En-claves del Pensamiento*, vol. 5, núm. 10, julio-diciembre, 2011, p. 13, disponible en: < http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2011000200001>, (consultado: 22 de jul. 2018).

⁹ Vid. Russell, *op. cit.*, pp. 267-270.

¹⁰ *Ibidem*, p. 267.

¹¹ *Idem*.

Fausto es una obra muy importante en el proceso de la modificación del rumbo de las representaciones de Diablo en la literatura, aunque no es la única. Un antecedente importante de la obra de Goethe en el cambio del paradigma del Diablo fue el *Paraíso perdido* (1667), de John Milton (1608-1674). Si bien este poema se basa en la tradición bíblica del Diablo, llama la atención que resalte el encanto y la belleza de Lucifer antes de caer. Mario Praz menciona al respecto que:

Con Milton, el Maligno asume de forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte; es ‘majestic though in ruin’. El adversario adquiere rara belleza, no como las magas, hermanas de Alcina y de Lamia, cuya apariencia hermosa es obra de sortilegios, ilusión vana que se convierte en ceniza, como las manzanas de Sodoma. La belleza maldita es un atributo permanente de Satanás; los truenos y el hedor de Mongibello, vestigios de la tétrica figura del demonio medieval, han desaparecido para siempre¹².

Tanto Mefistófeles como el Lucifer del poema de Milton son necesarios para que aparezca, a finales del siglo XIX, un personaje como Víctor Cadalso. Como se verá en los capítulos siguientes, el personaje demoniaco ha perdido los signos físicos relacionados con el Diablo, tal como Mefistófeles, quien apenas posee una deformidad fácil de esconder en el cuerpo de aparente caballero. La belleza, que en el *Paraíso perdido* de Milton sirvió para que el público lector sintiese más la caída de Lucifer¹³, en Cadalso funciona con el fin de subrayar su maldad.

Es importante destacar que, según Udo Rukser, *Fausto* circuló en España a través de traducciones del francés, durante las décadas de 1840 y 1850. Más adelante, en 1865, la revista *La Abeja* presentó una traducción al español, directa del alemán, de la obra en prosa. La primera traducción totalmente versificada no apareció sino hasta 1882¹⁴. De acuerdo con María Isabel Rovira Martínez de Contrasta, Galdós conoció la obra del insigne Goethe:

¹² Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Rubén Mettini, Barcelona: Acantilado, 1999, pp. 121-122.

¹³ Vid. Russell, *op.cit.*, pp. 236-237.

¹⁴ Udo Rukser, “7. Fausto”, *Goethe en el mundo hispánico*, trad. Carlos Gerhard, México: Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 123-154.

Con apenas veintiún años, Benito Pérez Galdós inaugura su primera reseña en *La Nación* describiendo para sus lectores la representación en el Teatro Real de Madrid de la ópera de Charles Gounod *Fausto*, probablemente el día de su estreno, 18 de enero de 1865. El jovencísimo colaborador sintetiza [...] su exégesis del hipotexto que, a partir de la leyenda alemana preexistente, inspira a Gounod, es decir, el *Fausto* de Johann Wolfgang Goethe¹⁵.

Ciertamente se puede juzgar a Víctor Cadalso como heredero de la nueva imagen laica del Diablo. Sin embargo, tanto Russell como Minois mencionan que, a pesar de la nueva apariencia del Diablo, que al mundo moderno le resulta más coherente con sus creencias, éste no deja de esconder una deformidad física¹⁶. La representación tradicional que todos reconocen del Diablo incluye cuatro elementos: los cuernos, la cola, las pezuñas y las alas, testigos de su antiguo estatus angelical. Mas para el siglo XIX, dicha imagen resulta obsoleta, puesto que, más que signos del mal, son elementos de una superstición que ya no se admitía. Por consiguiente, Satán necesita tomar otra forma para poder ingresar nuevo al contexto. No obstante, según dice Mefistófeles en *Fausto*, es inevitable que desaparezca la deformación que presenta en el pie, muy fácil de ocultar por medio de zapatos¹⁷. En cambio, para cuando se llega a Víctor Cadalso, a fines del siglo XIX, cualquier tipo de deformidad, cualquier prueba de que Satán no es parte de este mundo queda reservada a su comportamiento e interior.

¹⁵ María Isabel Rovira Martínez, *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: del periodista político al novelista en ciernes (1865-1876)*, tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona/Facultad de Filología/Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación, 2017, p. 352, disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/118773/2/02.MIRMdC_2de2.pdf>, (consultado: 23 de jul. 2018). De la reseña escrita por Galdós de la que habla la autora se extrae la cita siguiente: “En la segunda mitad del siglo pasado apareció en Alemania un libro que circuló por toda Europa; fué imitado en todas la literaturas y dió fama universal á su autor Juan Wolfgang Goethe. Una vieja tradición, relativa á uno de los inventores de la imprenta, inspiró al ilustre poeta de Francfort el inmortal poema *Fausto*, una de las más asombrosas producciones del ingenio humano. El bien y el mal, el espíritu y la materia, Dios y el diablo, son los elementos, tal vez los personajes de este libro [sic]”; Benito Pérez Galdós, “FAUSTO.-Selva, Mario, La Spezia.-LUCÍA.-Madame Lagrange”, *La Nación*, Madrid, viernes 3 de febrero de 1865, secc. Revista Musical, disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026603593&search=&lang=es>>.

¹⁶ Vid. Russell, *op. cit.*, p. 269 y Minois, *op. cit.*, p. 112.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Fausto I*, trad. y presentación de Manuel Antonio Mata, Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, p. 173.

También en el ámbito literario se generó un cambio de pensamiento con respecto a otras épocas. Se extendió la idea de que no es posible clasificar las cosas en buenas y malas, pues ellas mismas presentan ambos aspectos. Lo malo tenía que ver más bien con la no integración de ambas partes. Esta complejidad se refleja en los escritores más importantes del siglo. Algunos autores como William Blake (1757-1827) o Percy Bysshe Shelley (1792-1822) consideraron la integración de la bondad y la maldad en una sola totalidad¹⁸. Por su parte Mary Shelley (1797-1851), en *Frankenstein: or the Modern Prometheus* (1818) propone que esa lucha interna entre bien y mal es interminable y que no existe reconciliación¹⁹. Feodor Mijailovich Dostoievski (1821-1891) también incursionó en esta visión del mundo. Para él, el nido del mal no es el infierno, sino el alma del ser humano. Con relación a esto, indica Russell: “Cada ser humano normal experimenta en su interior el enfrentamiento del bien y el mal, combate que Dostoievski suele retratar con un par de personajes, cada uno de los cuales representa un polo de una personalidad completa. El elemento maligno en esas duplas hace las veces del aspecto maligno de la personalidad, al que hay que integrar o transformar, si no destruir²⁰”.

Hacia el final del siglo XIX, en el ámbito literario apareció, según Russell, “una expresión desolada de nihilismo”²¹. Los valores que antes se habían sustentado en la existencia de Dios se derrumbaban ante los ojos del ser humano, pues la presencia en el mundo del ser que en otros tiempos se pensaba todopoderoso se puso en duda por el avance de la ciencia y las observaciones hechas por Nietzsche en el rubro de la filosofía²². En este contexto, el papel del Diablo consistió en evidenciar al hombre su soledad. Dios, para este momento, había abandonado a la que se suponía era su creación. La obra que quizá expresa más este sentir de fin de siglo es *The Mysterious Stranger* (1915), obra en la que Mark Twain (1835-1910)²³ muestra el enorme vacío interior y de valores del ser humano de su tiempo.

¹⁸ Russell, *op. cit.*, pp. 275-279.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 279-281.

²⁰ *Ibidem*, p. 304.

²¹ *Ibidem*, p. 292.

²² Vid. Jorge Martínez Silva, *El nihilismo en la metafísica de Nietzsche*, tesina de licenciatura, Santiago, Chile: Universidad de Chile/Facultad de Filosofía y Humanidades/Departamento de Filosofía, 2004, pp. 4-7, (inédita), disponible en: <<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133706/El-nihilismo-en-la-metafisica-de-Nietzsche.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.

²³ Russell, *op. cit.*, pp. 292 y 293.

Hasta aquí se ha discutido el contexto literario de la época en materia, pero si se intenta indagar lo que sucedía en el mundo hispánico en el siglo XIX, llama la atención la ausencia de estudios de carácter histórico sobre el Diablo, como sí los hay en la tradición anglosajona, por ejemplo. María Tausiet y James S. Amelang hablan de dicha carencia en la introducción al libro *El diablo en la Edad Moderna*:

La relativa ausencia de estudios sobre el diablo en España contrasta claramente con su protagonismo en la historia religiosa y cultural del resto de Europa, un vacío historiográfico que se debe en parte al hecho de que muchos de los estudios sobre lo demoniaco, provienen del interés por la historia de la brujería [...] Pero hay otros factores en juego. [...] Esta situación deriva en gran parte de la reticencia e incluso reparo con que muchos historiadores afrontan [...] cuestiones que tienen que ver con la religión²⁴.

Con este libro, los autores buscan rellenar algunos puntos del gran hueco del que hablan en la introducción, concretamente a partir del Renacimiento, pero son conscientes de que no serán abarcadores. Del mismo modo, esta tesis desea contribuir al campo de los estudios sobre la figura del Diablo, a través del análisis de la idea del mal que *Miau* busca expresar con la contraposición de Víctor Cadalso y Ramón Villamil. No obstante la dificultad de indagar sobre un campo pantanoso, se está ante la posibilidad de una apertura positiva a un área del conocimiento sobre la literatura y la cultura poco explorada, y que, sin embargo, enriquecería lo que se sabe hasta ahora acerca de la cosmovisión del orbe hispano del siglo XIX y su literatura.

El estudio de lo diabólico en Galdós

Quienes le han dedicado algunas páginas de sus trabajos a este tema han aceptado que la preocupación por lo demoniaco, así como por lo fantástico en general, es una línea que atraviesa la novelística del autor, desde la primera novela hasta la última²⁵. Ya en 1956,

²⁴ María Tausiet y James S. Amelang. eds. *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Macial Pons/Ediciones de Historia S.A., 2004, p. 16.

²⁵ Parece haber una controversia sobre cuál es la primera novela de Galdós. Mientras que Gustavo Correa identifica a *La fontana de oro* como su primera novela, Sebastián de la Nuez señala a *La sombra* como tal. Gustavo Correa “El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós”, en: *Bulletín Hispanique*, tomo 65, nº3-4, 1963,

Clavería apuntaba la aparición de elementos demoniacos como estrategia de caracterización de los personajes en la novela *Cassandra* (1905)²⁶. Al final de su texto añadió una consideración muy importante: “El interés demonológico de Galdós no queda únicamente reflejado en la composición de *Cassandra*, ni hay sólo demonios en esa novela”²⁷. Esto es de gran relevancia porque el pequeño estudio de Clavería es la llave que abrió la puerta de las investigaciones sobre este terreno. Algunos años después, en 1963, Gustavo Correa enunció algo parecido en “El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós”, al señalar que: “El diabolismo y el problema del mal en general son aspectos importantes en la novelística de Pérez Galdós y presentan diversidad de matices desde su primera novela, *La fontana de oro* (1868), hasta la última de ellas, *La razón de la sinrazón* (1915)”²⁸.

Tanto Gustavo Correa como Sebastián de la Nuez ofrecieron sus propias clasificaciones para tratar el tema de lo demoniaco en Galdós, sin que haya, al parecer, una plenamente establecida en la tradición crítica. Gustavo Correa habló de cinco categorías: “1) el diablo de la magia, de los encantamientos y de las ciencias ocultas, 2) el diablo de las coordenadas culturales, 3) el diablo luciferino de los blasfemos, rebeldes y endemoniados, 4) el diablo de la lujuria y la seducción paradisiaca, y por último, 5) el diablo de la mentira y de la sinrazón”²⁹. Correa ejemplificó la primera categoría con *La sombra* (1870), novela que se sitúa en un ambiente propio de un nigromante³⁰. Para explicar la segunda categoría, empleó *Doña Perfecta* (1876), obra en la que quien piensa diferente de los del pueblo de Orbajosa pasa por un proceso de demonización³¹. La tercera es ejemplificada con *Gloria* (1876-1877), texto que revela una gran opresión sobre la mujer, pues, si alguna tiene un pensamiento que

p. 284. Digitalizado en: <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1963_num_65_3_3777>. Sebastián de la Nuez, “La demonología en Galdós”, en: *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Plasmás de Gran Canaria, 1989, vol. 1, p. 234. Digitalizado en: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/galdosianos/id/594/rec/1>>. Por otra parte, Kirsner, *op. cit.*, p. 77, dice que: “*La Sombra* es más bien novela experimental”.

²⁶ Vid. Carlos Clavería, “Galdós y los demonios”, en: *Homenaje a J. A. Van Prag*, Ámsterdam: Librería Plus Ultra, 1956, pp. 32-37.

²⁷ *Ibidem*, p. 36.

²⁸ Correa, *op. cit.*, p. 284.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibidem*, pp. 284-285.

³¹ *Ibidem*, p. 287.

cuestiona los convencionalismos, es considerada endemoniada³². La cuarta categoría la demostró con *Lo prohibido* (1884), donde José María es visto como la serpiente que tienta a la mujer en el matrimonio³³. Finalmente, con *La razón de la sinrazón* (1915) mostró cómo los demonios están presentes en la tierra con el fin de confundir a la gente mediante el absurdo y la mentira³⁴.

Llama la atención de este estudio que, a pesar de que la presencia del mal y de seres diabólicos es un aspecto aceptado por Correa, no se menciona la novela que esta tesis estudia, ni mucho menos a Cadalso. Se entiende que el autor no ha podido ser exhaustivo porque solamente está presentando su clasificación de personajes diabólicos y las obras que consideran representativas. Si se clasificara a Víctor bajo la taxonomía que ha enunciado Correa, se ubicaría en la misma categoría de José María, personaje de *Lo prohibido*, ya que, al igual que éste, Cadalso también se comporta como una serpiente tentadora en la relación de Abelarda y Ponce. Sin embargo, la seducción de la mujer comprometida es tan sólo un aspecto de la caracterización demoniaca de Víctor, por lo que la categoría resultaría insuficiente para describirlo.

Por su parte, Sebastián de la Nuez propone una clasificación que resulta más amplia y completa. Mientras Correa muestra los tipos de demonios, de la Nuez considera también otras manifestaciones diabólicas como las brujas y agoreras, además de que discierne entre los personajes con carga semántica, es decir, los que cuentan con cierta historia en la tradición literaria, y los que, sin tener aparente relación con lo diabólico, son calificados como tal. Los personajes demoniacos en Galdós, según él, básicamente se dividen en:

A) Los seres infernales que aparecen en las mitologías, religiones, consagrados por la tradición literaria (Plutón, Astarté, Circe, Medea, etc.).

B) Los seres infernales de ficción novelesca galdosiana de sentido alegórico (Arimán, Nazir, Zafranío, etc.).

En ambos apartados estarían incluidos dos subapartados: a) las divinidades infernales propiamente dichas (Euménides, Decabería, Vorax, Coré, etc.); b) las brujas, agoreras o

³² *Ibidem*, pp. 289-290.

³³ *Ibidem*, pp. 292-293.

³⁴ *Ibidem*, pp. 293.295.

hechiceras, relacionadas con los demonios (Zofronia, Ecuménicas, Triple Hécate , Celeste, etc.) .

Acaso debiera hacerse un último subapartado o apéndice con los personajes novelescos o históricos a los que Galdós califica de demonios (Don Anselmo, Doña Perfecta, Doña Juana, etc.)³⁵.

En esta clasificación tampoco se contempla *Miau*. De la Nuez tampoco busca ser exhaustivo, sino hacer “[...] un breve repaso a la aparición de las distintas clases de personajes míticos, o de ficción maléfica relacionados con los poderes infernales, que figuran en sus obras [de Galdós] para intentar realizar una clasificación por su naturaleza y cualidades, como dice la Academia, y añadir su función, sentido o significado en cada una de las obras en que surgen”³⁶. Si tratásemos de que Víctor encajara en alguna categoría, habría que asignarlo en aquella donde los personajes son calificados como demonios, aunque esto resulta problemático en tanto que de la Nuez ni siquiera está seguro de si es subapartado o subíndice dentro de las otras categorías o si, por el contrario, es independiente como las otras dos.

Vale la pena mencionar otros trabajos acerca de la maldad en general en la novelística de Galdós. Robert Kirsner revisó la relación que se establece entre el bien y el mal en la novela galdosiana. Menciona que, sobre todo en la segunda etapa de su obra, los textos plantean un problema más complejo entre ambos conceptos. Ya no resulta sencillo juzgar a los personajes como buenos o malos porque se ven influidos por las “conflictivas circunstancias”³⁷, las cuales pueden orillarlos a acciones que ponen en tela de juicio la moralidad. Asimismo, Kirsner esbozó un criterio para juzgar de buenos o malos a los personajes:

En términos morales galdosianos se van diferenciando el bien y el mal a base del grado de ensimismamiento que existe en cada cual; hasta podría decirse que si los buenos se distinguen por sus aspiraciones personales, que siempre son algo egoístas, los malos sufren de egolatría.

³⁵ De la Nuez, *op. cit.*, p. 233.

³⁶ *Idem.*

³⁷ Kirsner, *op. cit.*, p. 79.

Es decir, éstos llegan a una pasión tan extremada que apenas son capaces de palpar vida ajena; para ellos no hay más felicidad ni más tristeza que la que sienten ellos por su propia cuenta³⁸.

Mención aparte merece un trabajo, posterior al que ya se citó, de Gustavo Correa, titulado *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*³⁹. Este libro, a pesar de no dedicarse al completo estudio del mal en Galdós, aporta mucha información al respecto. Correa analiza el simbolismo religioso de algunas novelas del autor y encuentra en ciertas obras la presencia del mal. Tal es el caso de *Cassandra*, que resulta ser el prototipo por excelencia para explicar el fenómeno de la presencia de lo demoníaco, no sólo para Correa sino también para de la Nuez e incluso para Clavería, pues sus diablos corresponden a aquellos que tienen cierta raíz en la tradición demonológica⁴⁰. Pero también se acerca a *Lo prohibido*, en la cual José María toma un papel diabólico. De hecho, el autor lo equipara a la serpiente que tentó a Adán y Eva en el paraíso, ya que el personaje gusta de entrometerse en las relaciones matrimoniales, a fin de seducir a las esposas, las cuales también son sus primas⁴¹. Inclusive, como ya se ha dicho, en el ensayo sobre “El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós” emplea esta novela para ejemplificar la categoría que se refiere a los diablos seductores. Otra novela que analiza es *Fortunata y Jacinta* (1885-1886), de la cual plantea que contiene un conflicto entre el bien y el mal que suele aparecer en el ser humano: Fortunata se debate entre separarse del ser que ama y continuar la relación con un hombre casado⁴².

Como puede desprenderse de lo que se ha dicho, aún falta mucho camino por recorrer en cuanto a esta materia dentro de la obra de Galdós. El último estudio que se registra en esta tesis es el de Sebastián de la Nuez y, sin embargo, no tiene un carácter concluyente. Sin duda, el pequeño aporte de Clavería es el que ha puesto sobre la mesa el tema de lo diabólico en la novelística de Galdós. Gustavo Correa quizá es quien más ha ahondado en el terreno, aunque tampoco ha sido determinante, cosa que demuestra el posterior ensayo de Sebastián de la Nuez.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Gustavo Correa. *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*. Madrid: Gredos, 1974.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 216-225.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 80-95.

⁴² *Ibidem*, pp. 96-117.

Los estudios sobre *Miau*

Aunque para Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901) *Miau* no representó una obra de importancia trascendental, sino más bien un texto más cercano al entremés en cuanto a comicidad y ridiculización de los personajes⁴³, la novela, según Francisco Díez de Revenga, ha despertado gran interés en la crítica anglosajona, sobre todo norteamericana, así como en la hispánica, desde finales de los años sesenta⁴⁴. A grandes rasgos, las líneas de estudio abarcan dos aspectos: la estructura y el contenido. Ahora bien, dentro de cada bloque se han suscitado algunas controversias sobre ciertos aspectos que se comentarán a continuación, mismos que han sido nutridos con una gran cantidad de estudios.

Dentro del primer gran rubro general que se ha señalado arriba, la forma, los estudiosos como Farris Anderson han determinado que son tres los espacios más ocupados por los personajes de la novela: la casa de los Villamil, el Ministerio y la calle. Anderson interpreta como tema principal de la novela la búsqueda de la libertad, por lo que no es gratuito que el suicidio del protagonista no se dé en su casa ni en su lugar de trabajo, pues son espacios de los que quiere liberarse. Asimismo, Jennifer Lowe prestó atención al único momento en que la acción se desarrolla en un sitio no urbano. Para ella no es casualidad que la presencia de la naturaleza coincida con el suicidio⁴⁵.

La crítica también ha dedicado esfuerzos a definir fechas exactas en la novela. Hay por ejemplo, interés en determinar cuántos meses abarca la obra exactamente, en revisar, cronológicamente hablando, la carrera administrativa del protagonista, así como en indicar el día en que Villamil se suicidó, ya que Galdós ofrece pistas para fijarlo en el tiempo. Richard A. Curry, por otra parte, divide los tiempos en los que se desenvuelve la novela en cinco esferas: 1) el tiempo en que transcurre la novela, es decir, de febrero a abril de 1978; 2) el tiempo previo al comienzo de la historia que, mediante analepsias, se recupera, de noviembre de 1877 a enero de 1878; 3) los años en que llegó Víctor Cadalso a la vida de los Villamil, o sea, 1869 a octubre de 1877; 4) de 1854 a 1868, periodo que corresponde a

⁴³ Isabel Román, “Hacia una interpretación de *Miau* de Benito Pérez Galdós”, en: *Anuario de Estudios Filológicos*, IX, Cáceres, 1988, p. 336, <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58644.pdf>>.

⁴⁴ Benito Pérez Galdós, *Miau*, ed. e introd. de Francisco Javier Díez de Revenga, 2º ed., Madrid: Cátedra, 2000, pp. 14 y 20.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 44 y 48, respectivamente.

momentos históricos importantes para España y, por último 5) de 1841 a 1853, que comprende el inicio de la carrera de Villamil. De la misma manera, Curry analiza el ritmo en que son contados los hechos, el cual se compone de tres fases: lento, acelerado y de nuevo lento⁴⁶.

En relación al ritmo, Scanlon y Jones dividieron la novela en tres momentos: introducción, que va del capítulo 1 al 14, donde el ritmo es lento, desarrollo, que abarca los capítulos del 15 al 33, cuyo ritmo es acelerado, y conclusión, que comprende los últimos diez capítulos y que retoma el ritmo lento⁴⁷. Por su parte, Agnes Moncy considera que la estructura de la novela está basada en una constante oposición de contrarios⁴⁸. Al respecto, Díez de Revenga menciona que: “En definitiva, estamos ante un enfrentamiento de contrarios, ante una lucha de elementos antitéticos que marcan la tensión estructural de la novela entre liberación y desengaño: enfrentamiento entre bien y mal, cielo e infierno, Luisito y Víctor, niño-dios y Satanás, que funcionan como fuerzas equilibradas en la novela”⁴⁹, fuerzas entre las que se encuentra el hombre, en este caso, Villamil.

Al hablar de los aspectos formales que han llamado la atención de los críticos, no podía pasar desapercibido la compleja construcción del narrador y el modo de narrar de la novela, ni para este estudio ni para el utilísimo estado de la cuestión que realizó Díez de Revenga para su edición de *Miau*, del cual se sirve esta tesis. Amparo Medina-Bocos, en su edición de *Miau* de 1999, describe los procedimientos narrativos que se despliegan a lo largo y ancho de la obra, como por ejemplo: el estilo indirecto libre, los monólogos, las acotaciones que modulan la acción de los personajes (característica teatral que ha sido estudiada por Hugo W. Cowes), el uso de perspectivas para caracterizar a los personajes en lugar de la presentación directa de un narrador omnisciente, el empleo de analepsias, etc. Carlos Moreno Hernández revisa el efecto que causa un narrador bien humorado y bonachón como es el de *Miau*, que consiste en alejar al lector de toda compasión por la familia Villamil, mediante la ironía y la comicidad⁵⁰.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 49-54.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 56.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 56-60.

Antes de pasar a las reflexiones que ha desencadenado el contenido de la obra, es importante mencionar la importancia del simbolismo de la animalización y de la onomástica de la obra. Como indican Díez de Revenga y Alfred Rodríguez, si algo define a *Miau* frente a otras novelas galdosianas es el proceso de deshumanización conseguido a partir de la animalización, tanto de personajes importantes, como de los que apenas son mencionados⁵¹. Eduardo Urbina también ha contabilizado los personajes que son animalizados, encontrando además que el autor emplea verbos y adjetivos que tienen que ver con el comportamiento animal⁵². Por su parte, Inés Dólz-Blackburn interpreta la novela como un circo de bestias que se atacan unas a otras⁵³. Esto último concuerda con Nicole Malaret, pues esta autora propone que no es gratuita la referencia al darwinismo en una de las conversaciones entre don Ramón y el memorialista Mendizábal, ya que, como en el mundo animal, en el mundo de *Miau* sólo sobrevivirá el más apto. Bajo estas coordenadas, Víctor triunfa porque, aunque no es un hombre probo, sabe cómo alcanzar la meta que desea, mientras su suegro no se adapta al contexto en el que vive⁵⁴.

La animalización está relacionada con la onomástica de la obra. “Miau” es el apodo por el que todos conocen a la familia Villamil, sin embargo, como ha estudiado Gustavo Correa en *El simbolismo religioso de las novelas de Pérez Galdós*, la onomatopeya se convierte en el “INRI” de un don Ramón quien se toma el papel de Cristo crucificado⁵⁵. Pero no sólo esta expresión ha recibido la atención de la crítica. Los estudiosos como Ángel Iglesias han considerado la posibilidad de que los nombres dados por los personajes no son gratuitos. Así, Weber ha dicho que el apellido Villamil indicaría que como él hay miles de cesantes en España y que, por tanto, él representa a ese grupo. Luis recuerda a San Luis Gonzaga, símbolo de la inocencia⁵⁶. Víctor Cadalso lleva en su nombre dos significaciones que se complementan. Su apellido, que implica tormento, mientras que de su nombre de pila se infiere triunfo, concepto que cuadra perfectamente con su situación en la obra⁵⁷.

⁵¹ *Ibidem*, p. 60.

⁵² *Ibidem*, p. 61.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 66 y 67.

⁵⁵ Gustavo Correa, *op. cit.*, pp. 118-134.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 26-27.

⁵⁷ *Idem*, p. 27.

En cuanto al contenido, muchos han encontrado en don Ramón Villamil, protagonista de la novela, la clave para desentrañar el sentido último de la novela. La tradición crítica ha ofrecido dos posibles opciones: 1) criticar al sistema burocrático opresor y 2) criticar el comportamiento de Villamil, haciéndolo responsable de su situación de cesantía. Alan Hoyle atribuye a la ambigüedad existente en el texto respecto a las intenciones de la ridiculización del protagonista, la dificultad de decidirse por una u otra respuesta. Robert J. Weber apoya la segunda respuesta, pues, en palabras de Díez de Revenga “creyó que Villamil era un inútil que no luchaba contra la adversidad⁵⁸”, mientras que Ricardo Gullón opina que don Ramón es una víctima del sistema burocrático absurdo. Ambos autores crearon una larga discusión que, al tiempo en que Díez de Revenga escribía su estado de la cuestión, no se había resuelto⁵⁹.

Así como el protagonista, otros personajes han cautivado la atención de los estudiosos por su relevancia en la trama de *Miau*. Hablamos, por supuesto, de Luisito Cadalso y de la pareja de Víctor y Abelarda. Por medio del primero conocemos por qué la familia es apodada con la onomatopeya del gato, además de que sus visiones revelan y definen proféticamente, el destino de su abuelo y de otros integrantes de la familia⁶⁰. Es, en palabras de Díez de Revenga, el mensajero de Dios y del autor⁶¹. Ana María Oliveros estudia, desde las coordenadas de Freud, los cinco sueños que Cadalso tiene durante la novela. Todos los sueños se asemejan en la presencia de una aparente figura divina, la cual se construye a través de algunos de los hombres de su entorno como Cucúrbitas y su abuelo. Sus conversaciones oníricas con el supuesto Dios se nutren de los eventos vividos durante el día. De esta visión trascendental de Luisito, que también comparte Ricardo Gullón, pasamos a otra de corte médico, pues Giraldo Gillespie considera a Luisito como un enfermo⁶².

En lo que respecta a Víctor, la mayoría de los autores mencionan la relación que existe entre Cadalso y el mal, sin que se profundice en el punto. Basta con revisar el prólogo que Teresa Silva Tena realizó para la edición que presentó la editorial Porrúa de *Miau* en 1967,

⁵⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 14-20.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 36-40 y Gustavo Correa, *op. cit.*, pp. 126-134.

⁶¹ *Ibidem*, p. 36.

⁶² *Ibidem*, pp. 37-39.

donde solamente lo llama: “pillo victorioso”⁶³, sin agregar mayor detalle. Lo mismo ocurre con Gustavo Correa, quien, en las conclusiones a su libro *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, se limita a darle la categoría de monstruo moral⁶⁴. De igual manera, en el texto de Nicole Malaret, “El bestiario de *Miau*”, Víctor es un monstruo de carácter diabólico, que, curiosamente, es enaltecido en la novela en cuanto a características físicas y comportamiento en sociedad mediante la figura del león⁶⁵.

Tiene mayor relevancia, para el tema del Diablo, la introducción que acompaña la edición que realizó Francisco Javier Díez de Revenga para la editorial Cátedra, ya que en el apartado “El seductor desalmado”, de dicha introducción, se reconoce el tinte ya no sólo maligno, sino demoniaco del personaje⁶⁶. Además de aceptar plenamente el tema, Díez de Revenga aporta la noticia de una serie de autores que, si bien no han tratado la cuestión directamente, la refieren e incluso, apuntan algunos de los aspectos que se relacionan con el comportamiento demoniaco. Uno de estos estudios es el de Alicia Graciela Andreu, titulado “*Miau*: la escritura del poder o el poder de la escritura”, en el cual la autora plantea una equiparación entre Víctor y otros personajes donjuanescos, a saber, Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta* y Álvaro Mesía, que pertenece a *La Regenta* (1985), de Leopoldo Alas “Clarín”⁶⁷. Asimismo, Harriet S. Turner, en “Diseño y configuración semántica de la mentira en *Miau*”, enuncia el parentesco de Víctor con figuras de clara referencia diabólica como son: Judas, Mefistófeles y Satanás, y retoma otra de las características del personaje: la capacidad de fingir mentiras. También cabe mencionar el trabajo de Theodore A. Sackett, el cual acepta el carácter diabólico del personaje, pero prefiere realizar el acercamiento a éste desde el punto de vista psicológico, pues para él, la necesidad de llamar la atención de Abelarda es resultado del complejo de inferioridad que lo aqueja⁶⁸.

⁶³ Benito Pérez Galdós, *Miau. Marianela*, introd. de Teresa Silva Tena, México: Porrúa, 7^o. ed., 1975, pp. IX-XII.

⁶⁴ Correa, *op. cit.*, p. 259.

⁶⁵ Nicole Malaret, “El bestiario de *Miau*”, en: *Anales galdosianos*, año XXIII, 1988, pp. 47-55, digitalizado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx9487>>.

⁶⁶ Pérez Galdós, *op. cit.*, 2000, pp. 40-43.

⁶⁷ Alicia Graciela Andreu, “*Miau*: la escritura del poder o el poder de la escritura”, en: *Anales galdosianos*, año XXI, 1986, pp. 179-185, digitalizado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm1b8>>.

⁶⁸ Theodore A. Sackett, “The meaning of *Miau*”, en: *Anales galdosianos*, año IV, 1969, pp. 25-38, digitalizado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth8x0>>.

Otro trabajo que merece la pena mencionar es “Lame characters and the devil in *Fortunata y Jacinta*, *Miau* and *Ángel Guerra*”, de Vernon A. Chamberlin, porque, a pesar de ser un texto breve, enuncia una idea diferente y en cierto modo más completa del fenómeno demoníaco en la novela. En realidad, el apartado sobre *Miau* lo dedica a Guillén, quien físicamente presenta cojera, una de las características atribuidas al Diablo. Lo que resulta interesante del estudio de Chamberlin es su propuesta acerca de que Guillén y Víctor son las dos caras de la misma moneda de la maldad, pues mientras el primero, como Mefistófeles, posee un signo físico que lo relaciona con Satán, el segundo tiene toda la moral de un malvado⁶⁹.

De los trabajos que se han mencionado se puede observar que el tema diabólico no está zanjado, ni en la novelística de Galdós, ni mucho menos en *Miau*. La profundidad a la que han llegado los estudiosos aún no es suficiente. En el terreno de la literatura, como en otras disciplinas comúnmente se corre el riesgo de asumir afirmaciones sin realizar antes ningún tipo de reflexión. Esto es lo que sucede con la cuestión demonológica en la novela, ya que los estudiosos dan por sentado que Víctor es un personaje diabólico, mas no se han detenido a analizar qué implica, para la novela, que uno de sus personajes sea caracterizado de esa manera. En las siguientes páginas, se estudiará en qué reside lo demoníaco de Cadalso y cómo opera su fuerza maligna en las relaciones con los personajes de la obra.

⁶⁹ Vernon A. Chamberlin, “Lame Characters and the devil in *Fortunata y Jacinta*, *Miau* y *Ángel Guerra*”, en: *Anales galdosianos*, año XLII y XLIII, 2007 y 2008, pp. 47-54, digitalizado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq8x7>>.

Capítulo 2. Víctor Cadalso: el peligro inminente

Para comenzar con el análisis del personaje de Víctor Cadalso, se estudia un pasaje en el que se focaliza la perspectiva de Luisito Cadalso, hijo de Víctor, para la construcción del personaje demoníaco. El pasaje corresponde a la primera entrada de Cadalso en la novela, ya que en capítulos anteriores se le había mencionado sin que realmente se manifestara:

Poco después de anochecido, al subir a su casa, Cadalsito sintió pasos detrás de sí; pero no volvió la cara. Mas, cuando faltaban pocos escalones para llegar al piso segundo, manos desconocidas le cogieron la cabeza y se la apretaron, no dejándole mirar hacia atrás. Tuvo miedo, creyéndose en poder de algún ladrón barbudo y feo que iba a robar la casa y empezaba por asegurarle a él. Pero antes que tuviera tiempo de chillar, el intruso le levantó en peso y le besó. Luis pudo verle entonces la cara, y al reconocerle, su intranquilidad no disminuyó. Había visto aquella cara por última vez algún tiempo antes, sin poder apreciar cuándo, en una noche de escándalo y reyerta, en la cual todos chillaban en su casa. Abelarda caía con una pataleta, y la abuelita gritaba pidiendo el auxilio de los vecinos. La dramática escena doméstica había dejado indeleble impresión en Luis, que ignoraba por qué se habían puesto sus tías y su abuela tan furiosas¹.

Se inicia con el análisis de la voz y la perspectiva involucradas en este pasaje. Sobre el narrador de la obra, dice Isabel Román que: “[...] está dotado de una especial flexibilidad para ponerse ‘en el lugar de’, adoptando diversos tonos y registros según el personaje que eventualmente le preste su lente para la contemplación”². El narrador omnisciente de focalización cero es empleado con frecuencia a lo largo de la novela. Este tipo de focalización, tal como apunta Luz Aurora Pimentel permite que el narrador se desplace en el tiempo, en el espacio y hasta en la mente de los personajes prácticamente sin ninguna restricción, y que, sobre todo, conozca hasta el menor detalle de la historia a contar³. Sin embargo, en ocasiones como ésta, la flexibilidad de la que habla Román se muestra cuando

¹ Benito Pérez Galdós, *Miau*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Cátedra: Madrid, 2000, p. 159. A partir de aquí, se consignará la página del fragmento que se esté analizando, en el cuerpo del texto. Sin embargo, se referirán, al pie de página, las paráfrasis de la novela y las citas de la introducción de esta edición.

² Isabel Román, “Hacia una interpretación de *Miau* de Benito Pérez Galdós”, en: *Anales de Estudios Filológicos*, vol. 11, 1988, p. 338.

³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI, 2002, p. 98.

el narrador deja de lado su papel omnisciente para trasladarse a un punto de vista distinto del suyo, es decir, que cambia su focalización de cero a interna, en la cual: “[...] el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar la información narrativa que dejan [sic] entrever las limitaciones cognitivas, perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural [del personaje en cuestión]”⁴. Del mismo modo sucede en este caso, pues, si bien es el narrador quien describe la aparición del extraño personaje, es bajo la mirada limitada de Luisito mediante la cual se presenta el pasaje. Esto se observa en el hecho de que el narrador no devela la identidad del personaje que se encuentra con el niño en las escaleras.

Luisito carece de la estatura y la fuerza suficientes para averiguar quién está con él, o para impedirle que lo cargue. Además, el niño, a pesar de haber visto la cara del hombre aquel, no consigue tranquilizarse ni aclarar en su mente la identidad del sujeto, puesto que posee recuerdos vagos de una noche de caos en su casa. El narrador ofrece los recuerdos del niño de manera confusa, porque es así como éste los posee. De hecho, en el párrafo siguiente el narrador añade aspectos que él conoce sobre los vagos acontecimientos que el niño ha recordado, pero esto ocurre una vez que ha cambiado de focalización: “En aquel tiempo estaba el abuelito en Cuba y no vivía la familia en la calle de Quiñones. Recordó también que las iras de las *Miaus* recaían sobre una persona que entonces desapareció de la casa, para no volver a ella hasta la ocasión que ahora se refiere. Aquel hombre era su padre” (p. 159). Como consecuencia, el cambio de focalización de interna a cero, provoca que exista una selección de información que restringe, como se ve, el nombre del extraño hombre que aborda al niño en las escaleras, además de sus rasgos físicos, aunque, como se verá más adelante, esas mismas omisiones construyen la entrada del personaje demoniaco.

Otro aspecto relevante es el espacio en el cual Cadalso aparece, ya que posee dos funciones, de distinto alcance cada una en la novela, pero íntimamente relacionadas. Por un lado, gracias a un procedimiento que Pimentel ha llamado “‘aliteración’ narrativa entre el personaje y su entorno”⁵, la descripción del espacio caracteriza al personaje, quien parece emerger del mismo. Por otra parte, este mismo escenario determina la actitud que

⁴ *Ibidem*, p. 99.

⁵ *Ibidem*, p. 79.

posteriormente tomará Cadalso frente a los otros. El escenario que el narrador plantea para su primera aparición es el de la oscuridad, el de la indeterminación, el peligro y la confusión.

Ha anochecido y, por lo que sabemos del final del capítulo 9, las escaleras que conducen al piso donde vive el niño con sus abuelos no están bien iluminadas⁶. El color negro, aunque acompañado de tenues luces, predomina en el espacio en que se desarrolla esta escena. De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier “el negro se junta con los colores diabólicos para evocar con el rojo la materia ígnea. Satán también se dice ‘príncipe de las tinieblas’ y el propio Jesús también se representa a veces de negro, cuando es tentado por el diablo”⁷. También Michael Pastoureau, en el libro *Black: The History of a Color*, al hablar de los colores que se asocian al Diablo y mediante los cuales se representa comúnmente indica lo siguiente: “Whether it was a matter of Satan himself or his creatures, one color constantly recurs in the texts and images depicting or presenting them: black. In the West, beginning in the eleventh century, black become the diabolical color par excellence [...]”⁸. El simbolismo que encarna el color predominante del escenario desempeña el papel de recurso caracterizador, puesto que el narrador no necesita hacer explícito que el personaje presentado en el capítulo 10 es un ser demoníaco, simplemente se apoya en la asociación que existe, tanto cultural como religiosa, del color negro con el Diablo.

Cabe apuntar que Jeffrey Burton Russell, en su libro *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, refiere que “El diablo era usualmente negro [...]”⁹ y, por lo general, un humanoide de gran fealdad. Se ha mencionado que el espacio donde ocurre la presentación de Víctor replica en éste sus cualidades. Contrario a lo que afirma Russell, Cadalso no es de piel oscura, ni mucho menos posee un aspecto temible. Esto se debe a que, para el siglo XIX, la imagen del Diablo monstruoso, desde el punto de vista físico, ya no es vigente como resultado de la laicidad imperante en la época. Como se explicó en el capítulo 1, desde Milton, la figura de Lucifer comienza a resaltar por su hermosura y se va alejando cada vez más de la

⁶ Vid. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 156.

⁷ *Diccionario de los símbolos*, ed. Al cuidado de Jean Chevalier, Barcelona: Herder, 1986, s.v. “negro”.

⁸ Michael Pastoureau, *Black: The History of a Color*, trad. Jody Gladding, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 2009, p. 52.

⁹ Jeffrey Burton Russell, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, trad. Rufo G. Salcedo, Barcelona: Laertes, 1995, 147.

representación bíblica¹⁰. Por lo tanto, en el siglo XIX ya no es vigente que el Diablo posea cualidades físicas monstruosas, al contrario, es común hallar personajes demoniacos cuya gran belleza y atracción es a la vez destructora. El Diablo, por tanto, cobra mayor presencia en el terreno moral. Entonces, lo que refleja dicho espacio en la novela de Pérez Galdós y la manera en la que Víctor se presenta es su futura forma de actuar y sus cualidades morales, hecho que se confirma con la cantidad de apelativos (que se revisarán en capítulo 4) que aluden a sus pocos escrúpulos.

En los textos literarios no es posible desvincular el espacio del tiempo. La oscuridad de la escalera toma mayor fuerza gracias a que la noche la acompaña. Pastoureau recoge un encuentro entre el Diablo y el monje Raoul Glaber, situado en la noche¹¹. Es ésta, según el *Diccionario de los símbolos*, el tiempo del caos, “[...] donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras”¹²; es la ausencia de luz y, por tanto de Dios. A decir también de Russell, “Básicamente, el negro es el color de la noche, que es cuando los enemigos pueden tomarnos por sorpresa y cuando pueden atacarnos inesperadamente los fantasmas u otros seres innominables e informes”¹³. Justamente, a pesar de la confusión del momento, Cadalso logra extraer de su memoria un recuerdo de aquel ser que le besaba después de haberlo levantado en brazos. El narrador muestra en el fragmento cómo los recuerdos del niño asocian la presencia de Cadalso padre, no sólo con la noche y la oscuridad, sino también con el caos y el inminente peligro que representa para la estabilidad de la familia Villamil. Más adelante se abordarán pasajes en los cuales, desde las perspectivas de doña Pura y don Ramón, se muestra a Cadalso como un ser muy peligroso.

El narrador, que en otros momentos ha mostrado conocer todos los pormenores de la familia Villamil, es incapaz de definir al extraño personaje que se presenta ante Luisito, generando ambigüedad en torno a la caracterización de Cadalso. Esto ocurre porque es el punto de vista del niño el que está en juego, y por eso el narrador emplea las frases indeterminadas: “pasos detrás, manos desconocidas e intruso”. A pesar de que en un inicio,

¹⁰ Vid. Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona: Acantilado, 2008, p. 434, y Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Rubén Mettini, Barcelona: Acantilado, 1999, pp. 121-122.

¹¹ Pastoureau, *op. cit.*, p. 51.

¹² *Diccionario de los símbolos...*, *op. cit.*, s.v. “noche”.

¹³ Jeffrey Burton Russell, *El diablo: percepciones del mal desde la Antigüedad hasta el cristianismo primitivo*, trad. Rufo G. Salcedo, Barcelona: Laertes, 1995, p. 68.

se desconoce quién toma al niño entre sus brazos, se sospecha que hay una presencia que interviene no sólo en el pasaje, sino en el resto de la obra. Don Ramón, al querer encontrar una causa a su desempleo injustificado, también sospecha de las manos de algún enemigo oculto a su conocimiento que maniobra en su contra con el propósito de no otorgarle la credencial. Dicha suposición no está alejada de la realidad, ya que, cuando parece que por fin un diputado se ha decidido a apoyar la causa del anciano, Víctor lo convence de que desista de su buena intención¹⁴. En ese sentido, no es gratuito que sean precisamente las manos, que simbolizan “la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio”¹⁵ las primeras en aparecer en la novela antes que el rostro del personaje, ya que éstas son las mismas que maniobrarán y controlarán la situación bajo la oscuridad y sólo mostrarán lo que han hecho hasta el final.

Otro aspecto que hay que tratar es el de la correlación que se ofrece desde la óptica de Luisito. Al principio, cuando aún no lograba ver quién le había tomado la cabeza, el niño creyó que se trataba de un ladrón feo que lo usaría como rehén. Luisito asoció la imagen vil del ladrón, la oscuridad y la noche, de las que ya se ha hablado, con la fealdad, pero sobre todo, con la maldad. Este detalle pareciera insignificante, mas no lo es en absoluto si se relaciona con Víctor. Como más adelante se verá en la novela, la relación que establece el niño entre la maldad y la fealdad no funciona para su padre, puesto que, si bien es un ser diabólico, no presenta ni una pizca de fealdad. Sin embargo, la asociación del niño no deja de añadir, aunque de manera imprecisa, características del ser demoniaco, tales como el peligro que suele representar la presencia de un ladrón para la tranquilidad y la seguridad de las personas con las cuales se encuentra, así como la fealdad, que, como ya se ha indicado, es de corte moral.

De este pasaje pueden destacarse varios aspectos. El primero, y quizá uno de las más importantes, es que se está ante la descripción de la aparición de un ser demoniaco. Desde luego hay que guardar las precauciones debidas al afirmar esto, pues el Diablo del siglo XIX no posee la misma apariencia que el que describe Raoul Glaber en la crónica que se ha referido. El entorno en el cual se muestra es un reflejo no de la apariencia física, sino de las cualidades morales del personaje, cuyas manifestaciones se resentirán y causarán estragos

¹⁴ Vid. Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 116 y 307.

¹⁵ *Diccionario de los símbolos...*, *op. cit.*, s.v. “mano”.

más adelante. También hay que destacar que resulta muy acertado emplear la perspectiva del niño en este pasaje, porque es en la niñez donde se experimentan los mayores temores a lo desconocido y a la oscuridad, además de que, a edades tan cortas (y aún con más años), es casi imposible explicar las experiencias con lo indeterminado. El punto de vista de Luisito, en efecto, hace pensar que estamos ante un ser peligroso, no muy agradable y, por último, demoniaco.

Casi contiguo al suceso de la escalera, sigue el siguiente fragmento: “Cuando doña Pura, al abrir la puerta, vio al que llamaba, acompañado de su hijo, quedóse un instante como quien no da crédito a sus ojos. La sorpresa y el temor se pintaban en su semblante..., después contrariedad. Por fin murmuró: «¿Víctor... tú? »” (p. 159). En este pasaje, la focalización es cero, puesto que es el narrador, desde su punto de vista, quien expresa las reacciones de doña Pura ante la presencia de su yerno, aunque también la focalización se mezcla con la expresión que murmura la señora, de la cual se intuyen y confirman los sentimientos que, como ha apuntado el narrador, invaden el corazón de la mujer. Hay que subrayar, sobre todo, las palabras con que este narrador describe el rostro de la abuela de Cadalsito. En su cara se muestran la sorpresa, el temor y la contrariedad. La primera se entiende, ya que doña Pura no esperaba que tal sujeto acompañara a su nieto. La tercera, si se presta atención, es ambigua en tanto que no se comprende respecto a qué siente contrariedad el personaje. Lo que más interesa resaltar de las tres reacciones es, sin duda, el temor. De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, el temor es una ‘pasión del ánimo, que hace huir o rehusar aquello que se considera dañino, arriesgado o peligroso’¹⁶. Por su parte, Rogelio Luna Zamora menciona que: “En otros términos, el miedo puede ser definido como la respuesta orgánica a un estímulo (situación o fenómeno) inscrito genéticamente como peligroso”¹⁷. Mientras tanto, Lore Aresti de la Torre menciona que: “Miedo, angustia, ansiedad, temor, pánico, espanto, horror, son palabras que se refieren a vivencias desencadenadas por la percepción de un peligro cierto o impreciso, actual o probable en el futuro que proviene tanto del mundo

¹⁶ *Diccionario de la lengua española*, op. cit., s.v. “temor”, <<http://dle.rae.es/?id=ZPcybDR>>.

¹⁷ Rogelio Luna Zamora, *Sociología del miedo. Un estudio sobre las ánimas, diablos y elementos naturales*. México: Universidad de Guadalajara/Coordinación General Académica/Unidad para el Desarrollo de la Investigación de Posgrado, 2005, p. 24.

interior del sujeto, como de su mundo circundante”¹⁸. En este sentido, se refuerza la idea de que el extraño personaje que antes se presentó a Luisito y por primera vez en la novela, representa un peligro para la familia Villamil. Ya antes el niño había asociado a su padre con una serie de eventos desafortunados para los Villamil, así como con la presencia de un ladrón.

Otro pasaje en el cual también la perspectiva de doña Pura se observa es el siguiente: “Doña Pura se echó a temblar, y corrió a transmitir la fatal nueva a su hermana y a su hija. «¡Se nos mete aquí! ¡Qué horror de hombre! Nos ha caído quehacer.»” (p. 161). Este pequeño fragmento se halla en la misma tónica que la serie de citas que se han expuesto en donde Cadalso es mostrado como un inminente peligro. La visión focalizada del narrador y el discurso directo de doña Pura aparecen contiguos y ambos son consonantes. Mientras una describe la reacción de doña Pura al enterarse de que su yerno planea quedarse en casa, el diálogo de doña Pura, confirma el temor que le causa la noticia. Lo anterior explicaría por qué doña Pura tiene tantas reservas a la llegada de su yerno. Acogerán en casa a un ser que claramente no ha sido invitado y que, por lo demás, no representa un aliado, sino un enemigo, un acusador, alguien que sin dudar lo conspirará en contra de los que lo dejen entrar a su vida. Cadalso, como el Diablo, solamente está en casa de los Villamil para atraer calamidades a través de su oscuro maniobrar.

El pasaje que se presenta a continuación corresponde a la rendición, por decirlo de alguna forma, de la voluntad reacia de doña Pura en cuanto al tema de aceptar formalmente al enemigo Víctor en casa:

Aquel hombre, que sabía desplegar tan variados recursos de palabra y de ingenio cuando se proponía modificar a alguien, ya con feroz sarcasmo, ya hiriendo con delicada crueldad las fibras más irritables del corazón, entendía maravillosamente el arte de agradar, cuando entraba en sus miras. A doña Pura no la cogían de nuevas las demostraciones insinuantes de su yerno; pero esta vez, sea porque fuesen acompañadas de donación en metálico, sea porque Víctor extremara sus zalamerías, la pobre señora le tuvo por moralmente reformado o en camino de ello siquiera (cap. 12, p. 178).

¹⁸ Lore Aresti de la Torre, “El miedo y la muerte”, en: *Los dominios del miedo*, comp. Isabel Jáidar Matalobos. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p. 15.

La focalización, en este caso, es cero y la voz del narrador es la que se lee. El fragmento se suma a otros que se le parecen en tanto que describen la conducta moral del personaje. Éste sabe controlar la situación independientemente de las circunstancias, porque posee una gran capacidad de adaptación al momento que se le presente, así como los grandes poderes de seducción de los que se ha hablado. Por eso el narrador en su papel omnisciente explica que Cadalso podría agrandar si ello estaba en sus intenciones. Es realmente importante destacar que a don Ramón no logra convencerlo ninguna de las argucias de Cadalso, muy por el contrario, lo tiene como el peor de los hombres que Dios ha echado en la tierra. Sin embargo, Doña Pura, a pesar de conocer a su yerno, cree que éste puede estar en proceso de cambio. El narrador no menciona por qué doña Pura aceptó las demostraciones de Víctor como buenas si ya lo conoce. Quizá, de no haber sido por el dinero, la aceptación no hubiese sido la misma, pero permanece ambigua la apreciación de la señora y esto pone en duda, en cierta forma, la maldad del personaje. El mismo narrador es quien sugiere esta causa para explicar el cambio de hostilidad a amabilidad de doña Pura, mas no asegura que el dinero sea la razón. En esto consiste la complejidad de la construcción de Víctor como ser demoniaco, en que gran parte de la novela la construcción del ser demoniaco se halla en la incertidumbre y en el vaivén de las apreciaciones de los personajes y el narrador, pues, sobre todo en esta primera parte, el narrador resulta ambiguo cuando trata de indicar alguna información.

Ya se ha dicho cómo es que la descripción sobre la forma en que se presenta Víctor Cadalso y el espacio en que se desarrolla determinan al personaje diabólico en cuanto a moral se refiere. Ahora se analizará otro fragmento en el cual se describen las cualidades físicas de Víctor y se muestran claras pistas que se relacionan con el Príncipe de las tinieblas:

Víctor Cadalso sentóse frente a su suegro. El quinqué les separaba, y su luz, iluminando los dos rostros, hacía resaltar el vivo contraste entre una y otra persona. Era Víctor acabado tipo de hermosura varonil, un ejemplar de los que parecen destinados a conservar y a transmitir la elegancia de formas en la raza humana, desfigurada por los cruzamientos, y que por los cruzamientos, reflujo incesante, viene de vez en cuando a reproducir el gallardo modelo, como para mirarse y recrearse en el espejo de sí misma, y convencerse de la permanencia de los arquetipos de hermosura, a pesar de las infinitas derivaciones de la fealdad. El claroscuro producido por la luz de la lámpara modelaba las facciones del guapo mozo. Tenía nariz de contorno puro, ojos negros, de ancha

pupila, cuya expresión variaba desde el matiz más tierno hasta el más grave, a voluntad. La frente pálida tenía el corte y el bruñido que en escultura sirve para expresar nobleza. (Esta nobleza es el resultado del equilibrio de piezas craneanas y de la perfecta armonía de líneas.) El cuello robusto, el pelo algo desordenado y de azabache, la barba oscura también y corta, completaban la hermosa lámina de aquel busto, más italiano que español. La talla era mediana, el cuerpo tan bien proporcionado y airoso como la cabeza; la edad debía de andar entre los treinta y tres o los treinta y cinco (p. 160).

El retrato o imagen física de Cadalso está a cargo de un narrador omnisciente de focalización cero, cuyo principal rasgo, como ya se ha explicado, es que posee el conocimiento de los pormenores de la trama y de los personajes que participan en ella. En este caso, el narrador detalla los aspectos que caracterizan a Víctor; sin embargo, este mismo narrador que describe con precisión al punto de esbozar un retrato para el lector, vacila sobre la edad cuando dice que: “[...] la edad debía de andar entre los treinta y tres o los treinta y cinco”, lo cual muestra la ignorancia del narrador sobre ciertos elementos de la trama de la novela, desde los menos relevantes, como la edad de los personajes, hasta los primordiales, por ejemplo, las actividades que Cadalso lleva a cabo para hundir el futuro laboral de su suegro. Esta imprecisión del narrador conlleva a que el actuar del personaje casi siempre se torne secreto para los demás y para quien lee la obra, pero también a que exista cierta ambigüedad sobre su naturaleza diabólica.

Uno de los aspectos más importantes a analizar dentro de esta amplia descripción es el nombre del personaje. Según Luz Aurora Pimentel, “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, y el principio de identidad que permite reconocerlo [al personaje] través de todas sus transformaciones”¹⁹. De la misma manera, el nombre del personaje que se analizará es el punto central de una serie de atributos relacionados con lo diabólico. Pimentel identifica, dentro de la clasificación de nombres que pueden ser aplicados a un personaje, cierto grupo de nominaciones cuya principal característica es que están relativamente vacías, en otras palabras, el nombre no remite a ninguna figura del ámbito de la historia o de la literatura²⁰. Estos nombres vacíos, al no contener carga de tradición, se construyen conforme avanza la lectura. No obstante, se ha mencionado que dicho vacío es

¹⁹ Pimentel, *op. cit.*, p. 63.

²⁰ *Ibidem*, p. 65.

relativo, puesto que el nombre puede llenarse desde otros aspectos como el etimológico, el fonológico o el semántico.

En el caso del personaje de *Miau*, salta a la vista el apellido Cadalso. Según el *Diccionario de la lengua española*, una de las acepciones de *cadalso* es: ‘tablado construido para la ejecución de la pena de muerte’²¹, acepción que también se puede leer en el *Diccionario etimológico comparado de apellidos*²². Esto es relevante si se piensa en el tipo de personaje que se está estudiando y en la función que desempeña dentro de la obra. Según Alberto Paredes, un personaje secundario: “[...] es aquel que participa en algunos de los acontecimientos y su presencia se requiere para que la historia del protagonista sea. Así, el personaje secundario puede ser un antagonista, un ayudante o ser el objeto de deseo del protagonista”²³. Desde este punto de vista, Víctor es un personaje secundario antagonista, pues el protagonista de la novela es Ramón Villamil y su fuerza, que en su caso es el bien, se contrapone a la del mal, que pertenece a Víctor. Al respecto, el narrador, mediante la focalización interna, transmite la conciencia de Luisito Cadalso, hijo de Víctor, y hace un apunte importante: “Era Cadalso el papá malo, como Villamil era el papá bueno” (p. 164). Por lo tanto, y regresando al asunto del nombre, *cadalso* estaría indicando, de entrada, que Víctor será el causante del tormento o de la muerte del protagonista, es decir, que su función es la de precipitar la caída de don Ramón. Esto último concuerda con la interpretación (que ya se ha mencionado en el estado de la cuestión) que invita a codificar a Villamil como un Cristo crucificado por quienes se encuentran a su alrededor²⁴.

El Dios que presuntamente aparece en los sueños del niño, según opinión de Ana María Olivares, recoge fragmentos de algunos personajes masculinos de la obra, entre ellos, el abuelo Villamil²⁵. En cambio, Víctor jamás es parte de la supuesta visión divina, porque él representa una fuerza contraria a la del bien, de hecho, se afana en destruir la buena fortuna de su suegro. Como Villamil, el Dios de Luisito tampoco puede hacer nada para contener la

²¹ *Diccionario de la lengua española*, s.v. “cadalso”, < <http://dle.rae.es/?id=6aGJswC> >.

²² Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de apellidos españoles, hispanoamericanos y filipinos*, 3º. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, s.v. “Cadalso”.

²³ Alberto Paredes, *Las voces del relato*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana/SEP-INBA, 1987, p. 24

²⁴ Vid. Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid: Gredos, 1974.

²⁵ Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 38.

influencia del enemigo. A éste lo escuchan y permiten que los convenza, pero a aquél ni siquiera lo toman en cuenta:

— ¡Vaya, vaya! ¡Qué cosas ocurren en tu casa! Se me figura que estás en lo cierto: el pícaro Ministro tiene la culpa de todo. Si hubiera hecho lo que yo le dije, nada de esto pasaría. ¿Qué le costaba, en aquella casona tan llena de oficinas, hacer un hueco para ese pobre señor? Pero nada, no hacen caso de mí, y así anda todo. Verdad que tienen que atender a éste y al otro, y cuanto yo les digo, por un oído les entra y por otro les sale (p. 386).

Asimismo, hay que atender al nombre de pila. De acuerdo con el *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, Víctor significa ‘vencedor’²⁶. Como consecuencia, se entiende que el nombre de pila tiene motivación etimológica, pues indica que el personaje es el único que triunfará en la novela, pues consigue no sólo la restitución de sus funciones, sino el ascenso que esperaba, mientras que don Ramón, el funcionario probo, no logra recuperar su empleo.

En cuanto al vocablo “diablo” Jeffrey Burton Russell indica lo siguiente:

‘Diablo’ deriva, como sus análogos alemán *Teufel* y holandés *diuvel*, del latín *diabolus*, que da también, en romance, *diable*, *diablo*, *diavolo*. El término latino, a su vez, deriva del griego tardío *diabolos*, ‘calumniador’ o ‘acusador’, de *diaballein*, ‘calumniar’. El sentido de la raíz *diaballein* es ‘tirar a través’, y de ahí ‘oponerse’, y su derivación última está en la raíz indoeuropea *gwel*, ‘volar’²⁷.

De este fragmento se pueden rescatar los adjetivos “calumniador”, “acusador”, y el sentido de opositor que ofrece la raíz de “diaballein”. Sin duda, las etimologías de estas dos voces se relacionan directamente con el apellido de Cadalso, pues él es quien, como un acusador, conduce a Villamil a su fin trágico. Asimismo, como ya se ha señalado en el análisis acerca de la primera aparición de Víctor, el protagonista no deja de expresar la sospecha de que existen enemigos secretos que se confabulan en su contra: “Por fuerza tiene que haber un enemigo oculto, algún trasto que se ha propuesto deshonrarme [...]” (p. 120).

²⁶ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, s.v. “Víctor”.

²⁷ Russell, *El diablo...*, *op.cit.*, p. 35.

Dicha suposición se confirma si codificamos al personaje como diabólico, y relacionamos el comportamiento que este tiene con la etimología de “diablo”. Víctor es un opositor, un calumniador, un acusador secreto y el antagonista principal del abuelo, ya que el narrador nunca hace explícitas las actividades que lleva a cabo el personaje para llevar a la ruina a su suegro, sino hacia el final de la novela.

En este punto es válido recordar la etimología de la palabra “diablo”, la cual, al estar relacionada con la acusación, la oposición y la calumnia, se vincula con el peligro. Sin embargo, también es acertado añadir lo que el *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios* indica acerca de Satán: “(en griego Satanás; significa, en hebreo, el «enemigo») En el Antiguo Testamento hace el papel de «acusador» en el juicio de Dios (Zacarías 3, 1 y sigs.; Job 1, 6-2, 7) [...]”²⁸. Al respecto, también Russell menciona: “Es nuestro enemigo implacable”²⁹. Asimismo, Víctor representa en la novela el papel del enemigo principal del anciano. Hacia el final de la novela, es quien tilda a Villamil de loco y quien lo condena al mundo del desempleo y la inutilidad.

Con relación a lo anterior, Díez de Revenga menciona, al hablar de los sueños del niño Luisito Cadalso donde presumiblemente ve a Dios, que: “En la figura del Padre Eterno se reconocen fragmentos de Cucúrbitas, del maestro de Luis y del cesante”³⁰. Recuérdese que se ha citado antes un fragmento en el que, mediante la focalización interna, se dice que Cadalso era el papá malo como Villamil el bueno, vía mediante la cual se contraponen ambos personajes, puesto que mientras el Dios que el niño cree soñar tiene ciertos rasgos de su abuelo, su padre se presenta desde un inicio como un personaje diabólico. En consecuencia, la luz no sólo revela el contraste entre los dos en cuanto a sus aspectos físicos sino también en cuanto a sus cualidades morales.

Se ha dicho ya que el pasaje del personaje diabólico frente a su suegro es un minucioso retrato de la hermosa figura de Cadalso, del cual, además de la gran belleza que el narrador resalta gracias a la digresión genética, se destacan para interés de este estudio los “ojos negros”, el “pelo de azabache” y la “barba oscura”. En los tres casos, la recurrencia del color negro es innegable. Ya en el debut de Víctor se le había relacionado con este color por

²⁸ Lurker, *op. cit.*, s.v. “Satán”.

²⁹ Russell, *Lucifer...*, *op. cit.*..., p. 60.

³⁰ Pérez Galdós, *op. cit.*, p. 38.

medio del entorno en que se desarrolla la escena, y se comentó que en esa ocasión lo que el entorno describía era el modo de actuar del personaje en el resto de la novela. Ahora se asiste a la misma relación con el color que, según Russell, está asociado casi siempre con el mal y con aspectos negativos³¹.

El retrato físico de un personaje también da cuenta de su manera de actuar y, por consiguiente, de su moral. Los ojos de Víctor son negros, sí, pero el narrador les añade un matiz que tomará relevancia en algunos de los fragmentos que siguen: “Tenía nariz de contorno puro, ojos negros, de ancha pupila, cuya expresión variaba desde el matiz más tierno hasta el más grave, *a voluntad*” (p. 160)³². Ese pequeño detalle parece sin importancia pero en realidad denota la capacidad del personaje para adaptar sus formas y discurso al propósito que desea alcanzar. El siguiente fragmento de un diálogo de don Ramón dirigido a su esposa refleja que, justamente, ésta es la característica más temida de Víctor: “— [...] Tiene el arte de adornar su perversidad con palabras que, al pronto, emboban y seducen. A mí no me la da, no; a mí me engañó una vez sola” (pp. 162-163).

Respecto al ya anunciado carácter teatral en el pasaje anterior, se halla este fragmento, el cual proviene del narrador de la novela:

Llegada la hora de comer, Víctor, sentándose a la mesa con la mayor frescura, hubo de permitirse ciertos alardes de conversación jocosa. Todos le miraban con hostilidad, esquivando los temas jocosos que quería sacar a relucir. A ratos se ponía ceñudo y receloso; pero a la manera de un actor que recobra su papel momentáneamente olvidado, tomaba la estudiada actitud bonachona y festiva (p. 163).

En este pasaje se devela la doble naturaleza del personaje. Cadaso se enfada porque su familia política lo trata con sequedad, pero rápidamente recobra el papel que se ha propuesto desempeñar para embaucar a sus víctimas y evitar que lo echen de la casa. La mentira y el engaño, tal como quedó demostrado con la cita del *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*, y como Russell considera, son elementos atribuidos comúnmente a Satán³³. A su vez, Galdós despliega, a lo largo de la novela, una serie de palabras que alude

³¹ Vid. Russell, *El diablo...*, *op. cit.*, p. 68.

³² Las cursivas son mías.

³³ Jeffrey Burton Russell, *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, trad. Óscar Luis Molina S., Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996, p. 66.

a la capacidad de inventar tramas y discursos perfectamente creíbles a fin de ocultar malignas intenciones. El narrador, en esta ocasión, llama a Víctor “histrión consumado” (p. 161), con lo cual compara la tendencia diabólica de Cadalso al embuste con el quehacer de un actor teatral.

El fragmento que sigue se encuentra a cargo de la voz del narrador, por lo tanto, las opiniones comunicadas corresponden plenamente a la perspectiva del mismo y no existe intervención de otros puntos de vista como sí sucede en otros pasajes que se han citado. Se confirma una vez más la idea de que el ser demoniaco al que se enfrenta la familia Villamil es esencialmente un embaucador, un buen embustero, que emplea sus atractivos para atrapar a su víctima: “Comprendió al punto el yerno que su padre político quería palique, y se preparó, cosa fácil para él, pues era hombre de imaginación pronta, de afluente palabra, de salidas ágiles y oportunas, a fuer de meridional de pura sangre, nacido en aquella costa granadina que tiene detrás la Alpujarra y enfrente a Marruecos (p. 167)”. Hasta el momento no se ha hecho explícita la relación existente entre Cadalso y la figura del seductor, pues simplemente se han indicado sus tendencias al engaño, sin embargo, en este fragmento el narrador, en su papel omnisciente, anuncia, mediante dos elementos que se analizarán a continuación, que no sólo se está ante la presencia de un embaucador, sino de un auténtico seductor.

Hay que decir que la conexión entre el engaño y la seducción no es lejana, ya que, de hecho, una característica va de la mano con la otra. No hay que olvidar que la capacidad, no sólo de engaño sino también de atracción fatal, es un aspecto muy importante cuando se habla del Diablo. Uno de los elementos importantes al hablar de la figura del seductor es la “afluente palabra” que envuelve en redes compuestas por mentiras, tal como en el caso de Cadalso. Alicia G. Andreu dice al respecto que:

El éxito de don Juan depende, precisamente, del don de su palabra, de su facultad de expresarse con ellas, o, dicho de otra manera, de su capacidad de jugar con el lenguaje, de recrearlo. La facilidad con la que el discurso seductor recrea el lenguaje es la que le brinda las pautas para la reformulación, reelaboración, del mito y la que lo coloca, por

consiguiente, en una posición de ventaja y de aparente superioridad frente al discurso del otro³⁴.

Tal como Ramón Villamil ha mencionado en aquel fragmento en donde se ha quejado amargamente de su yerno, la capacidad de adornar la perversidad con palabras es la característica más temida del personaje, vocablos mismos que seducen y persuaden a casi cualquier conciencia que desee manipular. Pero también existe otro elemento que lo acerca a la figura del seductor y, concretamente, lo emparenta con don Juan: el hecho de haber nacido en el sur de España. Más adelante, se verá que el narrador remarca la procedencia cuando menciona que Cadalso es andaluz. Los grandes mitos de la seducción fatal, tanto el masculino don Juan, como el femenino Carmen, son parte de la tradición andaluza, e incluso sus historias se sitúan en el mismo ámbito geográfico³⁵. El narrador ofrece al lector los elementos suficientes para construir la imagen del personaje diabólico. No ahonda en las explicaciones biográficas sino cuando parece acertado hacerlo. El lector sabe las conexiones que guarda con la familia Villamil, las características de su personalidad y el lugar de nacimiento, que es a su vez un guiño para quien conoce mito de don Juan. Vale la pena recordar que Tirso de Molina (1579-1648), escritor del *Burlador de Sevilla* (1616), antecede a José Zorrilla (1817-1893), autor del famoso *Don Juan Tenorio* (1844) en retomar el mito en el arte, y ya desde Tirso el personaje de don Juan presenta el poder demoníaco de la seducción, además de que es condenado al infierno por ello. Es en estos momentos donde el narrador se posiciona en su papel omnisciente para orientar en cierta forma la lectura del personaje, y ayuda a construir el personaje diabólico.

El ejemplo icónico de seducción por arte del Diablo lo encontramos en el conocido pasaje bíblico en el cual Satanás, convertido en una serpiente, posee una lengua tan poderosa que convence a Eva (a la vez que ésta convence a Adán) de desobedecer la voluntad divina de no comer fruto del árbol prohibido: “Ahora bien, la serpiente era astuta, más que todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho [...] Como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y

³⁴ Alicia G. Andreu, “Juanito Santa Cruz en diálogo con el mito de Don Juan”, en: *Revista Hispánica Moderna*, año 42, n. 1 (jun., 1989), p.4. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/30203199>>.

³⁵ Ricardo Morgado Giraldo, “El mito de la seducción continua”, en: *Gaceta de Antropología*, 2011, p. 2, disponible en: <<http://hdl.handle.net/10481/15000>>.

comió. Después dio también a su marido, que igualmente comió” Génesis 3:16. Asimismo, Russell señala que en el siglo XVII, “Unos pocos comentaristas y dramaturgos habían planteado la seducción de Eva por Satán en términos sexuales y retratando a la serpiente enrollada lascivamente alrededor del cuerpo femenino [...]”³⁶.

El siguiente pasaje ofrece más información biográfica del personaje que se estudia en este trabajo mediante la focalización cero. En esta ocasión, se narra cómo fue que Cadalso se introdujo en la vida burocrática y, sobre todo, en la vida de los Villamil:

Cayó entonces en la oficina de Villamil un empleadillo joven y guapo, de la clase de aspirantes con cinco mil reales, engendro reciente del caciquismo. [...] Era andaluz, había estudiado parte de la carrera en Granada, se vino a Madrid sin blanca, y aquí, después de mil alternativas, encontró un padrinazgo de momio, que le lanzó de un manotazo a la vida burocrática, como se puede lanzar una pelota. A poco de entrar en las oficinas de aquella provincia hízose muy de notar, y como tenía atractivos personales, lenguaje vivo y gracioso, buenas trazas para vestirse y desenvueltos modales, no tardó en obtener la simpatía y agasajo de la familia del jefe, en cuya sala (no hay manera de decir *salones*), bastante concurrida los domingos y fiestas de guardar, fue desde la primera noche astro refulgente. Nadie le igualaba en el donaire, generalmente equívoco, de la conversación, en improvisar pasatiempos ingeniosos, en dar sesiones de magnetismo, prestidigitación o nigromancia casera. Recitaba versos imitando a los actores más célebres, hablaba bien, contaba todos los cuentos de Manolito Gázquez, y sabía, como nadie, entretener a las señoras y emboar a las niñas. Era el *lión* de la ciudad, el número uno de los chicos elegantes, espejo de todos en finura, garbo y ropa (pp. 184-185).

Como ya se habrá percatado el lector, la información biográfica que ofrece el narrador sobre Cadalso, se da a cuentagotas, ya que se hace explícita la intención de descartar datos que no son relevantes ni a la historia, ni a la formulación del personaje de Víctor Cadalso. Este fragmento, por lo tanto, proporciona una nueva información que funciona con el fin de construir al personaje que en esta tesis se afirma como diabólico. La nota 209 de la edición que se sigue de *Miau* en este trabajo menciona lo siguiente respecto al sueldo que percibía Cadalso en la época en la que aparece en la vida de los Villamil: “[...] los

³⁶ Russell, *El Príncipe de las tinieblas...*, *op. cit.*, p. 234.

funcionarios se agrupaban en categorías distinguidas por el sueldo anual, parecidas a los actuales niveles. Se ascendía de categoría por antigüedad o por méritos o por recomendación, y éstas iban desde los cinco mil a los treinta mil reales³⁷". Esto, aunado al término "empleadillo", un tanto despectivo, utilizado por el narrador, conduce a pensar que Víctor es un arribista social que se acercó a la familia Villamil, en ese entonces superior a él y por tanto deseable, para cambiar de estamento.

Víctor se reconoce como un tipo sobresaliente y lo emplea muy bien para convertirse en "astro refulgente" de la sociedad que frecuenta y a la que quiere pertenecer. De la misma manera, Lucifer, también se sabe un ser superior, por ello es que desea escalar a los niveles de Dios. Sin duda, no es gratuita para los objetivos de esta tesis, la comparación de Cadalso con un astro refulgente, puesto que el significado de Lucifer es "lucero de la mañana" o bien "portador de la luz"³⁸. En este punto cabe mencionar que, si bien antes se vinculó al personaje con la oscuridad y la ausencia de luz fue porque el Diablo, posee distintos nombres, cada uno de los cuales acentúa o matiza algún aspecto suyo. Satanás, cual ente complejo de describir y aún de definir, es el príncipe de las tinieblas, mas también fue el portador de la luz mientras perteneció al grupo de los ángeles de Dios. Lucifer y Cadalso poseen como común denominador el egoísmo, ya que superponen sus ambiciones por encima de los demás. Robert Kirsner considera que una manera de medir la maldad de un personaje galdosiano es estudiar qué tan egoístas son sus actos³⁹. En esta escala, Cadalso se ubicaría en el extremo, ya que sus actos, aunque no se ven, se palpan en sus efectos, y están orientados a su propio bienestar y casi siempre daña a quienes lo rodean.

Cabe mencionar, debido a la vinculación que establece el narrador entre el personaje y un animal, la relación que existe entre el león y el Diablo. El león es un animal que ha simbolizado a Jesús, pero también a Satán. Juan Antonio Olañeta Molina, en su artículo "¿Cristo o diablo?: La contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica", recuerda que el felino presenta connotaciones negativas

³⁷ Pérez Galdós, *op.cit.*, p. 184 *supra*.

³⁸ Lurker, *op. cit.*, p. 178.

³⁹ Robert Kirsner, "Sobre el bien y el mal en la novela de Galdós", en: Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, vol. 2, pp. 77-82. Digitalizado en: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/578>>.

cuando es derrotado por el rey David o por Daniel, pues la escena simboliza el triunfo del bien contra el mal⁴⁰. Es por otro lado, signo de poder y de control, tal como lo enuncia el *Diccionario de los símbolos*, por ello algunas casas reales europeas lo han empleado para sus escudos⁴¹. La idea de control se relaciona con el otro nombre del Diablo: Príncipe de este mundo, ya que es Víctor quien parece poseer todas las cartas a su favor. Sin embargo, por la manera en la cual el narrador presenta la comparación entre el felino y el personaje, pareciera que se mofa de él. Este último aspecto se presta a formar una imagen ambigua del ser demoniaco, puesto que si se burla de quien llama astro refulgente, el lector no puede considerar tan serias las acusaciones de maldad de que es objeto Cadalso.

Como se ha visto, las palabras que emplea el narrador para describir la aparición de Víctor en la novela y en la vida de los demás personajes indican desde un inicio la idea de peligro que representa el personaje diabólico. Al utilizar la perspectiva del niño como vehículo para conducir dicha idea, ésta se intensifica. Más tarde, los mayores de la casa confirman el sentimiento de estar ante un riesgo muy delicado. Asimismo, conforme se avanza en la trama, se conoce por qué es que le temen tanto a Víctor y cuál es la cualidad que lo convierte en demoniaco. Tras una pantalla de cortesía, buenos modales y un discurso seductor⁴², el personaje actúa en contra de quienes lo acogen en su casa. La familia Villamil se halla en la incertidumbre porque, a pesar de que saben la forma en que Víctor actúa, desconocen en qué momento dará el golpe y cómo lo llevará a cabo. Sin embargo, también existe ambigüedad en cuanto a la verdadera naturaleza de Víctor. La función de dicho procedimiento es precisamente que se dude de la maldad de Cadalso y así mantener el suspenso algunos capítulos. En los capítulos siguientes se observará que conforme avanza la novela, la ambigüedad se rompe y se declara formalmente la naturaleza del personaje. Con respecto a la caracterización demoniaca, se observaron en este capítulo dos tipos: la explícita y la implícita. En la primera categoría se agrupan las apreciaciones de los personajes sobre el intruso que ha retornado a sus vidas. Por lo que respecta al segundo tipo, el entorno

⁴⁰ Juan Antonio Olañeta Molina, “¿Cristo o diablo?: La contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica”, en: *Cuadernos de Investigación Histórica*, n. 28, 2014, p. 66, disponible en: < [tps://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2683](https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2683)>.

⁴¹ *Diccionario de los... , op. cit.*, p. 638.

⁴² De la figura seductora y su discurso se hablará en el siguiente capítulo, pues se vincula directamente con la perspectiva de Abelarda.

comprende una caracterización implícita, ya que, a simple vista, no parece que el espacio en que Víctor se presenta pueda determinarlo o refleje su carácter, mas si se analizan la noche y el color negro desde la perspectiva del Diablo, cobran sentido a la hora de describir al ser demoniaco.

Capítulo 3. Víctor desde la perspectiva de Abelarda

Cada uno de los integrantes de la familia Villamil contribuye con algún aporte a la construcción de Víctor como ser demoniaco. Luis, por ejemplo, introduce a su padre como una amenaza para la familia; doña Pura, mediante las reacciones a la llegada de su yerno, refuerza la idea de peligro que ya había sido anunciada por su nieto; Abelarda relaciona a Cadalso con un personaje de la literatura claramente diabólico (Mefistófeles) y tanto el narrador como don Ramón subrayan el elemento medular que convierte a Víctor en un personaje demoniaco: la gran capacidad de engañar y seducir a sus interlocutores a través de la palabra. Este último aspecto será uno de los centrales en este capítulo.

En este capítulo se observará que la idea del peligro que representa Víctor, anunciada desde la perspectiva de Luisito Cadalso y continuada por los demás personajes, se retoma de distinta forma desde el punto de vista de Abelarda. Por esto último es útil introducir la noción de relato polifónico, que según Helena Beristáin, es una clase de narración en cuyo narrador “[...] coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y poseedora de una perspectiva similar a la de un personaje, pero tales voces carecen de una ‘conciencia narrativa unificadora’”¹. Por otra parte, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, se define el concepto como: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles [...]”². Pero según el texto, no solamente las voces y conciencias independientes son requisito de la polifonía, sino también la combinación de voluntades, que por supuesto son también libres³. De acuerdo con el *Diccionario de términos literarios*, de Demetrio Estébanez Calderón:

Los términos ‘dialogismo’ y ‘polifonía’ han sido utilizados por M. Bajtín, en sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski, para aludir a la mezcla de voces y diversos tipos socioculturales del discurso (diferentes estilos y sociolectos) que conviven y se interfieren en una obra literaria. Los fenómenos de desdoblamiento, convergencia o diferencia entre las voces del autor, narradores y personajes presentes en un relato

¹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 7ma. ed., México: Porrúa, 1995, s.v. “diálogo”.

² Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, 2da. ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 38.

confieren este carácter polifónico y dialógico al texto literario que, como hecho de lengua, constituye una ‘opinión pluridiscursiva sobre el mundo’ (M. Bajtín, 1978)⁴.

Como se observa, cada autor interpreta de manera distinta el fenómeno de la polifonía, por lo que resulta complicado definirlo. Por ejemplo, aunque en las primeras definiciones se incluye la presencia de voces independientes, en Beristáin queda poco claro si el narrador también posee su propia voz o si se dedica a prestarla a los otros. En cambio, en la traducción del texto de Bajtín no existe restricción en este sentido y, por tanto, se comprende que el narrador no sólo es vehículo, sino también posee su propia voz. Mientras tanto, en el diccionario de Estébanez, pareciera que el término queda resumido a una cuestión de empleo de diversos estilos en la forma en que se expresan los personajes, y se excluyen, en cierta medida, sus conciencias. En este trabajo se considera que el relato polifónico sí debe caracterizarse por la existencia de voces independientes, pero también de conciencias y voluntades que convergen o se distinguen entre sí. La presencia de diversos sociolectos no es relevante para la obra que se estudia ahora, aunque se reconoce que sí representa un aspecto que modifica la visión del mundo de un personaje del campo, por ejemplo, frente a uno de la ciudad.

Ahora bien, la novela de Galdós retrata un fragmento de la vida de una familia de clase media venida a menos que se encuentra inmersa en una diégesis donde solamente hay seres similares en cuanto al círculo social, por lo que no existe propiamente una mezcla de sociolectos. Sin embargo, hay una gran diferencia entre la forma de hablar de los niños frente a la de los adultos, pues las conciencias y las perspectivas sí se mezclan, convergen y se diferencian. Inclusive, el narrador tiene gran flexibilidad en tanto que presta su voz para expresar la conciencia de los personajes, mas no por ello deja de tener su propia voz y opinión respecto a Cadalso. De hecho, algunas apreciaciones sobre su apariencia física son enunciadas desde su perspectiva. Por tanto, se quiere subrayar el hecho de que en *Miau* los puntos de vista sobre el mundo y, en este caso, sobre Víctor Cadalso, pueden converger pero se distinguen en tanto que provienen de personajes con características y conciencias singulares.

⁴ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, 3ra. ed., Madrid: Alianza Editorial, 2016, s.v. “dialogismo”.

Como si la figura de Víctor no fuera de compleja construcción, el siguiente pasaje añade aún más a su caracterización: “La idea de no ser comprendido la había expresado Víctor muchas veces, no sólo en aquella temporada, sino en otra más antigua, dos años antes, cuando pasó algunos meses con la familia. ¿Cómo habrían de comprender las pobres cursis a un ser de esfera superior a la de ellas por la figura, los modales, los ideales, las aspiraciones y hasta por los defectos?” (p. 200). Al inicio del fragmento se podría pensar que se trata de un ejemplo más de focalización cero, pues el narrador resume el discurso de Víctor en una idea y, además, menciona en qué otro momento el personaje se ha valido del mismo recurso. Sin embargo, hacia el final de la cita, ya no es posible afirmar con seguridad si aún se trata de la perspectiva del narrador, aunque la voz sigue siendo suya, se retoman elementos mencionados por el discurso de los personajes⁵.

El juicio en el que se afirma que las tres Miaus son seres cursis pertenece más bien a Abelarda, tal como se puede observar en el siguiente fragmento: “Somos unas pobres cursis. Las cursis nacen, y no hay fuerza humana que les quite el sello” (p. 219). El fragmento es parte de un monólogo interior de Abelarda, mientras cepilla su cabello, en el que ella misma, junto con su madre y su tía, se reconoce como una cursi sin posibilidad de cambio. Del monólogo también se desprende esta pregunta muy parecida a la de la cita que se está analizando: “¿Cómo me 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...?” (p. 219). En ambas preguntas, se reproduce el contraste entre la Miau cursi y Víctor, el hombre considerado como superior a sus semejantes. Mediante las dos citas se muestra que, sobre todo en la última parte del fragmento revisado, existe una posibilidad de que la perspectiva haya cambiado del narrador a Abelarda, aunque no lo haga la voz.

⁵ Hay una divergencia entre este trabajo y el texto de Francisco Ynduráin, “Lo ‘cursi’ en la obra de Galdós”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*, vol. 1, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978, p. 278. Mientras él considera que: “El pasaje está tomado de la mente de Víctor, en una transición de lo narrativo a discurso indirecto libre”, en éste trabajo se analiza el fragmento como parte de la perspectiva de Abelarda. Se comprende que la ambigüedad que genera el empleo del discurso indirecto libre provoca que existan fragmentos cuya mente figural sea difícil de identificar. En este caso particular, la indeterminación causa que tanto Víctor como Abelarda posean la misma probabilidad de ser dueños de esos pensamientos. Esta tesis se inclina a que la última parte del fragmento corresponde al punto de vista de Abelarda, ya que esto permite acercarse a la caracterización diabólica que la chica construye desde su perspectiva.

Una vez asumido que se está ante el punto de vista de Abelarda en la segunda parte del pasaje, se recapitula la manera en que la chica ha ayudado a configurar a Víctor como un ser diabólico. Abelarda hasta este punto no ha añadido tanta información al tema como sí lo ha hecho, por ejemplo, su padre, aunque no por ello su contribución deja de ser relevante. Recuérdese el diálogo que ella dirige a Cadalso: “—Papá está muy inquieto con esta aparición tuya —le dijo Abelarda sin mirarle—. Has entrado a casa como Mefistófeles por escotillón y todos nos alteramos al verte” (p. 165). Ésta es la primera aproximación a la naturaleza diabólica de Cadalso desde la perspectiva de la chica, donde lo compara con la figura de Mefistófeles, la cual, como ya se ha dicho, encarna el concepto del Diablo visto desde un punto de vista laico. Esto último implica que la figura de Satanás deja de ser espantable, pues, como menciona Rafael Argullol: “Es exacto, como sostiene Mario Praz, que a partir de Milton⁶, la figura de Satán se metamorfosea dejando atrás su máscara de horripilante fealdad de raíz medieval para asumir la faz paradigmática de la ‘belleza medusea’, hechizante combinación de energía heroica e indolencia perversa, de hermosura y devastación”⁷. El Diablo medieval poseía rasgos físicos poco agradables porque con ello se mostraba a los fieles la degradación de su alma corrompida, es decir que, cargaba con su crimen a costas. Sin embargo, en Milton y después en los románticos, se rescató el esplendor del ángel caído. La fealdad física se trasladó a la moral, pues el Diablo romántico cargaba con la maldición de destruir todo cuanto se pusiera en su camino⁸, pero la fealdad ya no se manifestaba en su cuerpo. En el caso de Víctor, a pesar de la apariencia hermosa, su origen, según Abelarda, sigue siendo el escotillón⁹ que, por posición, es metáfora del infierno. Por otra parte, el escotillón, al ser un componente del escenario teatral, recuerda la idea de Cadalso como gran histrión, característica por demás relacionada al Diablo¹⁰.

⁶ Se refiere al poema *El paraíso perdido* (1667), de John Milton (1608-1674).

⁷ Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Acantilado, 2008, p. 434.

⁸ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Rubén Mettini, Barcelona: Acantilado, 1999, p. 160.

⁹ De acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, el escotillón es una ‘abertura en el suelo del escenario por donde pueden salir a escena o desaparecer de ella actores u objetos’. *Diccionario de la lengua española*, 23^o ed. Madrid: Real Academia Española, 2014, s.v. “escotillón”.

¹⁰ Víctor Cadalso se caracteriza por ser un gran engañador a través del ejercicio y dominio del discurso. Como un actor, adapta el comportamiento y las palabras que más conviene al papel que quiere que los otros crean. El

Con este pequeño diálogo, se infiere que la chica concuerda con su padre y el resto de los personajes en la apreciación negativa sobre Cadalso. Sin embargo, el fragmento del inicio y la cita de una parte del monólogo de Abelarda demuestran que la chica ha creído completamente en la idea de que él es un ser superior en medio de seres cursis. A diferencia de otros personajes como don Ramón, la muchacha posee una perspectiva ambivalente con respecto al asunto de Víctor. Por una parte, en sus interacciones con los demás, ella se muestra concordante con la visión negativa que los otros comparten del personaje, tal como lo indica el diálogo antes citado y el siguiente: “—Eres malo, muy malo. Conviértete a Dios, encomiéndate a él y...” (p. 166). Mas en la intimidad de sus pensamientos, Abelarda no se muestra segura de las aseveraciones de los otros, que aluden a su carácter demoniaco. Al contrario, la chica, como su hermana, es más proclive a justificar el comportamiento diabólico de Víctor, pues éste ha logrado seducirla.

La complejidad de la construcción del personaje demoniaco se refuerza gracias a la ambigüedad que se genera a partir de la mezcla de puntos de vista del narrador y los de los demás personajes, pues en varios momentos de la lectura se puede dudar de la verdadera naturaleza de Cadalso. El fragmento arriba citado complica más la caracterización del personaje, precisamente porque la chica también vacila entre afirmar o no la malignidad de su cuñado. En este caso se presenta la perspectiva de una mujer enamorada que contribuye con información que no podría obtenerse de otra fuente. Como en el caso de Luisito Cadalso en el capítulo 10, las limitaciones perceptuales y cognitivas, generadas por el enamoramiento y la cursilería, en vez de restar elementos de configuración del personaje, suman características a Cadalso. El punto de vista de Abelarda es el mismo que el de su difunta hermana, Luisa Villamil, pues, tal cual lo explica el narrador omnisciente: “Luisa [...] era completamente ciega para ver las jorobas de su carácter” (p. 187). Si bien es cierto que las hermanas Villamil no son las únicas en caer en las redes del seductor demoniaco —doña Pura ablanda su comportamiento hostil después de algunos billetes y mucho dramatismo—, sí son quienes mayor reparo ponen en considerarlo demoniaco: “Cuando todos en la casa hablaban pestes de él, Abelarda consolaba a su hermana con espaciosa defensas del pérfido o volviendo por pasiva sus faltas: ‘No tiene Víctor la culpa de que todas las mujeres le quieran’,

Diablo, por su parte, también actúa a la manera de un histrión, pues toma la figura que mejor sirva a sus fines de engaño y traición.

solía decir” (pp. 200-201). Nótese que mientras Abelarda justifica las aventuras de Cadalso a través de su innato encanto, el narrador lo llama “pérfido”, que según el *Diccionario de la lengua española* significa: “Desleal, infiel, traidor”¹¹, adjetivos que perfectamente se vinculan al Diablo, en cuanto que no se puede confiar en él, ya que representa un opositor. La vacilación de Abelarda se vuelve insostenible hacia el final de la novela, donde la naturaleza diabólica de Cadalso queda totalmente al descubierto, como explicaré adelante.

Hasta antes de la presentación del pasaje de Abelarda se han planteado dos aspectos generales de la caracterización del personaje diabólico. En primer lugar, se encuentran las particularidades físicas de Cadalso, positivas en cuanto a belleza, pero con connotaciones diabólicas. En segundo lugar, están las cualidades morales, cuya identificación con lo diabólico se halla en el modo de conducirse con los demás, en tanto que Víctor tiende al engaño y a la seducción. Sin embargo, es hasta el pasaje en el cual se trata de la superioridad de Cadalso frente a la cursilería de las Miaus, donde se proporciona mayor detalle sobre los elementos que componen el discurso diabólico, a partir de la perspectiva de la mujer enamorada. Aclárese que no en todos los casos Cadalso emplea la misma mecánica discursiva, pues el engañador diabólico debe adecuarse a su interlocutor. Por lo tanto, como el punto de vista que se aprecia hacia el final de la cita es el de una mujer enamorada, la novela presenta el discurso de Cadalso adaptado para tal circunstancia.

El narrador resume el discurso del seductor en la idea de no ser comprendido, mientras que el punto de vista de la chica justifica la expresión de dicho pensamiento alegando la superioridad de su cuñado, sus concepciones de la vida y sus defectos. Por pasajes como el siguiente, se observa que el personaje realmente se cree superior a sus semejantes: “Devorado por el ansia de introducirse en las clases superiores de la sociedad, creía tener ya en las manos un cabo y el primer nudo de la cuerda por donde otros menos audaces habían logrado subir. ¿Cuál era este nudo? Ved aquí un secreto que por nada del mundo revelaría Cadalso a sus vulgarísimos y apocados parientes los de Villamil” (p. 174). Víctor se cree con mayor ingenio que otros para acceder a las esferas más altas de la sociedad española y, por tanto, no revelará su secreto a sus parientes políticos, a quienes considera inferiores a él. Ciertamente el narrador también resalta sus cualidades físicas e histriónicas, pero también subraya su naturaleza diabólica mediante ellas. Cuando Víctor transmite esta misma idea de superioridad

¹¹ *Diccionario de la lengua española, op. cit.*, s.v. “pérfido”, <<https://dle.rae.es/?id=SagMuSF>>.

a Abelarda, emplea una mecánica discursiva especial con la cual también se caracteriza a sí mismo. Como señala Luz Aurora Pimentel, el discurso es: “Un aspecto capital en la caracterización de los personajes [...]”¹² porque es: “[...] a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato”¹³. En Víctor, por ejemplo, es una parte muy importante de su caracterización como personaje demoniaco, porque el discurso es el elemento a través del cual engaña a los otros. La serpiente tentadora del Edén, al igual que Cadalso, consigue manipular a Adán y a Eva para que desobedezcan las órdenes establecidas utilizando contra sus víctimas el arma del discurso del engaño.

De los integrantes de la familia Villamil, es con Abelarda con quien Víctor interacciona más. La relación discursiva establecida entre ambos personajes está basada en el engaño premeditado por parte de Víctor y en la credibilidad que la chica le otorga a las palabras de su cuñado. El personaje demoniaco articula su discurso embaucador valiéndose de la figura del romántico. Concretamente, del romántico retoma el sentimiento de incompreensión que éste siente debido al débil vínculo que existe entre él y el mundo que lo rodea. Asimismo, retoma en su representación histriónica la inevitabilidad del destino trágico y fatal del héroe romántico. A partir del análisis de la obra de Keats, Hölderlin y Leopardi, Rafael Argullol, desarrolla la tesis de que el espíritu trágico no tiene espacio, ni tiempo, y que tampoco está fijado a un género literario, puesto que más bien es inherente al ser humano. Luego, analiza cómo es el espíritu trágico del Romanticismo¹⁴ en concreto. Para este movimiento existe un héroe, que se ha convertido en tal porque ha decidido luchar solo para vencer las brechas que lo separan del Único, es decir, lo divino y la inmortalidad; sin embargo, como el movimiento posee en sí un espíritu trágico, el héroe, de antemano, está condenado al fracaso¹⁵.

¹² Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI, 2002, p. 83.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Es importante mencionar que Argullol formula su tesis sobre el Romanticismo a partir de tres autores, porque como indica Arthur Lovejoy en “On Discrimination of Romanticisms”, en *PMLA*, vol. 39, n. 2 junio, 1924, pp. 229-253, en cuanto al origen, linaje y cronología del movimiento romántico existen diversas versiones, así como divergencias entre el romanticismo alemán, por ejemplo, y el francés. Por tanto, se reconoce que en realidad no es posible hablar de un único y verdadero Romanticismo.

¹⁵ Argullol, *op. cit.*, pp. 257-266.

En *Miau*, es común que Víctor replique en su discurso la misma fórmula del héroe que va a contracorriente a pesar de reconocer su futuro fracaso como en el siguiente fragmento: “— [...] tengo, aunque parezca inmodestia, una misión que cumplir; aspiro a algo peligroso y difícil, para lo cual necesito, ante todo, libertad; corro desolado hacia un fin, al cual no llegaría si no fuera solo. ¿Qué impulso me arrastra? La fatalidad, fuerza superior a mis deseos. Vale más estrellarse que retroceder” (p. 206). Cadalso se cree poseedor de una misión, cuyo riesgo y peligrosidad sabe desde un inicio. Eleva su individualidad y la necesidad de saberse solo en el camino. Además, reconoce en la fatalidad la fuerza que lo arrastrará al final trágicamente esperado.

Un rasgo también característico del romántico y del espíritu trágico es preferir el fin que retroceder hacia la comodidad que otorga ser un personaje ordinario. Los seres cursis que viven en el segundo piso de un departamento de Madrid no pueden comprender a Víctor porque, según él, ha sido elegido para llevar a cabo una misión riesgosa que solamente él entiende en qué consiste. Precisamente del sentimiento de superioridad y de la consiguiente incompreensión de los semejantes, nace lo que Argullol denomina “superhombre”, el cual es un tipo de héroe romántico que se siente constantemente incómodo en el medio en el que se desarrolla, pues no soporta “la conformista incapacidad del hombre por ser dios”¹⁶. La figura del superhombre retomada por Cadalso, es, en cuanto a la soberbia, un concepto en sí mismo luciferino. Se halla en medio del hombre y de Dios, por eso está solo. Se cree superior al primero porque es el único que entiende que posee la capacidad para elevarse, sin embargo, se encuentra por debajo del último, y desea alcanzarlo, propósito que no logrará, ya que está destinado a descender más allá de su posición inicial. En Isaías 14:12-14, se muestra el afán de Lucifer, porque se cree capaz, de rivalizar con Dios en poder: “¿Cómo caíste del cielo, oh Lucifer, hijo de la mañana! Derribado fuiste a tierra, tú que debilitabas a las naciones. Tú que decías en tu corazón: Subiré al cielo. Levantaré mi trono por encima de las estrellas de Dios y me sentaré sobre el monte de la congregación, hacia los lados del norte; sobre las alturas de las nubes subiré; seré semejante al Altísimo”. El superhombre se rebela contra el destino que le ha dado su naturaleza humana, y por ello busca ansiosamente subir a lo más alto de las nubes, tal como Lucifer. Pero esa búsqueda no admite compañeros de travesía, ya que no

¹⁶ *Ibidem*, p. 398.

entenderían los grandes propósitos del superhombre. Por eso Víctor defiende su individualidad.

Al mismo tiempo, al oponerse a la fuerza del Único, la figura del superhombre es satánica, así como las que se revisarán adelante. Arriba se ha dicho que uno de los matices que ofrece el nombre de Satán es el de oposición. Russell, de hecho, indica que los románticos retomaron la figura de Satanás por su carácter rebelde ante quien consideran como un tirano, es decir, Dios: “Muchos románticos del tipo revolucionarios afirmaban que si Satán era el mayor enemigo del cristianismo, debía ser entonces un heroico rebelde contra la injusticia de la autoridad y merecedor por lo tanto de alabanza”¹⁷. Quizá el caso de Prometeo sea más satánico que los otros, porque es quien se enfrentó más duramente al Único, es decir Zeus, al robar el fuego para los hombres, de tal manera que se torna un antagonista del dios. Por tanto, Cadalso no solamente se construye como un rebelde, sino también como un opositor.

El siguiente diálogo continúa con la misma línea del anterior:

— [...] Comprendo que convendría más entregarme a ti [Abelarda]; quizás me salvarías. Pero no; no me quiero salvar. Debo perderme y llevarme conmigo este sentimiento que no merecí, este rayo celestial que guardo con susto como si lo hubiera robado... En mi tienes un trasunto del Prometeo de la fábula. He arrebatado el fuego celeste, y en castigo de esto, un buitre me roe las entrañas (p. 209).

Prometeo, según Argullol, representó para los románticos la posibilidad ya no de ser como dios, tal cual sí lo era para los renacentistas, sino la esperanza de convertirse en el propio Único¹⁸. Cadalso en este caso se equipara a Prometeo bajo esta línea trágica de la misión imposible, marcada por el destino, o la fatalidad, según sus palabras, el cual finalmente lo castigará. El personaje mitológico también es una figura luciferina porque quiso asemejarse al dios del Olimpo, cumpliendo el papel de benefactor de los hombres, otorgándoles un bien que sólo a Zeus correspondía entregar: el fuego. Lucifer, en cambio, no robó el fuego pero planeó asaltar el cielo para instaurar su propio orden y así erigirse como un dios, “semejante al Altísimo”. Los nombres del Diablo ofrecen diferentes matices para entender el concepto del mal. Así, la figura de Lucifer puntualiza la soberbia y la posterior

¹⁷ Jeffrey Burton Russell, *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, trad. Óscar Luis Molina S., Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996, p. 272.

¹⁸ Argullol, *op. cit.*, p. 310.

rebeldía hacia la divinidad. Satanás, por otra parte, subraya el papel opositor y enemigo a la fuerza del Único, como antes se ha dicho. Prometeo, al dar el fuego a los hombres, se está oponiendo a los deseos de Zeus.

En el diálogo también se introduce una parte muy importante para todo personaje romántico: el amor. Aunque por el contexto de la novela se sabe que Abelarda no es ninguna heroína romántica, Cadalso, con el propósito de burlarse de ella, la eleva a la altura de las mujeres angelicales del Romanticismo. El papel del otro, de la pareja en relación con la figura romántica, es la de servir de puente para alcanzar al Único, pero, ya que el héroe tenía predestinado un camino, la pareja solamente es un solaz, mas no puede ser la salvación de alguien cuyo hado ha mandado que devenga en destrucción¹⁹. Bajo esta lupa hay que entender el discurso que como enamorado, aunque falso, expresa Cadalso.

Por el contexto supuestamente amoroso en el que se desarrollan las peroratas del personaje, se entiende que, todo lo que en otro contexto sería un diálogo muy solemne, en *Miau* se convierte en el medio por el cual Víctor, el seductor, busca divertirse con la señorita Villamil. Abelarda, en cambio, lo considera un ser de mucho talento y entendimiento, más no maligno: “No, no es malo—pensaba Abelarda reconcentrándose en sus cavilaciones’. Y todo eso que dice de que no cree en Dios es música, guasa, por divertirse conmigo y hacerme rabiar. Porque, eso sí, echa por aquella boca cosas muy extrañas, que no se le ocurren a nadie. No es malo, no; es travieso, y tiene mucho talento, pero mucho. Sólo que no le sabemos entender» (p. 202). La muchacha cae en el error de creer que si algo suena grandilocuente y no se entiende, debe ser entonces digno de una mente privilegiada. Irónicamente, esas “cosas extrañas que no se le ocurren a nadie” son ideas de un discurso romántico que el narrador denuncia como “mandado a recoger” (p. 208). Sin embargo, el ser demoníaco, al poseer como principal característica la capacidad de engañar y embaucar, sabe que la perorata funcionará, puesto que la chica carece de la instrucción y las lecturas necesarias para sospechar de las palabras “ingeniosas”.

Hay que entender que la mecánica discursiva que Cadalso emplea con Abelarda lo construye como diabólico desde una doble articulación. Por una parte, Víctor se configura a sí mismo de esa manera mediante la equiparación de su persona con las figuras románticas del superhombre, Prometeo y el enamorado. Dichas figuras son luciferinas, ya que en los

¹⁹ Argullol, *op. cit.*, p. 408.

tres casos existe una presunción de capacidades, tanto cognitivas y espirituales, como físicas, poco comunes al resto de los mortales, las cuales los llevan al segundo punto: la rebeldía, puesto que con esas habilidades quieren desafiar el poder del Único. Además, la soberbia y la rebeldía los llevan inevitablemente a la desastrosa caída que los deja en un estado inferior al que en un inicio tenían. Lucifer, “que debilitaba naciones” y que además era el más bello de los ángeles, fue condenado a descender a las profundidades del infierno por aspirar a escalar los cielos. Igualmente el superhombre está destinado a caer por su soberbia intención de ser como el Único. Prometeo, al querer sustituir las funciones de Zeus, también espera un futuro de condenación. El enamorado también se percató de que le será imposible acceder al Único a través de su amor. Cabe destacar que este proceso de presunción de superioridad, rebeldía y posterior caída, se lleva a término en soledad, ya que la figura romántica se siente exiliada del ambiente en el que ha nacido.

Por otro lado, la segunda articulación configura a Víctor como demoniaco desde el aspecto moral. Cada uno siempre se relaciona con los otros por medio del engaño. Diseña discursos adecuados a la situación que se presente, tal como denuncia el narrador cuando menciona: “Comprendió al punto el yerno que su padre político quería palique, y se preparó, cosa fácil para él, pues era hombre de imaginación pronta, de afluente palabra, de salidas ágiles y oportunas” (p. 167). En el caso específico de la señorita Villamil, Víctor emplea ese discurso romántico con el que se ha construido a sí mismo como un ser demoniaco con propósitos también diabólicos, puesto que quiere poner la muchacha de su lado a costa de la seducción y el engaño. Éstas últimas son las cualidades por excelencia del Diablo²⁰, ya que con ellos consigue controlar los espíritus. No solamente diseña discursos concordantes a la situación en la que se encuentre, sino que tan consciente es de su manipulación que es capaz de frenarla en cuanto le parece ridícula:

No siguió porque con sutil instinto comprendía que la excesiva sutileza le llevaba a la ridiculez. Para la pobre Abelarda, estos conceptos ardorosos, pronunciados con cierta mímica elegante por aquel hombre guapísimo, que, al decirlos, ponía en sus ojos negros expresión tan dulce y patética, eran lo más elocuentes que había oído en su vida, y el

²⁰ Russell, *op. cit.*, p. 66: “Satán es pecador y embustero desde el principio (Juan 3-8 [...]). Es el adversario de Cristo (Marcos 8:33, 33:3; Juan 13:2, 13:27), una función que queda más clara en las tentaciones que ofrece al Salvador para inducirlo a abandonar su misión redentora (Mateo 4:1-11; Lucas 4:1-13)”.

alma se le desgarraba al escucharlo. Comprendiendo el efecto, Víctor buscaba en su mente discursiva nuevos arbitrios para seguir sorbiendo el seso a la cuitada joven. Allí le soltó algunas frases más, paradójicas y acaloradas, en contradicción con las anteriores; pero Abelarda no se finaba en lo contradictorias. La honda impresión de los últimos conceptos borraba en su mente la de los primeros, y se dejaba arrastrar por aquel torbellino entre un hervidero de sentimientos encontrados, curiosidad, amor, celos, gozo y rabia. Víctor doraba sus mentiras con metáforas de un romanticismo pesimista que está ya mandado a recoger. Mas para la señorita Villamil, la quincalla deslucida y sin valor era oro de ley, pues su escasa instrucción no le permitía quilatar los textos olvidados de que Víctor tomaba aquella monserga de la fatalidad (pp. 208-209).

Este fragmento presenta en una voz las perspectivas de una y otra conciencia: la de Abelarda y la del narrador. Mientras que a la chica toda aquella perorata de su cuñado le parece ingeniosa y demuestra que Víctor posee un talento superior que pocos tienen, el narrador subraya el carácter grotesco del discurso demoniaco del personaje. Cadalso retoma ideas que ha obtenido de sus lecturas pero las expresa de forma contradictoria. Abelarda no se percata de las contradicciones que encierra el discurso de su cuñado porque éste se basa, no tanto en la veracidad o calidad de sus argumentos, sino en la cuestión sentimental. En otras palabras, Víctor apela a los sentimientos de la joven a través de palabras en apariencia elegantes y conmovedoras de tal forma que ella olvide razonar si lo que están comunicándole es acertado o no.

Por otro lado, se repite en la voz del narrador el motivo de los ojos negros. La primera vez que el autor los menciona dice que Víctor: “Tenía nariz de contorno puro, ojos negros, de ancha pupila, cuya expresión variaba desde el matiz más tierno hasta el más grave, a voluntad” (p. 160). En esta ocasión indica de ellos que el personaje: “[...] ponía en sus ojos negros expresión tan dulce y patética” (p. 208). Antes se dijo que el color con el que están caracterizados, el negro, se vincula directamente con el Diablo, ya que es el color con el que se le ha relacionado a lo largo de los siglos²¹ y, en este caso los ojos, también refleja las características morales del personaje. No es casual que en los dos casos en que se mencionan los ojos se ofrezcan los mismos elementos: el color y la capacidad de mimetizarse con las

²¹ Vid. Michael Pastoureau, *Black: The History of a Color*, trad. Jody Gladding, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 2009, p. 52.

ideas que busca expresar el personaje. Al mismo tiempo, a través de los ojos, el narrador comunica la idea de poder, en tanto que su expresión, en conjunto con los demás elementos de su discurso, manipula el ánimo de Abelarda. Si algo le sobra a Cadalso es voluntad de dañar a sus semejantes. Russell, al mencionar de lo que los filósofos han tratado de definir como mal, indica que se ha hablado de un tipo de éste, el mal moral: “[...] aquel que ocurre cuando un individuo inteligente, a sabiendas y con premeditación inflige sufrimiento”²². En este caso, el narrador denuncia el grado de impresión que las palabras del discurso causan en ella, puesto que dice que se le desgarraba el alma de escuchar aquella perorata diseñada deliberadamente para esos efectos.

El personaje diabólico hace uso del discurso romántico para embaucar con él a su víctima, que en este caso es Abelarda, y dicho engaño no se concretaría sin la importante condición de que esté adecuado a la mujer enamorada. De no haberse dirigido la mecánica discursiva a la persona adecuada, Víctor no resultaría demoniaco, ya que el efecto que buscaba no se hubiera logrado. Un discurso que sería solemne en el contexto de la novela romántica, en éste se vuelve irrisorio porque el lector sabe, por algunas intervenciones del narrador, que nada de lo que enuncia Víctor es verdad. El cambio de un contexto a otro y los propósitos diabólicos con que es empleado en la obra provocan que el discurso resulte grotesco, tal como la cita anterior demuestra. También hay que considerar que la de Abelarda no sólo es la perspectiva de la enamorada, sino también de la cursi²³. Abelarda cree en ese discurso ridículo porque ella misma es de esa naturaleza, y aun es consciente de su cursilería.

Engañar a una persona implica una relación de poder en el sentido de que se superpone uno al otro por medio del discurso. Según Isabel Román, el buen manejo del discurso y de las fuentes literarias es lo que le garantiza a Cadalso el éxito en la novela: “No representa al usuario de tópicos hasta cierto punto ingenuo, presuntuosillo a escala menor, sino otro de peor especie y mayor peligrosidad. No en vano es en *Miau* el triunfador mediante la palabrería, que con dosificación inteligente sabe imponerse a sus interlocutores que

²² Russell, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Vid.* Ynduráin, *op.cit.*, pp. 266-282. El autor considera que Víctor también es un cursi, pues ingresa al juego de la simulación como sus parientes políticos. Emula tener grandes ideales de los que en realidad carece. Por ello y por sus situaciones amorosas (con otra cursi y con una anciana aristócrata) el personaje resulta grotesco y ridículo.

parecen estar deseando ser deslumbrados por el tono teatral y enfático del histrión”²⁴. El poder no solamente se observa en tanto que el personaje alcanza su cometido de engañar a la chica, sino que, como un director de escena, Víctor se encarga de otorgar los papeles que deben representar, tanto él mismo como ella, en esa mecánica discursiva. Él, según esto, es el héroe de la novela romántica y ella la amada inalcanzable. Víctor siempre se presenta como un ser incomprendido, pero incluso convence a Abelarda de que ella no es como el resto y, aunque no lo entiende muy bien, algo logra desentrañar de su misterioso discurso: “—Vaya si te comprendo... Te haces el pillo, te haces el malo... sin serlo, para engañarme. Pero a mí no me la pegas... Tonto de capirote..., yo sé más que tú. Te he calado. ¿Qué manía de que te aborrezcan, si no lo has de conseguir?... (p. 210)”. Las palabras de la chica vislumbran que, en efecto, Cadalso realiza un proceso de engaño pero ella no logra entender el verdadero mecanismo que se sigue para dicho objetivo. Víctor se finge romántico para encubrir su maldad, mas ella cree que él se muestra como un ser malvado para ocultar su naturaleza positiva.

Abelarda y Víctor tienen otro importante encuentro que, en otro contexto, se interpretaría como la declaración de amor de los amantes:

Abelarda siguió hacia la casa. Al subir por la mal alumbrada escalera sintió pasos descendentes. Era él... Su andar con ningún otro podía confundirse. Habría deseado esconderse para que no la viera, impulso de vergüenza y sobresalto que obedecía a misterioso pensamiento. El corazón le anunciaba algo inusitado, desarrollo y resultante natural de los hechos, y aquel encuentro la hacía temblar. Víctor la miró y se detuvo tres o cuatro escalones más arriba del rellano en que la chica de Villamil se paró, viéndole venir. [...] De un salto bajó Víctor los cuatro escalones y, sin decir nada, cogió a la insignificante por el talle y la oprimió contra sí apoyándose en la pared. Abelarda dejóse abrazar sin la menor resistencia, y cuando él la besó con fingida exaltación en la frente y las mejillas, cerró los ojos, descansando su cabeza sobre el pecho del guapo monstruo, en actitud de quien saborea un descanso muy deseado, después de larga fatiga (p. 321).

²⁴ Isabel Román, “Galdós ante el tópico y la afectación estilística”, en: *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, vol. 1, 1990, p. 279. En línea: < <https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/galdosianos/id/651/rec/4>>.

En este pasaje se aprecia la presencia del narrador en un papel omnisciente y, por tanto, en una focalización cero. El narrador presenta la doble cara del encuentro amoroso entre la chica y el cuñado. Mientras que para ella estar entre los brazos del personaje demoníaco es el final deseado, para Víctor representa el triunfo de toda la mecánica discursiva que ha empleado contra ella desde que ingresó a casa de los Villamil. Resulta relevante resaltar que existe cierto paralelismo entre el pasaje de la primera aparición del ser diabólico en la novela y este fragmento. El escenario en que se desarrollan los dos pasajes es el mismo: unas escaleras no muy bien alumbradas donde predomina el negro, color vinculado no sólo al Diablo y a la ausencia de Dios, sino también a las ideas negativas y a los seres oscuros. En este caso, el color también funciona como “‘aliteración’ narrativa entre personaje y entorno”²⁵, porque el negro caracteriza la conducta que tendrá el personaje con la muchacha minutos después, cuando se halle frente a ella. El tiempo en el que se desarrollan los hechos también es igual. La noche es el espacio donde los entes malignos toman poder y atormentan a los demás²⁶.

Otra coincidencia entre el pasaje de Luis y el de Abelarda es la indeterminación. El suspenso que el narrador mantiene respecto a la identidad de Víctor en el evento con Luisito es mayor que aquí, en el sentido de que no se sabe muy bien quién está con el niño sino hasta que ambos se hallan ante la puerta del departamento de los Villamil. Mientras tanto, en este pasaje se conoce muy pronto quién baja las escaleras mientras Abelarda sube. Es cierto que durante un momento sí hay indeterminación, ya que la muchacha primero siente pasos, pero pronto descubre al dueño de éstos. El narrador ocupa un papel omnisciente que, si bien comprende los sentimientos de ambos en el pasaje, no mezcla su perspectiva con la de los personajes que intervienen en él, tal como sí ocurre en el pasaje de Luis, donde el narrador adecúa la narración a la perspectiva que está representando.

El color es un recurso caracterizador, no de los elementos físicos del personaje diabólico, sino de la forma en que se comporta con los otros. Una prueba de esta afirmación es que en la misma cita, el narrador se referirá a Víctor como el “guapo monstruo”, aludiendo a la naturaleza del personaje, la cual ya ha sido enunciada al inicio por el color negro: unas características físicas hermosas para un comportamiento horroroso. Esto se ve reflejado en

²⁵ Pimentel, *op. cit.*, p. 79.

²⁶ *Diccionario de los símbolos*, ed. al cuidado de Jean Chevalier, Barvelona: Herder, 1986, s.v. “noche”.

la reacción de la chica al adivinar la presencia de Cadalso. Es cierto que el encuentro con aquel ser le provocaba vergüenza, pero también sobresalto, y el solo hecho de pensarse frente a él la hace temblar. Aunque se infiere que hay muchas emociones acumuladas en el corazón de Abelarda, se distingue también el miedo. En su sentir hay algo de misterio, de sobresalto y de temor. Es decir, que no todos son sentimientos positivos, como tampoco lo es el ser que se los provoca. No es extraño que Víctor le ocasione sensaciones negativas a la cuñada. Antes de este encuentro hubo otro, en el que el narrador ya declaraba a Abelarda como la víctima que atranca la puerta como si fuese perseguida por un asesino:

Y cuando se retiró el impío, un minuto después de la desaparición de la víctima (que se metió en su cuarto y atrancó la puerta como quien huye de un asesino), llevaba en los labios risilla diabólica y este monólogo amargo y cruel: ‘Si me descodo, me espeta la declaración con toda desvergüenza. ¡Y cuidado que es antipática y levantadita de cascos la niña!... Y cursi hasta dejárselo de sobra, y sosita... Todo se lo podría perdonar si fuera guapa... ¡Ah! Ponce, ¡qué ganga te ha caído!... Es una plepa que no hay por dónde cogerla para echarla a la basura’ (p. 239).

Además de la sensación de miedo que Cadalso causa a Abelarda, es importante destacar que el mismo narrador vincula, de forma directa, a Víctor con el diablo al enunciar que poseía una risa de carácter diabólico. Por un lado, esta risa corrobora que el temor que la chica siente no es gratuito, pues efectivamente se halla ante un ser peligroso, no un asesino, en el sentido literal de la palabra, pero sí alguien muy pernicioso para su vida. Por otro lado, tanto la risa como el pequeño monólogo que se desarrolla después demuestran que el personaje está muy consciente del daño que está ocasionando en su cuñada.

Una vez que Víctor ha logrado burlar a la familia Villamil de nuevo, los novios, Abelarda y Ponce, mantendrán la siguiente conversación: “—Pero qué malo es ese hombre —dijo el crítico a su amada—. Es una bestia apocalíptica. —No lo sabes tú bien —respondió la chica mirando fijamente a su novio, mientras éste se acariciaba con el pañuelo sus siempre húmedos lagrimales—. Alma más negra no echó Dios al mundo... ¡Mira tú que es maldad: querer quitarnos a Luisito, nuestro encanto, nuestra dicha! [...]” (p. 381). Llama la atención que Ponce no solamente se limita a señalar la maldad del personaje, sino que también lo compara con una bestia apocalíptica. Con ello se indica que la vileza de Víctor va más allá de los límites comunes del ser humano, pues es devastadora. Los demás personajes son

vinculados con animales ordinarios, en tanto que a Víctor, la mayoría de las veces es denominado monstruo o, como en este caso, bestia, marcando con ello la clara diferencia moral que existe entre él y los otros. En Apocalipsis 13: 4-5 se dice de esta criatura: “[...] y adoraron a la bestia diciendo: ¿Quién como la bestia, y quién podrá luchar contra ella? También se le dio boca que hablaba grandes cosas y blasfemias [...]”. Al final de la novela, la familia Villamil pierde en la lucha por mantener su posición social, mientras que Víctor triunfa. Tal como ocurre con la bestia, nadie puede pelear contra las argucias del Diablo, ni con las de Cadalso, a quienes también se le dio una sorprendente capacidad de expresión, mediante la cual logra engañar a sus víctimas.

Para Ponce, Víctor también representó una amenaza, ya que éste le expresó claramente su supuesto interés por Abelarda: “— [...] Yo daría sangre de mis venas por echar mi anzuelo en el mar de la vida, con el cebo de una declaración amorosa, y pescar una Abelarda. Es una ambición que me curaría de las demás” (p. 227), y más adelante: “— [...] ¿Quiere usted que lo diga claro? Pues para quien está cortada Abelarda es para mí...” (p. 229). Como se mencionó en el estado de la cuestión, Gustavo Correa, al tratar el tema del diabolismo en la obra de Galdós, determinó cinco tipos de personajes diabólicos, entre los cuales se encuentra “el diablo de la lujuria y la seducción paradisiaca”²⁷, quien se entromete en la relación de dos personas casadas. Aunque Correa no menciona a Víctor, por su carácter engañador aquí mismo se le ha relacionado con la figura del don Juan y, por tanto, del seductor, ya que a través de aquella boca de bestia apocalíptica quiere seducir a la chica y sembrar la semilla de la duda en el novio.

Lo que responde Abelarda a Ponce pertenece al conjunto de apreciaciones públicas sobre la naturaleza de Cadalso. Queda entonces la duda de si esto es lo que realmente Abelarda piensa del personaje o no. Recuérdese que ella suele guardar para sí misma los pensamientos positivos sobre el ser demoniaco, pero no hay forma de averiguarlo porque ésta es la última intervención de la chica. En cuanto a sus palabras, llama la atención que describa el alma de Víctor con el color generalmente relacionado al mal. La relación entre el negro y Cadalso es, como se señaló, referente a su comportamiento. De hecho, todo a lo que alude

²⁷ Gustavo Correa “El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós”. En: *Bulletín Hispanique*. Tomo 65, nº3-4, 1963, p. 284. Digitalizado en: <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1963_num_65_3_3777>. En el estado de la cuestión ya se habló de cada uno de los tipos de personajes demoniacos.

Abelarda es a los malos actos de su cuñado, como recalca con la frase: “Alma más negra no echó Dios al mundo”. Este caso, en el que el personaje es considerado como el alma más negra, no es aislado, puesto que ya en otros momentos se le ha nombrado así. Recuérdese, por ejemplo, el siguiente fragmento de un diálogo de don Ramón dirigido a su esposa: “[...] Pero pronto le calé y ahora me pongo en guardia, porque es el hombre más malo que Dios ha echado al mundo” (p. 163). Aisladas, esas frases forman parte del lugar común en la conversación coloquial. Sin embargo, empleadas en la caracterización de Víctor, dichas frases se resignifican para dejar muy claro que Cadalso no es sólo malvado, sino diabólico.

La mayor muestra de la negrura del alma de Víctor, según la afirmación de Abelarda, es el hecho de que piensa alejar al niño de sus abuelos. Algunas páginas atrás, el narrador manifestaba lo siguiente: “Trato inaceptable para Víctor, que aunque hombre de entrañas duras, no osaba arrancar al chiquillo del poder y amparo de sus abuelos” (p. 193). Eso es lo que un inicio pensaba el narrador, sin embargo, ya avanzada la historia, los personajes demuestran que no sólo poseen voces autónomas a la del narrador, sino también voluntades ajenas. Esto conduce a pensar que ni siquiera el narrador conoce la magnitud de la malignidad de Víctor Cadalso. Así, el narrador, quien aparenta omnisciencia en muchos pasajes, es una voz más dentro del coro de voces de la novela y no es el poseedor de la verdad única en torno al personaje.

El concepto de polifonía permite plantear la construcción de un personaje demoniaco, porque permite observar los matices que las diversas subjetividades ofrecen. De acuerdo a lo que se ha observado en estas líneas, aunque el narrador comúnmente sirve de conducto para expresar otras voces, en realidad también posee la suya. Él apoyaba la idea, en un inicio, de la imposibilidad de que la maldad de Cadalso se extendiera a su propio hijo, más la voluntad del personaje se muestra independiente de lo que opina el narrador. La única afirmación que se obtiene de Ponce acerca de la naturaleza de Víctor coincide con las caracterizaciones que han dado los otros del personaje. Desde su punto de vista de novio celoso y casi burlado, Ponce lo llama bestia apocalíptica, la cual es discursivamente peligrosa e invencible. El caso de Abelarada es peculiar porque en ella se presenta el enfrentamiento de dos voces: una que declara a Cadalso como demoniaco y otra que encuentra justificación de lo que los otros llaman maldad en la aparente incompreensión de un ser superior. Finalmente, pareciera que se declina por pensar lo primero, aunque esta conclusión se obtiene de una conversación entre

la joven y su novio, no de sus pensamientos íntimos, que es donde se libra la batalla entre una y otra idea.

Capítulo 4. Víctor desde la perspectiva de Villamil

En las secciones anteriores se analizó cómo se construye el personaje demoníaco desde las perspectivas de Luis, doña Pura, don Ramón y Abelarda; sin embargo, se ha puesto mayor énfasis en las perspectivas del niño y de la cuñada. En el primer caso, a través del punto de vista del pequeño se desarrolla la idea de peligro que representa el personaje para los demás, así como el temor que ocasiona su presencia. Luis en un inicio le teme porque lo cree un ladrón que ha llegado a robar al edificio donde vive la familia Villamil, mientras que los demás reconocen en él ciertas características morales que lo convierten en un ser dañino para los otros. Por otro lado, desde la perspectiva de Abelarda se expone la característica más diabólica e inquietante de Víctor: su amplia capacidad de persuasión y engaño. De hecho, en Abelarda se ejemplifica una de las muchas mecánicas discursivas de Cadalso.

En este capítulo se profundiza en la construcción del personaje diabólico, añadiendo el punto de vista del abuelo, Ramón Villamil. El siguiente fragmento es la primera apreciación de Villamil sobre su yerno:

Entró, saludando a su suegra con cierta emoción, de una manera cortés y expresiva. Villamil, que tenía el oído muy fino, se estremeció al reconocer desde su despacho la voz aquella. «¡Víctor aquí... Víctor otra vez en casa! Este hombre nos trae alguna calamidad.» Y cuando su yerno entraba a saludarle, el rostro tigresco de don Ramón se volvió espantoso, y le temblaba la mandíbula carnícora, indicando como un prurito de ejercitarla contra la primera res que se le pusiera delante (p. 160).

La focalización del pasaje es cero, puesto que el narrador es conocedor de los pensamientos del anciano. Sin embargo, permite que el personaje se exprese mediante su propia voz, lo cual es gráficamente señalado por las comillas. Villamil experimenta una combinación de enojo y sobresalto. Esta última reacción conlleva un cierto grado de temor al inminente peligro que representa la presencia de un ser dañino como Víctor. El mismo don Ramón lo expresa, al enunciar que la llegada de su yerno conlleva, sin lugar a dudas, una calamidad.

El sentimiento de temor no aparece únicamente en Villamil, sino también en los demás integrantes de la familia. Luisito experimentó miedo al no conocer en un primer momento al sujeto que lo acompañaba en las escaleras del edificio, aunque una vez que

reconoció el rostro de aquel hombre no se sintió más tranquilo, ya que trajo a su memoria recuerdos de otra noche en que su padre perturbaba la paz de la familia. Recuérdese que doña Pura, al reconocer frente a su puerta a su yerno, se asustó de su presencia e incluso vaciló en saludarlo. Abelarda por otra parte, respondió de la siguiente manera a la llegada de su cuñado:

Víctor, llevando a su hijo, pasó a saludar a Milagros y a Abelarda. Aquella le aborrecía de todo corazón, y respondió a su saludo con desdeñosa frialdad. La cuñadita se metió en su cuarto al sentirle; luego salió, y su color, siempre malo, era como el color de una muerta. Le temblaba la voz; quiso afectar el mismo desdén de su tía hacia Víctor; éste le apretaba la mano. « ¿Ya estás aquí perdido? » balbució ella, y sin saber que hacer se volvió a meter en el aposento (p. 162).

En el fragmento se encuentra el mismo sentimiento de temor a un ser perjudicial que todos los integrantes de la familia Villamil experimentan. El narrador lo expresa a través del color empeorado de la cara de la chica y el nerviosismo presente en su voz. Sin embargo, a diferencia de su padre, quien expresa claramente su desconfianza a Víctor, la chica vacila en el saludo que dirige al personaje, de lo cual se infiere también la discrepancia que existe entre sus pensamientos y la opinión que don Ramón sostiene de Cadalso. Además, Abelarda huye ante el ser que le ocasiona miedo, mientras que don Ramón confronta a su yerno y reacciona con una expresión violenta. No sólo se observa la perspectiva de la muchacha en la cita, sino también la de la tía Milagros. Ella, como su cuñado don Ramón, exterioriza el desagrado que le causa la presencia del intruso en la casa, mediante un saludo frío. Es importante resaltar que de los personajes de la familia Villamil, la de Milagros es la única perspectiva que no se desarrolla junto con la trama. Quizá esto sucede porque son pocas las interacciones entre Víctor y Milagros. En cambio, con el resto de los integrantes de la familia, el personaje demoníaco mantiene mayor comunicación. Tiene sentido que Cadalso se dirija en mayor medida a los otros miembros de la familia, ya que Milagros vive bajo el amparo de su hermana y su cuñado, por lo tanto no posee la autoridad para aceptarlo o echarlo de la casa.

Es importante destacar la inexistente concordancia entre el comportamiento de Víctor y la reacción de su suegro. La actitud de Víctor no es en apariencia amenazadora, pues entra en casa con toda la cortesía de un caballero, mas para el protagonista esa voz tan conocida le presagia desgracias a su familia. Como menciona Russell con respecto a Mefistófeles: “El mundo moderno se siente incómodo con los símbolos del mal y prefiere un Diablo disfrazado

de caballero distinguido con apenas alguna deformidad —el pie hendido, por ejemplo, que se esconde fácilmente en los zapatos—¹. Cadalso, un personaje demoniaco de casi un siglo después, ya no conserva ni siquiera un rasgo de deformidad que lo ligue al terreno demoniaco. El camuflaje de la naturaleza diabólica ha logrado consolidarse, por eso Cadalso se desenvuelve con normalidad en un mundo en el cual no resulta extraño. Esta confrontación entre la forma en que el narrador cuenta el arribo de Víctor a la casa de la familia Villamil y la reacción del anciano ante este hecho contribuye a crear un ambiente de ambigüedad narrativa porque entonces no es posible creer, al menos no al principio, que un hombre de tan buenos modales sea capaz de acarrear a la familia una calamidad. Cabe destacar el hecho de que Villamil asocie a Cadalso con la calamidad, ya que el Diablo ha sido considerado a lo largo de la historia como el portador y transmisor de ella. Es relevante, además, que el protagonista haya pensado en “calamidad” y no “desgracia”, pues, desde el punto de vista semántico, la “calamidad” es una desgracia de mayor alcance. De hecho, el *Diccionario de la lengua española*, señala que una calamidad es una ‘desgracia o infortunio que alcanza a muchas personas’², y en efecto, se advertirá que la desgracia de no poder encontrar empleo por obra de Víctor no sólo recae en el abuelo, sino también en el resto de los integrantes de la familia Villamil.

En el siguiente pasaje, se continúa la idea de peligro que representa el personaje diabólico: “Siempre que alguien la nombraba en casa [a Luisa Villamil], el pobre hombre sentía renovada su aflicción inmensa, y si quien le nombraba era Víctor, al pesar se mezclaba la repugnancia que inspira el asesino condoliéndose de su víctima después de inmolada” (p. 162). La focalización cero que se ha observado en otros fragmentos se repite en este pasaje, ya que el narrador expresa cuáles son los sentimientos que el anciano experimenta cuando Cadalso menciona el nombre de su hija. Ésta es la primera asociación directa entre Víctor y un asesino. Aparece durante el capítulo 10, en el cual se desarrolla la idea, desde distintas perspectivas, de que Cadalso representa un alto grado de peligrosidad para la familia. El niño, primeramente, vincula a su padre con una figura vil de la sociedad: el ladrón. En efecto, el personaje diabólico no está en casa de los Villamil más que para arrebatarles la tranquilidad.

¹ Jeffrey Burton Russell, *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*, trad. Óscar Luis Molina S., Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996, p. 269.

² *Diccionario de la lengua española*, s.v. “calamidad”, < <http://dle.rae.es/?id=6h9ZY0Z>>.

Más adelante, se expresa, tanto en el rostro de doña Pura como en el de su marido, el temor ante quien consideran perjudicial para su hogar. Este pasaje insiste en presentar a Cadalso de forma negativa, relacionándolo ahora con un asesino. Llama la atención que se le aplique el término cuando en ningún momento mató a nadie. Sin embargo, se presume que Víctor empleó con Luisa Villamil la misma mecánica discursiva que con Abelarda, gracias a lo cual logró enamorarla a extremos enfermizos que le debilitaron la salud hasta la muerte. En este sentido, debe entenderse que el denominador indica que el personaje se torna peligroso porque es capaz de invadir y destruir, con palabras seductoras, a la mujer en cuestión, atacando su psique. De acuerdo con Russell: “[...] calamidades naturales como las enfermedades y las tormentas pueden atribuirse al Diablo [...]”³. En el caso de las hermanas Villamil, Víctor las enferma mediante su discurso de héroe romántico incomprendido. A decir de Javier Manzano Franco, en ambas muchachas pueden descubrirse síntomas de lo que en la época se etiquetaba como histeria femenina⁴, la cual las induce a querer atentar contra la vida de Luisito Cadalso y, en el caso de Luisa, la lleva a la muerte.

Por otra parte, el adjetivo asesino, sustantivado en este caso por el artículo, está aplicado literalmente a Cadalso, en tanto que con su discurso seductor fue enfermado el sistema nervioso de la difunta Luisa hasta acabar con ella. Sin embargo, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, el vocablo posee un segundo significado además del que se refiere al causante de la muerte de una persona: “ofensivo, hostil y dañino”⁵, palabras que definen lo que el personaje demoníaco representa para la familia. Es ofensivo y hostil puesto que es el enemigo principal de don Ramón y de la buena fortuna de la familia. Para las chicas resulta dañino y amenazador no sólo a su suerte, sino también a su salud.

La conexión establecida entre la figura del asesino y Víctor no se ofrece únicamente desde la perspectiva de Villamil. Esto ha sido confirmado en el capítulo anterior, donde se observó que Abelarda también establece ese vínculo. Tanto en el pasaje donde Abelarda huye a su habitación de Víctor como en éste, la focalización es cero, por lo menos a lo que se refiere a la relación asesino-Víctor. No es gratuito que el adjetivo se use para caracterizar el

³Russell, *op. cit.*, p. 73.

⁴ Vid. Javier Manzano Franco, “Abelarda víctima del *furor amoris*: una interpretación gallosiana del mito en *Miau*”, en: *Cuadernos de Aleph*, n. 7, 2015, pp. 117-127.

⁵ *Diccionario de la lengua española*, 23^o ed. Madrid: Real Academia Española, 2014, s. v., “asesino”, <<https://dle.rae.es/?id=3yiRcbs>>.

modo en que el personaje demoniaco se relaciona con las hermanas Villamil, ya que ambas son víctimas del discurso del seductor. Sin embargo, en ese momento la adjetivación funciona con el fin de mostrar que Cadalso produce también sentimientos negativos en las señoritas, pues ellas se sienten, en efecto, atraídas por una fuerza oscura y destructora. En el caso que se analiza, la conexión también funciona para indicar otros aspectos. Víctor se arrepiente, en apariencia, del daño que causó en el pasado a la difunta Luisa, de hecho ésa es la carta que juega para conquistar la simpatía de doña Pura, mas a don Ramón le causa repugnancia dicha actitud porque conoce muy bien que el personaje demoniaco no está arrepentido de sus actos y que estará dispuesto a repetirlos.

Como ya se señaló, el retrato físico del personaje contribuye a la configuración demoniaca de Cadalso y en especial los ojos: “[...] cuya expresión variaba desde el matiz más tierno hasta el más grave, a voluntad” (p. 160), según el narrador. La sencilla mención de la voluntad que poseen sus ojos para expresar cualquier matiz parece sin importancia hasta que se conoce la perspectiva de Abelarda y se ejemplifica en ella la gran capacidad del personaje diabólico para adaptar sus formas y discurso al propósito que desea alcanzar.

El siguiente fragmento corresponde a un diálogo que se desarrolla en el capítulo 10 entre doña Pura y su marido, muestra en qué consiste la característica diabólica más temida de Víctor:

—Este hombre traerá hoy la desgracia a nuestra casa como la ha traído siempre. Y si no, tú lo has de ver. Cuando le sentí la voz, creí que el infierno se nos metía por las puertas. Maldita sea la hora (*exaltándose y dejando caer con ruidosa pesadumbre las palmas de las manos sobre la mesa*) en que este hombre entró en mi casa por vez primera; maldita la hora en que nuestra querida hija se prendó de él, y maldito el día en que la casamos... Porque ya no tenía remedio. ¡Ojalá viviera mi hija deshonrada, ojalá! [...] Pura, mucho cuidado con ese danzante; no te fíes. Tiene el arte de adornar su perversidad con palabras que, al pronto, emboban y seducen. A mí no me la da, no; a mí me engañó una vez sola. Pero pronto le calé, y ahora me pongo en guardia, porque es el hombre más malo que Dios ha echado al mundo (pp. 162-163).

En esta ocasión, se conoce de primera mano la opinión que don Ramón Villamil posee sobre su yerno, sin que entre en juego la mediación del narrador (salvo la acotación entre paréntesis, por supuesto). La sospecha, que así apareció al inicio del capítulo 10, sobre la

posible malignidad y riesgo que representa Víctor, se hace explícita aquí. Don Ramón, además, se cuida muy bien de elegir las palabras adecuadas para expresar su reacción ante el arribo de Cadalso, ya que relaciona la llegada de su yerno con la entrada del infierno en su casa. En efecto, pareciera que el personaje viene del inframundo. Basta con recordar la forma tan extraña en que tomó por sorpresa a los demás. Asimismo, por lo menos para don Ramón y para Luis, Víctor se presenta por partes, primero la voz, después lo corpóreo. En el caso de Luis, primero pasos, luego manos hasta que por fin se devela su rostro aunque no su identidad. Recuérdese que Villamil no es el único en situar el origen de Cadalso en el infierno. Cuando se trató la perspectiva de Abelarda, se advirtió sobre su acertada intervención: “— Papá está muy inquieto con esta aparición tuya —le dijo Abelarda sin mirarle—. Has entrado en casa como Mefistófeles por escotillón, y todos nos alteramos al verte” (p. 165).

Según el ya citado *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*: “[...] En el Antiguo Testamento [Satán] hace el papel de «acusador» en el juicio de Dios (Zacarías 3, 1 y sigs.; Job 1, 6-2, 7), pero también aparece como verdadero tentador y embaucador (1 Crónicas 21, 1). En el cristianismo es el principio carnal del mal (Marcos 4, 15)”⁶. Estas últimas características que se han enunciado coinciden con las frases finales de don Ramón: “Tiene el arte de adornar su perversidad con palabras que, al pronto, emboban y seducen” (pp. 162-163). Justamente por eso es más peligroso, porque como buen personaje diabólico, toma la forma que más le convenga para engañar a sus semejantes.

Es importante recalcar que desde un inicio don Ramón declara la naturaleza a la que Víctor pertenece, al decir que: “[...] es el hombre más malo que Dios ha echado al mundo” (p. 163). Estas palabras, tan comunes en el habla coloquial, recuperan su significado al ser empleadas para caracterizar la naturaleza diabólica de Cadalso. Por otro lado, Abelarda sostiene que su cuñado no es malo como todos creen e incluso sostiene su excepcionalidad hasta el final de la obra. El anciano también reconoce la ambivalencia que encierran las palabras de su yerno; reconoce que son seductoras y endulzan el oído de quien las escucha, mas también ve en ellas la perversidad que ocultan. Para la chica, en cambio, dichos discursos que el narrador juzga “quincalla deslucida y sin valor” (p. 209) son producto de un ingenio superior. Villamil no ve ingenio tal, sino un discurso astuto y atractivo que, no por su encanto, deja de esconder maldad.

⁶ Lurker, Manfred, *Diccionario de dioses y diosas, diablo y demonios*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 258.

Otro pasaje que, como el anterior, ofrece datos contundentes sobre la naturaleza de Víctor, y que claramente se diferencia de otras perspectivas revisadas es el siguiente: “Villamil dio un suspiro, tratando de descifrar por la fisionomía de su yerno el misterio de su intempestiva llegada. Pero sabía por experiencia que la cara de Víctor era impenetrable y que, histrión consumado, expresaba con ella lo que convenía a sus fines” (p. 161). La focalización del fragmento es cero, así el narrador da a conocer lo que el anciano piensa de su yerno. En este caso, ya no son sólo los ojos los que se expresan dependiendo de la voluntad del ser demoníaco y los objetivos que desee alcanzar, sino su rostro completo. Se entiende la comparación entre la tendencia al engaño y el quehacer de un actor porque éste, como Víctor, es capaz de encarnar a uno o más personajes, según requiera la ocasión, haciendo creer que es verdadero lo que se está representado. En cuanto se halla frente Abelarda, Víctor interpreta a un héroe romántico de novela de folletín; en tanto que si se encuentra frente a doña Pura, se convierte en un hombre arrepentido de su pasado y en proceso de enmendar su presente; mientras que ante su suegro no sabe muy bien qué papel representar, ya que Villamil, por experiencia, conoce que no debe caer en ninguna trampa de su yerno. El diablo, según la tradición folclórica, adoptaba: “[...] una gran variedad de formas humanas [...]”⁷, pero lo más importante es que: “[...] se mostraba hábil en la persuasión y el debate”⁸.

La maestría histriónica del personaje queda afirmada cuando el narrador menciona que “la cara de Víctor era impenetrable”, aspecto que no se había rescatado desde ninguna de las otras perspectivas. De hecho, no se había llegado a esa conclusión, ya que Abelarda cae ante las tramas que forja Víctor para envolverla, y Luisito, por su parte, es demasiado pequeño para comprender el comportamiento moral de su padre, a pesar de que, de acuerdo con el narrador, para el chico: “Era Cadalso el papá malo, como Villamil era el papá bueno” (p. 164). Don Ramón, por otra parte, opina que su yerno: “Tiene el arte de adornar su perversidad con palabras que, al pronto, emboban y seducen. A mí no me la da, no; a mí me engañó una vez sola. Pero pronto le calé, y ahora me pongo en guardia, porque es el hombre más malo que Dios ha echado al mundo” (p. 163). De las perspectivas que se han revisado, es quizá la más consistente, puesto que se mantiene en la misma posición hasta el final del libro. Además, este personaje es el único capaz de afirmar acertadamente en qué consiste el

⁷ Russell, *op. cit.*, p. 149.

⁸ *Idem.*

comportamiento diabólico de Víctor. Por eso, no es extraño que sólo desde esta perspectiva se conozca el carácter impenetrable de su rostro, ya que don Ramón entiende los mecanismos que emplea su yerno para embaucar a las personas.

En efecto, el anciano comúnmente se refiere a Víctor con sustantivos y adjetivos que se relacionan con su tendencia diabólica al engaño, la mentira y la decepción. Entre estos vocablos se encuentran: “danzante” (p. 162), que alude a la habilidad y maña con que Víctor maneja las situaciones que se le presentan⁹, “truhan” (p. 188), “embustero trapalón” (p. 269), apelativo que asimismo emite un juicio de valor sobre los discursos que suele emplear Cadalso para convencer, pues un “trapalón” es una “persona que habla mucho y sin sustancia”¹⁰. En cuanto a esta última adjetivación, es importante destacar que mientras Abelarda considera ingeniosas las palabras de su cuñado, el narrador y ahora Villamil, opinan que el valor de ellas es menor del que intentan aparentar. Por último, también es llamado por don Ramón “trapisondista” (p. 319), que indica la cualidad de originar enredos¹¹ y “zascandil” (p. 415), sustantivo que también retoma la capacidad de engaño, pero sobre todo la astucia para usarla¹².

El siguiente fragmento de diálogo, enunciado por don Ramón, guarda una estrecha semejanza con el diálogo presentado con anterioridad, aunque también aporta otros elementos a la caracterización del personaje diabólico:

—Parece mentira que en tantos años no hayáis aprendido a conocer a ese hombre (*exaltándose*), el más malo y el más traicionero que hay bajo la capa del sol. Para hacerle más temible, Dios que ha hecho tan hermosos a algunos animales dañinos, le dio a éste el mirar dulce, el sonreír tierno y aquella parla con que engaña a los que no le conocen, para atontarles, fascinarles y comérseles después... Es el monstruo más... (p. 269).

Este pasaje se asemeja a un fragmento de diálogo antes analizado donde Villamil comunica a su esposa cuál es la que considera la cualidad diabólica por excelencia de Cadalso, es decir, su amplia capacidad de engaño. Aquí se aprecia de primera mano la percepción que el anciano posee de Víctor. No hay más mediación por parte del narrador que

⁹ *Diccionario de la lengua española*, s.v. “danzante”, <<https://dle.rae.es/?id=BrUbBAa>>.

¹⁰ *Ibidem*, s. v. “trapalón”, <<https://dle.rae.es/?id=aNhaJNa>>.

¹¹ *Ibidem*, s.v. “trapisondista”, <<https://dle.rae.es/?id=aOPQDPj>>.

¹² *Ibidem*, s. v. “zascandil”, <<https://dle.rae.es/?id=cQCymEH>>.

la acotación, en comparación con otros pasajes donde a través de su voz se expresan los sentimientos del anciano. En este fragmento se repite la misma fórmula que en el diálogo que se ha indicado: Villamil denuncia a su yerno como el ser más malo sobre la tierra y, aunque se añaden nuevos elementos, por ejemplo, el reclamo a las mujeres por seguir creyendo en Víctor, se repite la diabólica tendencia al engaño que lo caracteriza, sustentada también en su apariencia física.

Hay que prestar atención a la primera parte de la cita. A pesar de que la fórmula es modificada, ya que Víctor ahora es el más malo bajo el sol, el extremo de la escala de la maldad sigue siendo la misma: Cadalso. Tal como en el caso anterior: “[...] es el hombre más malo que Dios ha echado al mundo” (p. 163), la frase fuera de contexto, en la expresión coloquial, pierde sentido. Sin embargo, en la novela retoma su significado, ya que en efecto, Víctor es el mayor representante de la maldad en el texto. Asimismo, Lucifer, al haber sido echado del paraíso al mundo, adquirió todo el poder y la autoridad de esparcir el mal. Cuando Víctor hizo su primera aparición en la novela, la noche y la oscuridad fueron los elementos que caracterizaron su presentación. Al revisar el periodo inicial del diálogo, se destaca “[...] el más malo y el más traicionero que hay *bajo la capa del sol*”¹³. Las cursivas simbolizarían que la fuerza del mal, en otras palabras Cadalso, no solamente actúa bajo el amparo de la noche, sino que también a la luz del día. Esto acentúa el papel de Cadalso como el ser más malvado sobre la Tierra, es decir, el Diablo. Además, el hecho de que el personaje diabólico actúe tanto en la noche como en el día subraya el poder que ostenta frente a los otros.

La segunda sección del diálogo presenta la visión que ofrece Villamil del mundo. Desde su perspectiva éste es un espacio habitado por toda clase de seres humanos con características propias de animales. En el título mismo de la novela se observa esta misma idea. La mayoría de los personajes de la obra son animalizados y Cadalso no es la excepción. En el capítulo 13 se vincula al personaje con el león¹⁴. Sin embargo, en esa ocasión el

¹³ En este caso las cursivas son mías.

¹⁴ Nicole Malaret no considera la distorsión del vocablo “león” que ocurre cuando el narrador se refiere a Víctor, ni siquiera la menciona. Para la autora, la denominación caracteriza a Víctor como un bello ejemplar destinado a dominar a través de su discurso seductor. Si bien ésta es una de las funciones de relacionar al personaje con el animal, no se debe perder de vista la distorsión “lión”. Olvidar deliberadamente que el narrador deforma a propósito la palabra no permite concluir que, aunque vencedor y superior (en apariencia), Cadalso también forma parte del mundo grotesco del que pretende sobresalir. Véase Nicole Malaret, “El bestiario de *Miau*”, en

narrador no emplea el vocablo, sino que lo distorsiona convirtiéndolo en *lión*. El león simboliza tanto aspectos negativos como positivos¹⁵, por tanto el vínculo de Cadalso con el animal funciona en ambos polos. En lo que se refiere a lo negativo, el león se relaciona con el diablo cuando se libra una batalla entre el bien y el mal¹⁶. A decir de Russell: “El Diablo tiene relaciones directas sólo con la serpiente, el dragón y el león; aunque este último no llegó a ser símbolo duradero, porque fue usado para Marcos el Evangelista y también para Cristo”¹⁷. El narrador también quiere demostrar con esa denominación que Víctor posee ciertas características que lo colocan en una posición privilegiada respecto a los demás. Sin embargo, hay que mencionar que la distorsión en el nombre del animal mengua en gran medida esas cualidades que podrían elevar al personaje a un estado superior y recuerda que, si bien Víctor triunfa, lo hace en una sociedad grotesca y mediocre.

El fragmento de diálogo aquí analizado se encuentra en un punto de la obra en el cual la maldad del personaje demoniaco comienza a destaparse. Hacia la segunda mitad de la novela, se emplea comúnmente el término “monstruo” para referirse a Víctor. El primero en emplearlo es el narrador: “No tenía ella [Abelarda] en su pobre caletre armas de razonamiento para combatir con aquel *monstruo* de infinitos recursos e ingenio inagotable, avezado a jugar con los sentimientos serios y profundos” (pp. 237-238)¹⁸. Inmediatamente, el narrador explica por qué el personaje es un monstruo. Cadalso no presenta estrictamente una deformidad física, más bien la anomalía está en la manera en que se relaciona con los otros. Según Sadi Lakhdari, el genio y la monstruosidad física tienen una estrecha relación en algunas obras de Galdós¹⁹. En el caso particular de Cadalso no existe monstruosidad física, sino moral, y precisamente radica en su genio, el cual emplea con los fines diabólicos del engaño. En efecto, la comparación del personaje con el monstruo no se refiere al aspecto

Anales galdosianos, año XXIII, 1988, p. 50. Disponible en: <file:///C:/Users/User/Downloads/anales-galdosianos-13.pdf>.

¹⁵ Juan Antonio Olañeta Molina, “¿Cristo o diablo?: La contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica”, en: *Cuadernos de Investigación Histórica*, n. 28, 2014, p. 66, disponible en: <tps://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2683>.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Russell, *op. cit.*, p. 71.

¹⁸ Las cursivas son mías.

¹⁹ Sadi Lakhdari, “Los monstruos en las novelas de Benito Pérez Galdós”, en: *Amerika*, n. 11, 2014. Disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/5337>.

físico cuando el narrador utiliza las siguientes palabras para aludirlo: “[...] cerró los ojos, descansando su cabeza en el pecho del *guapo monstruo*” (p. 321)²⁰. Después del narrador, Villamil también nombra a su yerno con el título de monstruo y, tal como lo hace el narrador, explica en qué consiste su monstruosidad. Víctor es una belleza destructora, posee una atracción aniquiladora, pues como el anciano dice: “[...] Dios [...] le dio a éste el mirar dulce, el sonreír tierno y aquella parla con que engaña a los que no le conocen, para atontarles, fascinarles y comérseles después” (p. 269).

“Monstruo” es una denominación ambigua en comparación con “lión”, “gato” o “ratón”, ya que cuando se emplea algún nombre de animal para caracterizar a un personaje, intrínsecamente se relacionan las características del animal en cuestión con la persona. En cambio, cuando se usa el término “monstruo”, no se sabe a bien qué características son las que se le están atribuyendo al personaje, aunque de entrada sí ofrece un valor negativo. A pesar de la ambigüedad del término, se produce una desambiguación narrativa porque, ya sea don Ramón o el narrador, acompañan el vocablo con precisiones sobre la naturaleza de Cadalso. Así, aunque “monstruo” parezca una palabra indefinida en un inicio, pone punto final a la duda que se generó al principio sobre la maldad de Víctor. Gustavo Correa, al hablar de Cadalso en su clasificación de seres sobrenaturales, lo introduce dentro de la categoría de monstruo, no de Diablo, pese a que también contempla esta última: “En *Miau*, Víctor Cadalso es prototipo de cinismo y de monstruosidad moral”²¹. Aunque el autor distingue entre monstruos y diablos, ambos poseen la misma carga negativa. Por otra parte, los elementos que convierten al personaje en monstruo son de corte diabólico, principalmente, ya que adquiere la forma y el discurso que mejor se adecúe a la situación que quiere dominar. Muestra de que Diablo y monstruo no son términos excluyentes es la aplicación de la frase “bestia apocalíptica” (p. 381) por parte de Ponce a Víctor. Desde el punto de vista físico, la bestia es un ser policéfalo, mas Ponce no alude a lo visible, sino a la capacidad de blasfemar de la bestia demoníaca. Ambos términos cumplen la misma función de resaltar la maldad de personaje, aunque dominen los rasgos demoníacos a lo largo de la novela.

²⁰ Las cursivas son mías.

²¹ Gustavo Correa, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid: Gredos, 1974, p. 259.

Sobre el proceso de animalización, Arístides George Paradissis menciona lo siguiente: “El empleo de la mezcla satírica de características humanas y animales se encuentra en toda la novela *Miau*, pero su importancia disminuye en la segunda mitad de la obra porque los personajes más importantes ya han sido presentados”²². Esto es válido en cuanto al resto de los personajes, mas en cuanto a Víctor ocurre el proceso contrario. Lo que Paradissis llama “mezcla satírica de características humanas y animales” se intensifica en el caso de Cadalso justamente hacia la segunda mitad de la trama. La ambigüedad del inicio sobre la naturaleza del ser demoniaco se rompe gracias a la intensificación de la mezcla satírica. Conforme más se revelan las malas acciones de Víctor, aumenta su animalización.

Cabe mencionar que en los dos fragmentos de diálogo que se han presentado para plantear la perspectiva de Villamil sobre su diabólico yerno, la participación de Dios es constante. En el primer caso, él ha echado al mundo al hombre más malo sobre la tierra, mientras que en el segundo, don Ramón le atribuye haber creado un depredador de cualidades hermosas, atractivas, engañosas y destructoras. Deliberadamente, Dios ha enviado a la tierra a la fuerza del mal y le ha dado el poder de gobernar en ella. En este sentido, la visión que se obtiene de *Miau* es desesperanzadora, puesto que Dios permite que el príncipe de este mundo manipule las situaciones dependiendo de los intereses de éste.

La sensación de peligro que Víctor causa en los demás es producto del papel de enemigo que representa. En el siguiente pasaje se abordan las características de dicho papel:

— [...] Por supuesto (*volviendo a su tema, del cual se había olvidado en el calor del discurso*), con Peces o sin Peces, para mí no habrá nada. La Caña es el único que se interesa ahora por mí. Algo haría si pudiera. Pero tengo enemigos ocultos, que en la sombra trabajan por hundirme. Alguien me ha jurado guerra a muerte. Quién podrá ser, no lo sé, pero el traidor existe, no lo dudes (p. 291).

El anterior es un fragmento de diálogo en el cual Villamil responde a las intenciones de su mujer de apelar a la influencia de la señora Carolina de Lantigua, señora de Pez para obtener una plaza. Don Ramón está convencido de que no hay nada que por su situación se pueda hacer, pues, aunque hay quien quisiera ayudarlo, sus enemigos ocultos son más fuertes.

²² Arístides George Paradissis, “La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós”, en: *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 26 (1), 1971, pp. 140-141. Disponible en: <<http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/1165/>>.

No es la primera vez en el texto que se expresa semejante idea. Antes, al inicio de la novela, ya se había indicado lo que el anciano pensaba sobre la causa que le dificultaba encontrar un empleo: “—Por fuerza tiene que haber un enemigo oculto, algún trasto que se ha propuesto hundirme, deshonrarme...” (p. 120). En ambos casos la idea se expresa directamente, sin la mediación del narrador, lo que permite conocer los pensamientos del anciano de primera mano. Aunque Villamil tiene muy claro que existe quien conspira en su contra, se deduce de los pasajes que se han citado que desconoce si es uno o son muchos los que se oponen a que consiga la colocación. Comúnmente se dirige a este opositor en singular: “enemigo oculto”, “trasto”, “traidor”, y sólo una vez en plural: “enemigos ocultos”. Esta denominación en plural se explica porque, si bien son varios los que conforman el cuerpo administrativo, hay un ser cuya influencia orilla a los demás a descalificar definitivamente al anciano de cualquier cargo vacante.

Las características que Villamil otorga a este enemigo ayudan a descifrar de quién podría tratarse. En realidad, como se observa, no existe una caracterización pormenorizada del posible enemigo, mas sobre su identidad se apuntan cualidades que ya se han visto antes. El enemigo no es declarado, sino oculto, y además trabaja en la sombra para perjudicar al protagonista de la novela, hecho que concuerda perfectamente con la caracterización de Cadalso. Cuando se analizó la forma en que Víctor Cadalso apareció en el capítulo, se llamó la atención sobre el escenario en el que sucedió el evento. La oscuridad y la noche, ambientes que no proporcionan ningún tipo de seguridad, y que, por lo tanto, vulneran la integridad humana, caracterizan la entrada de Víctor a la vida de los Villamil. Asimismo, se subrayó la poca corporalidad que presenta Cadalso al inicio del capítulo 10; aparece como una fuerza, unas manos, un ente que no es del todo identificable pero está ahí, maniobrando en la sombra de la noche. No es casual que en el fragmento que se analiza, el enemigo también se defina por el ámbito desde el cual decide conspirar.

Otro adjetivo que se emplea para describir al enemigo es el de “traidor”, término que también se refiere a alguien que actúa en secreto para el perjuicio de otra persona. Ambas palabras, “enemigo” y “traidor”, son parte del significado de la etimología de Satanás, uno de los nombres del Diablo. Durante el inicio y el desarrollo de la obra no es posible identificar a Víctor como el responsable de la tardanza de la colocación de Villamil, aunque se intuye, por ciertos guiños tales como la aliteración narrativa entre el espacio y el personaje, que éste

actúa en secreto y en contra de su familia política. Hacia el final de la novela, se termina la ambigüedad y se confirman las sospechas de que el enemigo, el opositor a la buena fortuna de don Ramón en la administración, es Víctor Cadalso: “— ¿Sabes lo que el bigardo de tu yerno le dijo al Diputado ese? Pues que tú estabas loco y que no podías desempeñar ningún destino en la Administración. Como lo oyes; y el Diputado lo repitió en el Personal delante de Sevillano y del hermano de Espinosa, que me lo vino a contar a mí” (p. 339). Después de todo es lógico que el anciano se refiera a sus enemigos, pues, si bien existe un ser diabólico cuya influencia ejerce gran fuerza sobre el resto, los demás integrantes de la administración deciden creer en Víctor antes que en don Ramón.

El pasaje que se presenta a continuación, corresponde a un diálogo entre don Ramón y Víctor, en el cual este último anuncia a su suegro que no solamente espera que su situación laboral regrese a la normalidad, sino que además aspira a un ascenso, a lo que el anciano responde de esta manera: “—Sí, sí, lo que es a descarado no te gana nadie; y digo más...por lo mismo que no tienes vergüenza (*lívido de ira y tragándose su propia amargura*), consigues todo lo que quieres... El mundo es tuyo... Vengan ascensos, y ¡ole morena!” (p. 170). Ésta es una de las tantas expresiones de la idea extendida, a lo largo de la novela, de que los pillos y quienes no tienen aptitudes para los trabajos administrativos son los que consiguen los empleos y las altas dignidades. Basta con revisar el siguiente fragmento, en el cual el abuelo aconseja al nieto, Luisito Cadalso, para demostrar que el juicio es constante en la obra: “— Nada, hijo; esto no es contigo. Duérmete. ¿No tienes ganas de estudiar? Haces bien. ¿Para qué sirve el estudio? Mientras más burro sea el hombre, mientras más pillo, mejor carrera hace... Vamos, a la cama, que es tarde” (p. 117). El anciano, desde su subjetividad, ofrece una de las posibles causas de por qué no consigue que los ministros le otorguen un empleo. Por eso le asegura a Víctor que justamente gracias a su comportamiento conseguirá todo lo que se proponga. El mismo Cadalso, al intentar demostrarle a su familia política que está a su favor, consiente la idea de que él, quien merece menos que su suegro, conseguirá la credencial, pues parece que están en el mundo al revés:

—Nada me sorprende— añadió Víctor, desbordándose en sacrosanta indignación—. Esto está tan podrido, que va a resultar la cosa más chocante del mundo: mientras a este hombre que debiera ser Director general, lo menos, se le desatiende y se le manda a paseo, yo, que ni valgo nada, ni soy nada y tengo tan cortos servicios, yo..., créanlo

ustedes, yo, cuando esté más descuidado, me encontraré con el ascenso que he pedido. Así es el mundo, así es España, y así nos vamos educando todos en el deprecio del Estado, y atizando en nuestra alma el rescoldo de las revoluciones. Ésta es la lógica española. Todo al revés, *el país de las viceversas*... Y yo, que estoy tranquilo, que no me apuro, que no tengo tampoco necesidades, que desprecio la credencial a quien me la ofrece, seré colocado, mientras el padre de familia, cargado de obligaciones, el que por su respetabilidad, por sus servicios, se hacía tan fundadamente la ilusión de que... (pp. 213-214).

En el caso de *Miau*, como ya se ha anotado con anterioridad, es Cadalso quien triunfa al final de la novela, pues en efecto consigue el ascenso que espera. Don Ramón conoce que, para el mundo en el que vive, él ya es anacrónico, mientras que Víctor está en pleno poder y lozanía. Por lo mismo, Cadalso es quien gozará del triunfo y hará con el mundo lo que le plazca. Ahora bien, recuérdese que uno de los tantos nombres que ha recibido el Diablo es, precisamente, el príncipe de este mundo²³, apelativo que aparece en Juan 12:31, cuando Jesús anuncia su muerte: “Ahora es el juicio de este mundo; ahora el príncipe de este mundo será echado fuera”; en Juan 14:30: “No hablaré ya mucho con vosotros; porque viene el príncipe de este mundo, y él nada tiene en mí”; y, por último, en Juan 16:8-11: “Y cuando él venga [el Consolador], convencerá al mundo de pecado, de justicia y de juicio. De pecado, por cuanto no creen en mí; de justicia, por cuanto voy al Padre, y no me veréis más; y de juicio, por cuanto el príncipe de este mundo será juzgado”. Claramente, ese príncipe está planteado por Jesús como un ser ajeno y contrario a él y a su propio padre, un ser que temporalmente posee el control, cuyo poder terminará cuando el Consolador venga a la tierra. El príncipe de este mundo ofrece la idea de un ser que tiene los hilos de la historia, lo mismo que Víctor, puesto que, aunque el actuar del personaje casi siempre es oscuro, pareciera que posee en sus manos el destino de la familia Villamil. Recuérdese que cuando se analizó la entrada del personaje demoníaco, se señaló la relevancia de que sus manos, símbolo de poder y control, aparecieran en primera instancia, antes, incluso, que su rostro. Asimismo, el apelativo Príncipe de este mundo se vincula directamente con la etimología del nombre de pila que significa ‘vencedor’, como lo reitera el desenlace de la novela.

²³ Vid. Russell, *op. cit.*, p. 65.

Por otra parte, en Mateo 4: 7-9, Satanás, en plena potestad del mundo, ofrece el poder de los reinos de ese entonces a Jesús, pues con ello busca que se aleje del bien y se acerque al mal. Jesús, sin embargo, rehúsa la propuesta. Del mismo modo, Cadalso, conocedor de que sólo los pillos como él triunfan en el mundo de la burocracia, le presenta a Villamil la posibilidad de su colocación, si él obtiene primero el ascenso: “— ¿Pero qué?... (*Echándose a reír malignamente.*) Vamos, ¿a que le coloco yo a usted si me atuvo?” (p. 171). La proposición, como en el caso de Satán a Jesús, no es sincera, antes bien con ella busca embaucar al protagonista para que lo deje quedarse en casa de la familia. A través de la acotación, el narrador indica que con la supuesta posibilidad de empleo Cadalso sólo busca mortificar al protagonista. De hecho, al final de la novela, una vez que Víctor ha conseguido lo que quería, se marcha de la casa y retira al niño del cuidado de sus abuelos, sin cumplir con el ofrecimiento que antes hiciera a su suegro de colocarlo.

La perspectiva de Villamil apunta, como en el caso de su nieto, hacia el peligro que Cadalso encarna por ser el enemigo que conspira en la sombra. Pero sobre todo resalta el papel antagónico que la fuerza del mal, encarnada en Víctor, ocupa frente al protagonista. El Diablo posee múltiples denominaciones: “El más frecuente es ‘Satán’ o ‘Diablo’, pero también se le conoce como ‘Belcebú’, nombre derivado del rey Ekron (en 2 Reyes 1: 2-3), ‘el Enemigo’, ‘el Tentador’, ‘el Acusador’, ‘el Maligno’, ‘el Príncipe de este Mundo’ y ‘el Príncipe de los Demonios’”²⁴. Dado que el comportamiento de Víctor es distinto con cada miembro de su familia política, con cada perspectiva se subraya uno o varios nombres del Diablo y, por tanto, se matizan aspectos distintos de la personalidad demoniaca.

Como la influencia de Satán en el mundo, la de Víctor también parece inevitable. Los seres comunes, que son parte de la fauna de Madrid, no pueden contrarrestar la fuerza que Cadalso ejerce sobre ellos. Aun cuando Villamil sabe perfectamente en qué consisten las trampas que el ser demoniaco tiende a todos, no logra hacerle frente. Pareciera que nada puede hacer Villamil, un hombre mortal, ante la avasalladora fuerza de la bestia apocalíptica, un personaje con poderes casi sobrenaturales.

²⁴ *Idem*. Por cierto que en la cita Russell no menciona a Lucifer.

Conclusiones

Víctor Cadalso no se configura como un ente diabólico desde una sola perspectiva. Cada integrante de la familia Villamil contribuye con su punto de vista para construir su naturaleza demoniaca. La perspectiva de Luisito al inicio del capítulo 10 introduce a su padre como un inminente peligro. La escena se desarrolla en un ambiente propicio para el miedo a lo desconocido: la oscuridad de la noche. El punto de vista del niño es acertado para apuntar la entrada de un ser peligroso, ya que sus limitaciones perceptuales intensifican la indeterminación de la identidad de Víctor. El chico no logra averiguar pronto quién lo acompaña en las escaleras del edificio, porque es demasiado pequeño para evitar la manipulación que el personaje diabólico ejerce sobre su cuerpo.

Una vez que todos conocen la noticia del arribo de Cadalso, la idea de peligro que éste representa es confirmada. Las reacciones de cada uno de los Villamil ante el intruso coinciden en el sentimiento del miedo: en el rostro de doña Pura se expresa el sobresalto de encontrarse con alguien indeseado en su casa; Don Ramón apunta de inmediato que, a través del intruso, ha ingresado el infierno a su hogar, y que su llegada no presagia más que calamidades. Asimismo, el anciano declara cuál es la característica más temible de Cadalso: como una hábil serpiente, embelesa a sus interlocutores en un discurso seductor, para después darles una cruel estocada en la yugular. De la perspectiva de Milagros se conoce solamente el desagrado con que contesta el saludo cortés de Cadalso. Aunque Abelarda se muestra tan impresionada como los demás ante la llegada de su cuñado, se percibe que sus sentimientos hacia el intruso son distintos a los de su familia.

Con respecto a Abelarda, sus interacciones con Cadalso y los efectos que éstas tienen lo presentan como diabólico en dos sentidos. Discursivamente, él se muestra a su cuñada como demoniaco mediante la figura romántica del superhombre y a través de su equiparación con Prometeo, dos personajes de naturaleza satánica, en tanto que enemigos del poder supremo, y también luciferina, en lo que respecta a soberbia y desafío al orden establecido. Víctor se finge un romántico incomprendido de naturaleza superior, para burlar a Abelarda. Por ello también es demoniaco, pues como engañador experto, adapta su mecánica discursiva al propósito seductor que posee. La chica, por su parte, se debate entre lo que sus padres opinan sobre Víctor y las afirmaciones que ella ha podido extraer de lo que su cuñado le dice.

El punto de vista de Ramón Villamil es el más consistente de la novela. El anciano advierte el peligro que representa permitir la entrada del personaje diabólico en su hogar. Tan pronto como su yerno llega a casa, advierte a su esposa de las características diabólicas de Víctor. A pesar de las advertencias, Abelarda y doña Pura caen en las trampas del personaje demoníaco. Desde la perspectiva del anciano, el personaje se construye como un opositor a su fuerza. Cadalso es el enemigo que maniobra en la oscuridad en contra de la suerte de la familia, sin que exista una fuerza que contrarreste la diabólica. Villamil, un simple mortal, se enfrenta a un ser de características casi sobrenaturales, a la bestia apocalíptica, al emisario del Príncipe de este mundo, cuyas palabras blasfemas son asumidas sin renuencia. Finalmente, quien sale victorioso en la batalla no es el que simboliza el bien, sino el corrupto funcionario público, el personaje diabólico.

La gran capacidad de engaño que Víctor posee lo coloca en una posición privilegiada en relación con los otros personajes de la novela. El ser un personaje diabólico le permite mantener controladas las situaciones. En cuanto a Abelarda, Cadalso le otorga el papel de enamorada que debe representar en la trama que él mismo ha ideado para burlarse de ella. La chica, al caer en el engaño, acepta dicho papel. Aun cuando don Ramón conoce los procedimientos de su yerno, no se escapa de las garras de su poder. El anciano siempre habla del enemigo oculto que le imposibilita la credencial y no se equivoca porque, en efecto, Víctor, que tiene todos los hilos en su mano, obra en contra de su suegro.

En la introducción, se mencionó que la novela corresponde a un periodo en el que solamente se esperaba que empeoraran las cosas para España. Partiendo de lo anterior, se comprueba que la novela posee un tono fatalista, ya que no hay nada que pueda intentarse contra el poder de la bestia apocalíptica. Como declara Villamil y el mismo Víctor en algunos pasajes, la administración pública es el mundo al revés: el malvado, el ser diabólico, es tomado en cuenta para la credencial, mientras que don Ramón, con una larga e impecable trayectoria, es ignorado por sus jefes. Víctor triunfa porque el mundo, según la visión fatalista de la novela, está bajo el poder dominio del mal, cuya fuerza es imposible de contrarrestar.

Hay que destacar que el narrador, a la par de los integrantes de la familia Villamil, va construyendo y consolidando al personaje diabólico conforme avanza la trama. En la primera parte de la obra, se esconde tras la perspectiva de los personajes a los cuales les presta la voz, salvo ciertas ocasiones, como cuando describe puntualmente la preciosa figura de Víctor.

Esto genera ambigüedad sobre su naturaleza diabólica, ya que se provoca la duda de si en verdad es una mala persona. Sin embargo, la ambigüedad se elimina hacia la segunda parte de *Miau*, pues el narrador llama “monstruo” al personaje, apelando a su comportamiento deplorable. Igualmente, en esta parte de la novela, las perspectivas del narrador y del abuelo se alinean para apuntar la naturaleza diabólica. Ambos coinciden que Víctor es un ser que engancha con su belleza y encanto a sus pobres víctimas, para traicionarlas después. Habría que pensar si la ambigüedad no es en sí misma diabólica, ya que no permite al lector conocer desde un inicio la personalidad de Víctor Cadalso.

Benito Pérez Galdós, como se mencionó en la introducción, no solamente es un representante de la corriente realista en España, sino que es el abanderado de ella. A simple vista, parece contradictorio entonces hablar de que existe un personaje diabólico en *Miau*. Sin embargo, el contexto, tanto novelístico como histórico, permite la aparición de Víctor Cadalso. En la hegemonía de la razón que invadió el siglo XIX, no hay cabida para pensar en que existe un ser sobrenatural de cuernos, cola y pesuñas que atemoriza a la humanidad. Sin embargo, Galdós observó que la maldad no podía ser atribuida a un ser mítico, ni se concentra toda en él. También se percató de que la maldad no se esconde en las profundidades del infierno, se anida en los corazones de las personas. Víctor Cadalso no presenta diferencia física alguna en relación con los demás personajes de la novela. No hay una señal en su cuerpo que se relacione de manera directa e inmediata con el Diablo. Pero su moral, su declarada intención de dañar a los otros es lo que lo convierte en un ser demoniaco. Por eso se considera que no es descabellada la posibilidad de un personaje diabólico en *Miau*, porque el autor, al crear a Víctor, no transgredió el contexto en el que estaba inmerso. La maldad es observable y comprobable en el mundo y, por tanto, susceptible a su representación en una obra.

A lo largo de este trabajo se comprobó que el carácter diabólico de Víctor Cadalso no puede ser obviado cuando su función en la novela es tan relevante, y cuando la configuración de su naturaleza es tan compleja. Cadalso no es demoniaco en un sentido unívoco. La relación de Víctor con cada personaje matiza un aspecto distinto del Diablo. Mientras que con Luis se subraya al monstruo desconocido que actúa en la oscuridad, con Abelarda se observa al malvado seductor de mujeres, en tanto que con Villamil se resalta al

enemigo oculto que siempre actúa en perjuicio de los demás y en beneficio propio. En otras palabras, dependiendo el personaje, Víctor interpreta un papel distinto, pero todos diabólicos.

Ahora bien, este trabajo no ha pretendido ser exhaustivo ni definitivo. Sin embargo, éste es el primer paso para intentar resolver el hueco existente con relación a la demonología en Galdós. Uno de los aspectos cuyo tratamiento requiere ser más amplio es el análisis lingüístico del discurso del personaje diabólico. Con respecto a otros personajes, la forma en que Víctor se expresa es peculiar. Habría que desentrañar el discurso del personaje y señalar qué otros alcances, además de los observados en el capítulo 2 de este estudio, posee la palabra del ser demoniaco. Con relación a lo anterior, hay que estudiar las implicaciones del empleo de tópicos del Romanticismo en *Miau*. A partir de lo analizado en esta tesis, se juzga que el autor podría haber buscado criticar el discurso romántico y sus concepciones de la vida y, sobre todo, a las personas cursis que creen en él o lo consideran vigente. Los tópicos no se utilizan en un tono serio, ni en una ocasión solemne; se hallan dentro de un contexto donde resultan ridículos y chabacanos.

Tal como se mencionó en el estado de la cuestión, se ha vertido gran cantidad de tinta para tratar el tema del suicidio de Villamil. El anciano, al percatarse de que ya no podrá regresar al mundo del que antes había sido partícipe, es conducido por la desesperación a la muerte. Respecto al significado de este último acto, es posible reflexionar dos aspectos. Por un lado, el suicidio de don Ramón se interpreta como una retirada voluntaria de un ambiente controlado por las fuerzas del mal, por lo cual se desprende que, al final, el protagonista logró escapar del poder del personaje diabólico. Sin embargo, el suicidio es un acto que merece la pena de ir al infierno a quien lo comete, según el cristianismo. Desde esta perspectiva, el triunfo de Cadalso avanzó hasta las últimas consecuencias, pues lo logró también conducir a una acción que lo llevó al infierno.

También habría que revisarse la posibilidad de tratar la perspectiva del narrador de manera independiente, como en el caso de los demás y qué tan adecuado sería. Partiendo de la idea de que Juanito Santa Cruz, de *Fortunata y Jacinta*, y José María, de *Lo prohibido*, son similares a Cadalso en tanto que se construyen como figuras seductoras, habría también que plantearse la opción de estudiar la naturaleza diabólica en los tres personajes a partir de un análisis comparativo y, sobre todo, preguntarse cuáles son las implicaciones de sus fuerzas malignas en cada novela y su transformación a lo largo de la obra de Galdós.

Bibliografía

- ANDREU, Alicia Graciela. “Juanito Santa Cruz en diálogo con el mito de Don Juan”. En: *Revista Hispánica Moderna*, año 42, n. 1 (jun., 1989). Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/30203199>>.
- . “*Miau*: la escritura del poder o el poder de la escritura”. En: *Anales galdosianos*. Año XXI, 1986, pp. 179-185. Digitalizado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckm1b8>>.
- ARESTI de la Torre, Lore. “El miedo y la muerte”. En: *Los dominios del miedo*. Comp. Isabel Jáidar Matalobos. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Taurus: Madrid, 1999.
- BAJTÍN, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7ma. ed. México: Porrúa, 1995.
- CHAMBERLIN, Vernon A. “Lame Characters and the devil in *Fortunata y Jacinta, Miau y Ángel Guerra*”. En: *Anales galdosianos*. Año XLII y XLIII, 2007 y 2008, pp. 47-54. Digitalizado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq8x7>>.
- CLAVERÍA, Carlos. “Galdós y los demonios”. En: *Homenaje a J.A. Van Prag*. Ámsterdam: Librería Plus Ultra, 1956, pp. 32-37.
- CORREA, Gustavo. “El diabolismo en las novelas de Pérez Galdós”. En: *Bulletín Hispanique*. Tomo 65, n°3-4, 1963, pp. 284-296. Digitalizado en: <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1963_num_65_3_3777>.
- . *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*. Madrid: Gredos, 1974.
- DE LEÓN, Francisco Javier. “Los pactos fáusticos”. En: *En-claves del Pensamiento*, vol. 5, núm. 10, julio-diciembre, 2011, p. 13. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870879X2011000200001>.
- DI NOLA, Alfonso M. *Historia del diablo. Las formas, las vicisitudes de Satanás y su universal y maléfica presencia en los pueblos desde la antigüedad hasta nuestros días*. Trad. Manuel García-Viñó. Madrid: Edaf, 1992.

- Diccionario de la lengua española*, 23º ed. Madrid: Real Academia Española, 2014.
 Disponible en: < <http://dle.rae.es/?id=6aGJswC> >.
- Diccionario de los símbolos*. Ed. al cuidado de Jean Chevalier. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. 3ra. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- FLORES Arroyuelo, Francisco J. *El diablo en España*. Introd. Julio Caro Baroja. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto I*, trad. y presentación de Manuel Antonio Mata, Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- GUTIÉRREZ Trápaga, Daniel. *El diablo y lo diabólico en El baladro del sabio Merlín de 1498*. Tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- KIRSNER, Robert. “Sobre el bien y el mal en la novela de Galdós”. En: *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, vol. 2, pp. 77-82. Digitalizado en: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/galdosianos/id/578>>.
- LAKHDARI, Sadi. “Los monstruos en las novelas de Benito Pérez Galdós”. En: *Amerika*, n. 11, 2014. Disponible en: < <https://journals.openedition.org/amerika/5337> >.
- LOVEJOY, Arthur. “On Discrimination of Romanticisms”. En *PMLA*. Vol. 39, n. 2 junio, 1924, pp. 229-253.
- LUNA Zamora, Rogelio. *Sociología del miedo. Un estudio sobre las ánimas, diablos y elementos naturales*. México: Universidad de Guadalajara/Coordinación General Académica/Unidad para el Desarrollo de la Investigación de Posgrado, 2005.
- LURKER, Manfred. *Diccionario de dioses y diosas, diablo y demonios*. Barcelona: Paidós, 1999.
- MALARET, Nicole. “El bestiario de *Miau*”. En: *Anales galdosianos*. Año XXIII, 1988, pp. 47-55. Disponible en: <<file:///C:/Users/User/Downloads/anales-galdosianos-13.pdf>>.
- MANZANO Franco, Javier. “Abelarda víctima del *furor amoris*: una interpretación galdosiana del mito en *Miau*”. En: *Cuadernos de Aleph*, n. 7, 2015, pp. 117-127.
- MARTÍNEZ Silva, Jorge. *El nihilismo en la metafísica de Nietzsche*. Tesina de licenciatura. Santiago, Chile: Universidad de Chile/Facultad de Filosofía y

- Humanidades/Departamento de Filosofía, 2004. Disponible en: <<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/133706/El-nihilismo-en-la-metafisica-de-Nietzsche.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- MINOIS, Georges. *Breve historia del diablo*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2002.
- MORGADO Giraldo, Ricardo. “El mito de la seducción continua”. En: *Gaceta de Antropología*, 2011. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10481/15000>>.
- MUCHEMBLED, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. Trad. Federico Villegas. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- NUEZ, Sebastián de la. “La demonología en Galdós”. En: *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Plasmás de Gran Canaria, 1989, vol. 1, pp. 233-247. Digitalizado en: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/galdosianos/id/594/rec/1>>.
- OLAÑETA Molina, Juan Antonio. “¿Cristo o diablo?: La contradictoria dualidad simbólica del león en el episodio de Daniel en el foso en la escultura románica”. En: *Cuadernos de Investigación Histórica*, n. 28, 2014. Disponible en: <[tps://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2683](https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2683)>.
- ORTEGA Garcés, Alejandrina Olivia. *Novela y sociedad en Lo prohibido de Benito Pérez Galdós*. Tesina de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- PARADISSIS, Aristides George. “La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós”. En: *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 26 (1), 1971, pp. 133-142. Disponible en: <<http://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/1165/>>.
- PASTOUREAU, Michael. *Black: The History of a Color*, trad. Jody Gladding, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 2009.
- PÉREZ Galdós, Benito. “FAUSTO.-Selva, Mario, La Spezia.-LUCÍA.-Madame Lagrange”. *La Nación*. Madrid, viernes 3 de febrero de 1865, secc. Revista Musical. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0026603593&search=&lang=es>>.
- , Benito. *Miau*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga. 2º ed. Madrid: Cátedra, 2000.

- , Benito. *Miau. Marianela*. Introd. Teresa Silva Tena. México: Porrúa, 7ª ed., 1975.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2002.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini, Barcelona: Acantilado, 1999, p. 160.
- QUIROZ Ruíz, Florentino. *El conflicto religioso en Gloria, de Benito Pérez Galdós*. Tesina de licenciatura. México: Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- ROMÁN Isabel. “Hacia una interpretación de *Miau* de Benito Pérez Galdós”. En: *Anales de Estudios Filológicos*, vol. 11, 1988.
- . “Galdós ante el tópico y la afectación estilística”. En: *Actas del cuarto congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 1, 1990, pp. 273-292 En línea: <<https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/galdosianos/id/651/rec/4>>.
- Romanticismo y realismo*. Comp. Iris M. Zavala; coord. Elvira Pañeda; trad. Carlos Pujol. En: *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. 5. Barcelona: Crítica, 1982.
- ROVIRA Martínez, María Isabel. *Los aprendizajes de Benito Pérez Galdós: del periodista político al novelista en ciernes (1865-1876)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona/Facultad de Filología/Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación, 2017. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/118773/2/02.MIRMdC_2de2.pdf>.
- RUKSER, Udo. *Goethe en el mundo hispánico*. Trad. Carlos Gerhard. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- RUSSELL, Jeffrey Burton. *El diablo: percepciones del mal desde la Antigüedad hasta el cristianismo primitivo*. Trad. Rufo G. Salcedo. Barcelona: Laertes, 1995.
- . *El príncipe de las tinieblas. El poder del mal y del bien en la historia*. Trad. Óscar Luis Molina S. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- . *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Trad. Rufo G. Salcedo. Barcelona: Laertes, 1995.

SACKETT, Theodore. "The meaning of *Miau*". En: *Anales galdosianos*. Año IV, 1969, pp. 25-38. Digitalizado en: <

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth8x0>>.

TAUSIET, María y Amelang, James S. eds. *El diablo en la edad moderna*. Madrid: Macial Pons/Ediciones de Historia S.A., 2004.

TIBÓN, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de apellidos españoles, hispanoamericanos y filipinos*. 3º. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

———. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986

YNDURÁIN, Francisco. "Lo 'cursi' en la obra de Galdós". En *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*. Vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978, pp. 266-282.