

*LA DEL TERCERO: APROXIMACION  
A LA HISTERIA EN UN CUENTO ESCRITO POR  
UNA MUJER*

M.<sup>a</sup> de los Angeles Rodríguez Sánchez

*Introducción*

En la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, se conserva la correspondencia que con el escritor canario sostuvo Concepción Morell (1864-1906), mujer singular, que mantuvo una relación personal e íntima con D. Benito Pérez Galdós. Junto a este epistolario, hay un texto inédito, escrito por ella y enviado al novelista durante sus relaciones y que él conservó. La historia narrada en este pequeño escrito se reduce a las reflexiones hechas por dos amigos que paseando un día por un lugar imaginario —Villaoscura—, hacen comentarios sobre lo que les rodea y al hablar de la locura, uno de los amigos propone al otro ir a ver, para pasar un rato, a una loca que vive en su misma casa. Los amigos, a través de la visión que les permite un tragaluz, irán dando cuenta de los desatinos de la mujer, que presenta claros rasgos histéricos; una vez finalizada su observación abandonarán el lugar.

Este texto plantea varios puntos de interés. Por un lado se trata de una narración escrita por una mujer sobre un tema de gran trascendencia en el siglo pasado por su repercusión en la sociedad, en la vida cotidiana y en la literatura: la histeria; por otra parte este relato, y otros similares, son un testimonio femenino directo, es decir, no son una interpretación de lo que siente, piensa, desea, quiere o busca ese ser indefinible, a pesar de tantas

definiciones, que es la mujer; por último con el conocimiento y la recuperación de estos textos se tiene la posibilidad de rescatar voces, opiniones, problemáticas y formas de ser femeninas casi desconocidas y en muchos casos perdidas, y que sin embargo tan a menudo, hemos visto reflejadas por multitud de prismas y miradas masculinas.

La curiosidad del cuento radica en que es posiblemente una de las primeras narraciones que podemos conocer sobre esta enfermedad, escrita por una mujer. La autora proporciona la descripción de la sintomatología de una histérica, y no sólo plasma las generalidades que de este mal se conocían hacia finales del siglo pasado, sino que, casi con seguridad, describe momentos vividos por ella misma. Como se ha comentado, la narración presenta y describe a una mujer considerada loca, observada por dos hombres que hablando entre ellos explican lo que están viendo; este planteamiento es, evidentemente, un recurso literario que a la vez sirve para reforzar una de las características de la enfermedad: la necesidad de uno o varios espectadores que tiene la histérica. A esto hay que añadir el desdoblamiento de personalidad de la autora, ya que ésta es, sin duda, la mujer *enajenada* de rasgos histéricos, pero a la vez aparece reflejada en los espectadores masculinos, que observan y describen a la loca y a los que, en algunos momentos, Concepción Morell hace portavoz de sus ideas.

Curiosamente por la misma época en la que considero se escribe esta narración inédita, Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), norteamericana, contemporánea de Concepción Morell, escribe y publica un pequeño cuento, *The yellow wallpaper*, —*El empapelado amarillo*—, relato en el que describe la iniciación y el desarrollo de un proceso de locura, basándose en su experiencia personal, ya que durante largo tiempo había padecido depresiones nerviosas, que la llevaron a someterse a una cura de reposo en 1887, con un eminente doctor americano, S. Weir Mitchell. El resultado del tratamiento, según comenta la paciente, fue una larga agonía que casi le conduce a la locura. Unos años más tarde, en 1891, una vez iniciada su recuperación escribe y publica este cuento «con sus adornos y añadidos para mantener la ficción» y envía, como ella comenta «una copia al médico que casi me volvió loca. No acusó recibo» (1).

A pesar de que las narradoras pertenecen a países distintos, y que su situación personal también es diferente, es posible encontrar puntos de contacto entre ambas narraciones, y sobre todo es importante señalar que los dos cuentos, —cuya protagonista es una mujer abocada, en una u otra forma, a la locura, trasfondo final de ambos escritos—, son exponentes de una situación y por tanto de una realidad, la que cada una de ellas vive y

de la que quieren liberarse más o menos conscientemente, a través de la ficción, escribiendo estos relatos, aunque la finalidad de los mismos sea diferente para ambas. El cuento de C. Morell es un escrito impulsivo y parece tratarse de un entretenimiento literario, cargado de ironía, y dedicado al hombre que ama. A pesar de ello se convierte en una manifestación inconsciente, de su propia situación. El de C. Perkins Gilman se trata de una introspección que analiza cuál puede ser el camino que desciende hacia la locura, y está escrito con un fin determinado, como protesta contra el tratamiento clínico al que había sido sometida; a la vez se convierte en una clara manifestación de repulsa ante la situación en que vive, y en una reacción ante lo que la rodea, que en definitiva —al igual que su protagonista— no es el mundo que desea, aunque aparentemente éste sea perfecto. Ambos cuentos, a pesar de sus diferencias, son la expresión de las vivencias de sus respectivas autoras, ante una situación personal *no deseada*, sentida y vivida por unas mujeres, que pertenecen a clases sociales distintas y a comunidades diferentes.

En la actualidad, y como señalaba al principio, estas narraciones, tienen para nosotros, entre otros muchos atractivos, el interés de permitir acercarnos, a través del tiempo, a documentos originales que reflejan una realidad y que recogen unas voces, generalmente apagadas y casi siempre perdidas.

*La ciencia y la mujer. La histeria como enfermedad femenina. Su utilización.*

La mayoría de los estudios consultados sobre la medicina y la mujer en el siglo XIX inciden en señalar cómo esta ciencia es utilizada para mantener el orden tradicional y jerárquico adjudicado a los papeles masculino y femenino en la sociedad. La mujer tenía asignado un determinado lugar, en función de la clase a la que pertenecía; la medicina y otras ciencias, insistirán en mantener este espacio tópicamente femenino y a la vez tratarán de evitar la participación de las mujeres en los diversos ámbitos que éstas comienzan a reclamar. A lo largo de toda la centuria se insistirá en el carácter pasivo de la mujer, en su emotividad, en su menor capacidad física e intelectual, y en todas aquellas características que fortalecían un determinado prototipo de mujer. Con la ayuda de gran número de teorías científicas se conseguirá que el estereotipo del rol femenino que defendía la burguesía decimonónica se eleve a categoría de ley natural.

Ante los fuertes cambios y transformaciones que sufre la sociedad en el siglo pasado será la ciencia quien sustituya a la Iglesia como autoridad y forma de control de aquello que se consideraba diferente y será reiteradamente utilizada, desde puntos de vista diversos, para intentar explicar, comprender y manejar, entre otros, a la mujer que por entonces iniciaba su participación e integración activa en diferentes espacios de la sociedad, buscando un nuevo lugar para sí misma y la aceptación de su propia identidad.

La religión, a través de sus instituciones, de su gran implantación y de su poder ideológico, había ejercido, durante largo tiempo una presión considerable sobre las formas de vida y de comportamiento de las mujeres. Su posición predominante en la sociedad y el poder de convicción que ejercía desde el púlpito y el confesionario, le había permitido propugnar, desde las Sagradas Escrituras, la sumisión y la resignación, así como controlar y asegurar la virtud, convirtiendo a la mujer en un ser pasivo y sumiso. Este dominio del comportamiento y la mentalidad femenina, suponía no sólo un fuerte ascendiente sobre la mujer y su entorno, sino que también implicaba un férreo control de la sociedad, que comenzaba a resquebrajarse en frentes muy distintos, lo cual era inadmisibles para el grupo dominante que representaba la burguesía liberal del momento, que para mantener las formas de vida tradicionales y adaptar a la mujer al papel que se le asignaba y que se deseaba para ella, sustituirá la preponderancia de la Iglesia por la de la ciencia. La historia de la creación del Génesis fue sustituida por la Teoría de la Evolución que según Geraldine Scanlon «proporcionó nuevos argumentos a la causa del antifeminismo. Los prejuicios tradicionales encontraron nuevo apoyo en el campo de la medicina, la psicología y la biología...» (2).

Carmen Simón Palmer señala que los «españoles nunca fueron partidarios, salvo excepciones rarísimas, de la emancipación femenina, y en consecuencia, atacaron duramente todas aquellas asociaciones que en el exterior perseguían la incorporación de la mujer a la sociedad tildándolas de entidades *semiandróginas*» (3). Para rebatir al incipiente movimiento femenino, que comenzaba a aparecer y que alegaba que la inferioridad de la mujer era el resultado de la educación o las presiones sociales, se recurrirá a las nuevas teorías científicas, aunque «por lo general, la cosa consistía en repetir las nociones tradicionales pero desde una postura científica» (4). Las novedades proporcionadas por la ciencia no sólo ponían en duda la capacidad intelectual de las mujeres, sino que también pretendían evitar su incorporación a determinadas parcelas de la sociedad que algunas de

ellas comenzaban a reclamar. La utilización de la ciencia para demostrar la inferioridad femenina, tenía la ventaja añadida de estar principalmente dirigida a unos sectores de población que carecían de la formación precisa en relación con estos temas, lo que permitía que estas teorías resultaran muy convincentes e incluso fueran aceptadas con mucha mayor facilidad.

Algunos de los argumentos para confirmar la inferioridad femenina fueron aportados por la frenología, «el estudio de la conformación externa del cráneo como índice de desarrollo y posición de los órganos pertenecientes a las diversas facultades mentales» (5). Las diversas teorías de los científicos europeos fueron recogidas en España y tuvieron gran difusión a través de diferentes revistas, como por ejemplo las ideas de Franz Joseph Gall (1758-1828), que fueron ampliamente divulgadas en su momento y que fueron contestadas en nuestro país por Concepción Arenal. Asimismo fueron bastante conocidos los estudios del anatomista y fisiólogo Bischoff, que incidía en el tema del menor peso del cerebro femenino para a través de esta premisa, y basándose en una serie de presupuestos, presentar la hipótesis de que el desarrollo intelectual de la mujer se interrumpía en una edad temprana. Bischoff fue muy citado por Moebius, profesor de neuropatología y psiquiatría de Leipzig, en su obra *La inferioridad mental de la mujer* (Valencia, s/f.), que fue traducida al español por Carmen de Burgos Seguí. Moebius en sus teorías insistía en que la inferioridad intelectual de la mujer se debía a la naturaleza y no a la educación.

La inferioridad de la constitución física también fue objeto de estudio y la investigación científica, de campos diversos, proporcionó abundante material «Quételet, Weisberger, Andral y Scharling determinaron que en hombres y mujeres del mismo tamaño, la capacidad pulmonar de las mujeres era menor que la de los hombres; estudios del esqueleto, prognatismo, fonación, etc., se combinaban para presentar una imagen impresionante de la inferioridad física de la mujer, y, naturalmente, se daba el salto de la inferioridad física a la mental con relativa facilidad» (6).

El conjunto de estos y otros muchos argumentos intentaría mantener a la mujer en una posición de inferioridad y posibilitó que una de las ideas más extendidas durante el siglo XIX sea la de verla como una enferma crónica, a merced, sobre todo, de sus órganos sexuales y de los procesos fisiológicos normales que éstos producían como la menstruación, el embarazo y el parto. Se generalizará a partir de estos presupuestos que el sistema reproductor femenino determinaba completamente tanto su vida física, como la mental y la moral, llegándose a afirmar reiteradamente que

la vida de la mujer se guiaba por su útero. La idea estaba tan extendida que en una obra publicada en Zaragoza en 1882, titulada *La mujer*, de A. Jimeno, se dice lo siguiente hablando del aparato genésico femenino «De tal manera influye, de tal manera manda, de tal manera impera ese delicadísimo centro, siempre y a todas horas sin tregua ni descanso, en la mujer, que no hemos vacilado en declararlo, permítasenos la licencia, su segundo cerebro» (7).

Ante esta visión de la mujer como un ser permanentemente enfermo hay que señalar la curiosa contradicción que se plantea: se considera enferma e incapacitada para determinados quehaceres a la mujer de clase media y acomodada, pero no se consideraba igual a las mujeres de las clases populares, tanto urbanas como rurales. Se aceptaba de forma general que estas mujeres eran más fuertes y resistentes y que nunca se ponían enfermas, aunque la realidad era opuesta a esta teoría, y se demostraba en que su mortalidad era mucho mayor. Por otra parte estas mujeres eran ignoradas como ejemplo y referencia por aquéllos que propugnaban que el trabajo afectaba a la capacidad mental e intelectual de las mujeres, y que esta labor incidía negativamente en su fertilidad e incluso en la capacidad de los hijos que pudieran tener.

Hemos mencionado algunas de las ideas divulgadas en España durante el siglo XIX, que servían para demostrar la incapacidad de la mujer para variar el papel que hasta entonces había ejercido, pero sería imposible recoger aquí todas las hipótesis evolucionistas, científicas, médicas, biológicas, anatómicas, psicológicas, sociológicas, etc. utilizadas a lo largo de la centuria pasada. Muchas de ellas se mantuvieron durante largo tiempo, provocando en algunos casos airadas controversias y siempre un condicionamiento más o menos consciente que influiría tanto en los hombres como en las mujeres que vivieron entonces.

Un ejemplo de cómo estas manifestaciones incidían en la mentalidad de la época y se mantienen a lo largo del tiempo lo tenemos en algunas observaciones que aparecen en el discurso pronunciado en 1904 por Concepción Morell, en un mitin republicano federal en el que participó. Hay en él una interesante referencia al concepto que sobre la capacidad intelectual femenina se tenía; al mismo tiempo se trasluce el conocimiento, por parte de la autora, de aquellos razonamientos expuestos por los científicos que, como se ha indicado, consideraban inferior a la mujer en razón al tamaño de su cerebro. Asimismo en este texto, ella, de una forma indirecta, acusa a las religiones de la situación de incultura y de falta de preparación con que se enfrentaban las mujeres. «La mujer considerada intelectualmente,

es inferior al hombre salvo rarísimas excepciones en que es igual y aún superior a él. Esta inferioridad no sé yo, ni me importa saberlo, si consiste en que nuestro encéfalo es menor, o en que es de calidad inferior nuestra sustancia gris. Unicamente sé que por esta inferioridad intelectual, así como a los salvajes se les embauca con cuentas de vidrio, a las mujeres se las obliga a ser instrumentos inconscientes de los *confeccionadores* de religiones, embaucándolas con cuentas de rosario, con medallas y estampitas y con leyendas fantásticas de ángeles y demonios» (8).

Una de las enfermedades que podemos considerar representativa de la época, por su importancia y por su trascendencia, es la histeria, que desde la antigüedad estaba considerada como una dolencia de la mujer. Este mal estaba íntimamente relacionado con la sexualidad femenina ya que se pensaba que el desajuste nervioso se producía por un disfuncionamiento de sus órganos reproductores. La relación de esta enfermedad y la mujer está definida en la propia etimología de la palabra, histeria viene de la palabra griega *hystero*: útero; por tanto la histeria es considerada como típicamente femenina y se utilizará, durante gran parte del siglo pasado, como una forma más de definición y de control de la mujer. En los estudios feministas, la histeria ocupa una parte importante, como un capítulo más de la utilización de la ciencia médica, como sistema coercitivo sobre las mujeres, sobre todo, como se ha indicado, de aquéllas que pertenecían a una determinada clase social.

Sería fácil constatar cómo la medicina estableció un conjunto de propuestas que le permitieron someter a la mujer a la esclavitud de sus órganos reproductores y que se considerase a éstos responsables desde un dolor de cabeza o de espalda hasta un desequilibrio psicológico o una enfermedad mental; este hecho permitiría a su vez que los médicos controlasen todas las actividades femeninas. Para algunos investigadores: «Con la histeria, el culto a la invalidez femenina llegaba a su conclusión lógica. La sociedad había asignado a las mujeres acomodadas una vida limitada e inactiva, y la medicina había justificado esa atribución definiendo a las mujeres como enfermas innatas. En la epidemia de histeria, las mujeres aceptaban su *enfermedad* intrínseca y, al mismo tiempo, encontraban una forma de rebelarse contra una función social intolerable» (9).

La histeria como enfermedad se generalizará tanto en EE. UU. como en Europa, y los médicos utilizarán diversos métodos para intentar dominarla, como el miedo, la amenaza, el ridículo e incluso el castigo personal. «Cuanto más histéricas se volvían las mujeres, más dureza emplea-

ban los médicos con la enfermedad; y, al mismo tiempo, empezaron a verla por todas partes, hasta que acabaron por diagnosticar cualquier acto de emancipación femenina, especialmente los relacionados con los derechos de la mujer, como *histéricos*» (10). Ya he indicado que durante casi todo un siglo, el mal es presentado por la ciencia como específico del sexo femenino, y los médicos que plantean lo contrario no son escuchados. Hasta los últimos años de la centuria no comenzará a abrirse paso la teoría de la histeria masculina. La primera fotografía de un hombre con esta enfermedad que figura en La Salpêtrière es de 1888. Freud en su *Autobiografía* cuenta que en 1886, al regresar de París y Berlín, e informar a la Sociedad Médica de Viena de lo que había conocido y aprendido en la clínica de Charcot, sus comunicaciones no fueron aceptadas por sus colegas. Uno de los médicos le dijo: «Pero ¿cómo puede usted sostener tales disparates? Hysteron (*sic*) quiere decir útero. ¿Cómo, pues, puede un hombre ser histérico?» (11). Fuera del hospital, Freud encontrará un caso de hemiastenia histérica, que presentará en la Sociedad de Médicos, que no tuvo más remedio que admitirlo, pero se desinteresaron rápidamente de la cuestión.

A pesar de la relación de la patología histérica con el sistema genital femenino, a partir de mediados de siglo comienzan a plantearse algunas teorías que tienden a dar una mayor importancia a la acción del cerebro. En 1859 Briquet, en Francia, «interpreta la histeria como una neurosis del encéfalo. El giro es de importancia. En este caso la enfermedad se halla ligada a las cualidades mismas que hacen a la mujer; ésta sucumbe a la histeria porque se halla dotada de una fina sensibilidad, porque es accesible a las emociones y a los sentimientos nobles. La mujer propende a este mal específico en virtud de todo su ser; le paga un pesado tributo a la enfermedad a causa de sus mismas cualidades, que son las que la hacen ser buena esposa y buena madre» (12). Los escritos de Charcot (1825-1893) tuvieron gran difusión y son seguidos y estudiados, así como sus experiencias en La Salpêtrière. En nuestro país se conoce una traducción de su obra *Leçons sur les maladies du système nerveux* (1872-1887), hecha por M. Flores y Pla en Madrid 1882 (13). Entre 1863-1893, Charcot se mantiene fiel a la primacía de la neurosis. «Atribuye ésta a la herencia mórbida despertada por *el choque nervioso*, agente provocador que desencadena las manifestaciones del delirio. Si el mal no deja huellas orgánicas, ello se debe a que afecta únicamente a la corteza cerebral» (14). Posteriormente Freud alejará esta enfermedad del campo de la ginecología, variando los tratamientos que hasta entonces se habían empleado con las mujeres.

Para algunos historiadores, sobre todo aquellos relacionados con el estudio de la vida privada y el espacio interior, la importancia de la histeria en el siglo pasado radica en la omnipresencia de la enfermedad en la escena doméstica, como una llamada de atención de la mujer, sobre todo en lo referente a la falta de expresión que padecía. «Para quien estudie la vida privada, lo esencial sigue siendo la omnipresencia de esta enfermedad en la escena doméstica. La mujer de esta época, cuando no se siente empujada al delirio o al grito para hacerse escuchar, utiliza todo tipo de enfermedades y trastornos a fin de llamar la atención de su entorno sobre su íntimo sufrimiento. Los historiadores comienzan precisamente a prestar atención a este rodeo del uso de la palabra» (15). La mujer histérica es una figura que destaca con fuerza en todos los ámbitos del vivir: «obsesiona en el ámbito imaginario, rige las relaciones sexuales y ordena sordamente la vida cotidiana» (16).

La histeria y la mujer histérica pasarán de los textos médicos y del entorno de la vida cotidiana a formar parte de la literatura, y los escritores reflejarán su visión de este hecho, utilizando esta enfermedad y sus diferentes manifestaciones e interpretaciones en algunas de sus protagonistas.

#### *Concepción Morell. Su vida. Su personalidad*

Concepción Morell es una mujer del siglo pasado, cuya vida sería desconocida para nosotros, a pesar de sus peculiaridades, si no fuera, como ya he indicado, por la relación que mantuvo durante varios años con Benito Pérez Galdós, y la correspondencia enviada, a intervalos, por ella al escritor a lo largo de esos años, aproximadamente de 1891 a 1900.

Se desconoce cómo se desarrolló la infancia de esta mujer, que al decir de sus contemporáneos reunía en su persona inteligencia, encanto y belleza. Su familia materna procedía de Córdoba, donde ella nace en 1864, y a donde, poco antes, su madre había regresado tras varios años de ausencia, viuda y embarazada. Pasado algún tiempo su madre se traslada a Madrid con ella, debido, al parecer, a la murmuración que su situación no convencional originaba en esa pequeña ciudad. Tras esto, la primera referencia que de Concepción Morell tenemos es la correspondencia dirigida hacia 1891 a Galdós al inicio de sus relaciones, y la influencia de su personalidad, y de parte de su vida, en *Tristana*, obra escrita y publicada por D. Benito en 1892. Sabemos que actuó en el teatro, participando en el estreno de *Realidad*, primera obra llevada a los escenarios por el autor ca-

nario. En esta representación interpretaba el personaje de Clotilde y las críticas a su interpretación en la prensa de la época son variadas. Posteriormente fue contratada por Antonio Vico y durante unos meses, de abril a julio de 1892, trabajó en su Compañía en la gira que ésta realizó por ciudades gallegas en la primavera-verano de ese mismo año. En 1894 colabora en el Teatro Español, de nuevo con la compañía de A. Vico, e interviene en *Gerona*, tercer estreno de Galdós que no tuvo éxito. Después de este trabajo en el Español, abandonará el teatro.

En 1897, volvemos a tener noticias sobre la persona de Concepción Morell al convertirse al judaísmo en Bayona, aunque desconozcamos las auténticas razones que la llevan a tomar esa controvertida decisión. En su conversión tomará el nombre de Ruth. De 1897 a 1899 se conserva la correspondencia que mantiene con el novelista; en estas cartas hay datos que permiten conocer su estado físico y anímico y algunas referencias personales en relación con su vida privada, así como sus opiniones sobre los *Episodios* de la Tercera Serie, que Galdós estaba escribiendo en ese momento. Hay noticias de que por esos años, la Comunidad Judía, al conocer su auténtica relación con el escritor, y para evitar el escándalo, la propuso casarse con un judío acomodado de Bayona, lo que ella no aceptó. En 1900 Galdós rompe su relación con ella, aunque sus nombres aparecerán unidos en la prensa dos años más tarde, siendo utilizado este asunto por los sectores más reaccionarios del país para criticar la intimidad del autor, y a través de ella, su labor literaria. En 1904, y de nuevo por la prensa, conocemos varios acontecimientos de la existencia de Concepción Ruth Morell: sale en defensa del naturalista santanderino Augusto González Linares, atacado por los conservadores al haber muerto sin confesión, y colabora en la prensa de los republicanos federales de Santander. Son también dos periódicos de esta ciudad, *El Cantábrico* y *La Voz Montañesa*, los que publican la noticia de su presencia activa en un mitin organizado por el grupo político con el que se relacionaba, así como del texto leído y preparado por ella para esta ocasión.

En ese año de 1904 publica, en esa ciudad, un cuento corto, que se conserva en la Biblioteca Nacional (17). En 1906 muere en Monte (Santander). A grandes rasgos estos son los incidentes más significativos de la historia de esta mujer, de personalidad compleja y contradictoria.

Al hacer un resumen apresurado de su biografía (18), tenemos que mencionar todos aquellos hechos que la convierten en un ser peculiar y con características diferenciales de la generalidad de las mujeres de su época; pero a la vez Concepción Morell es una mujer representativa del

momento histórico que vivió y de la sociedad del siglo XIX, a la que pertenecía. Era una mujer, sin duda inteligente pero de carácter débil; educada dentro del mundo burgués, cuya mentalidad la incapacitaba para, entre otras cosas, desarrollar un trabajo que tan necesario era para su subsistencia; y su rebeldía interior y sobre todo emocional, resultó la mayoría de las veces estéril, tal vez como le sucedió a otras muchas mujeres desconocidas que vivieron aquel momento histórico. Esta fuerte contradicción de personaje diferente y representativo a un tiempo, que en principio parece irreconciliable, no lo es, y tal vez sea la que explique la complejidad de este ser humano y sus múltiples contradicciones vitales que se manifiestan en su comportamiento, en sus actos y en sus escritos.

Concha R. Morell no tiene una voluntad fuerte que le permita tomar decisiones definitivas para cumplir sus deseos o sus sueños, que por multitud de razones siempre se quedan en eso, en deseos incumplidos, en sueños a alcanzar, lo que la lleva a una constante frustración. Hecho que, por otra parte, no debe sorprendernos; mujeres con una personalidad más fuerte y definida, con gran capacidad intelectual y con un sentido artístico de mayor categoría también se vieron frustradas y enfrentadas al desequilibrio psíquico por su falta de adaptación al medio y a la sociedad en la que se desenvolvían (19).

La mejor y más acertada definición de la personalidad de Concha Morell y de sus contradicciones, la da ella misma en la narración aquí presentada, aunque sea puesta en boca de uno de sus personajes masculinos, que en un momento de su paseo comenta «soy un hombre que piensa y siente como cada quisque. No he dedicado mi vida al estudio. Mi cabeza es como una madeja enredada. Si por acaso me ocurre alguna idea cojo el hilo y [si] se rompe esto consiste tal vez en que mis ideas son débiles y escasa mi paciencia. No tengo facultades de expresión, y mientras más devano, más enredo el ovillo de mi imaginación y me confundo» (20).

A pesar de esta observación, Concepción Morell es una mujer con talento y con una preparación cultural superior a la generalidad de las mujeres de su época; pero esto lo que hace es agudizar sus frustraciones, ya que es consciente de las limitaciones propias y de las que le impone la sociedad en la que vive. En una de sus cartas escribe: «Quisiera ser como otras mujeres que no piensan ni sienten, lo [que] yo pienso y siento a toda hora, hacen bien. Mejor es no pensarlo...» (21).

Su complejidad como ser humano queda patente en el epistolario enviado al escritor. En estas cartas hay varias referencias a sus pequeñas y

grandes enfermedades, a sus estados nerviosos e incluso a la neurosis, de la que dice «Calla hombre [...] no digas nada. Si acaso di conmigo ¡Maldita sea la neurosis! Dichosa enfermedad y cuántos nombres tiene... y cuántos anhelos, cuántos desmayos, cuántas alegrías falsas y cuántos pesares trae consigo. Creo que antiguamente a los que padecían este mal les llamaban endemoniados, y si no me engaño digo que tenían razón, porque si esto no es obra del diablo que venga Dios y lo vea» (22).

Asimismo se manifiesta en su correspondencia su interés por encontrar un trabajo que le permita utilizar su energía en algo positivo, y a la vez se convierta en una forma de vida que le permita ser independiente, convirtiéndose este tema en una fuente de decepción, angustia y temor, y por tanto de nervios e inseguridad. «Cada instante que pasa comprendo más y más que necesito hacer algo en la vida, algo que baste a distraerme, y en que pueda gastar este capitalazo de vitalidad nerviosa que me hace tan feliz y tan desgraciada. Este algo es, debe ser el teatro. Allí, imitando risas y llantos, fingiendo pasiones o sintiéndolas quizás en el momento, daré un empleo conveniente a mi capital. Derrocharé, y si consigo arruinarme, tal vez consiga ser en la vida real una mujer sesuda y discreta. ¿Quién sabe?» (23). Como sabemos por los detalles de su biografía, tampoco fue el teatro el que la proporcionó esa forma de vida, y a la vez de independencia, que ella anhelaba y que buscó constantemente.

En el mitin pronunciado en 1904 en Santander, aún sigue insistiendo en esa búsqueda incesante de un fin con el que dar sentido a su existencia. En el inicio de su discurso la oradora comienza pidiendo a sus compañeros que le tracen un camino, porque «... yo quiero, y debo, y *necesito*, afiliarme, adherirme a un grupo. En este mundo, todo y todos servimos para algo, y como es muy difícil conocerse a sí mismo, necesito saber a ciencia cierta, dónde puedo ser útil» (24).

En su epistolario también se encuentran reiteradas referencias a la locura, que conllevan una cierta aceptación de la misma, quizá como expresión de una diferencia. «Tantas veces me han dicho que estoy loca que no lo dudo ya». En otra de sus epístolas dice a Galdós: «te he prometido hacer imposibles, ¡qué extraña es mi locura! ¡hacer imposibles cuando ni Dios puede hacer lo que deseo!, lo que necesito para ser feliz» (25). En otra de sus cartas escribe: «Algunos instantes siento en la cabeza una cosa especial, parece que se me abre y que me sale algo de muy adentro, debe ser la razón que se me escapa. Imposible dudar que estoy loca, *pero me quejo con razón*. Una vez más te pido por el amor de Dios, que no dejes de

quererme. Quiéreme por favor siempre, siempre, aunque tengan que llevarme a un Manicomio»(26).

Hay que señalar, que algunas de las declaraciones o afirmaciones que leemos en las cartas hay que encuadrarlas dentro del lenguaje propio de un texto privado, y de las licencias que el mismo permite al estar escrito para una persona muy concreta cuya intimidad conocemos y que, a su vez, nos conoce. «Siento no saber expresarme, pero hasta cierto punto vale más que no me entiendas. No quiero que entiendas más que una cosa, que te quiero y que me consuelo escribiéndote así, con el alma. Pero cuando estamos juntos y me hablas o quieres que te hable de cosas tristes, me sabe mal. Cada cosa para su cosa, juntos todo es y debe ser alegría, ausentes qué puede ser sino tristeza? Así pues no te enfades si me pongo pesadita con mis lamentaciones» (27). A pesar de su privacidad estos escritos nos dan la oportunidad de acercarnos a una fuente real de conocimiento, a un ser humano concreto con contradicciones, sentimientos y complejidades de ser vivo que en cierta medida se aleja de las heroínas literarias, que en tantas ocasiones nos sirven de referentes para interpretar el pasado.

Otro escrito de interés para enmarcar la complejidad de esta mujer y para conocer algunas de sus ideas sobre diversos temas, como la época que vivió, la situación femenina o ella misma, nos los proporciona el discurso ya citado, que pronunció el 22 de Junio de 1904 en Santander, y que fue publicado por *La Voz Montañesa*, unos días más tarde. En este texto, mezcladas con las manifestaciones ideológicas de sus compañeros políticos, aparecen muchas de las ideas que Concha Morell había ido manifestando a lo largo de su vida, como son la búsqueda incesante de un fin, su necesidad de saber dónde ser útil o su manía de pensar, que no es otra cosa que una forma de ser; igualmente expone en esa alocución sus críticas a la sociedad en que vive, a la Iglesia, a la religión, cuyo dominio opone a la necesidad de la enseñanza, sobre todo para la población femenina y en el que se confiesa anarquista por su rebeldía «y su aversión al principio de autoridad».

#### *La del tercero: Una narración femenina que cuenta la histeria*

Como señalé al principio, en la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, hay un texto inédito escrito por Concepción Morell, que le fue entregado o enviado a Galdós por ella a lo largo de sus relacio-

nes. El manuscrito consta de 43 hojas numeradas, de tamaño un poco mayor que una cuartilla, y escritas en tinta sepia y por una sola cara. El cuento está firmado *Ego sum*. La historia se inicia con la conversación y comentarios de dos conocidos, Caborico y Vulgaris, que pasean un día por la *Calle Real* de *Villaoscura*. Estos dos amigos, en su paseo inicial hablan de lo que les rodea y al derivar su charla hacia el tema de la locura y los locos, uno de ellos propone al otro visitar a una *loquita* que vive en el piso tercero de su casa, y a la que observarán, con la complicidad de su criada, desde la escalera y a través de la rendija de un tragaluz. Desde su lugar de observación, irán dando cuenta de los desatinos de la mujer, que presenta, y a la vez resume, los rasgos de una histérica: ríe, llora, coge un libro, lo tira, grita, baila, brinca, se suelta el pelo.... Cuando ella comienza a cantar los dos amigos abandonan su rincón y *filosofando* se despiden, yéndose cada uno a su casa.

Esta narración, de estilo descuidado y no excesivamente trabajado al estar escrita rápidamente, sin rectificación posterior, o con escasos retoques, recoge una serie de ideas curiosas y tiene interés, como comenté al inicio, por ser uno de los primeros textos conocidos, escritos por una mujer, en el que se describe la sintomatología de la histeria. El cuento creo que plantea sugestivas expectativas al presentar los actos y las manifestaciones de una persona que padece este mal, que es contemplada y analizada por unos personajes masculinos que expresan ideas de la autora: una mujer.

El conjunto está expuesto con una enorme teatralidad; la forma dialogada del texto acentúa, aún más, la sensación de estar asistiendo a una representación dramática y en el transcurso de la acción la protagonista femenina es descrita y adopta poses absolutamente teatrales. La teatralidad del conjunto de la obra es realmente importante, ya que según hacía constar la literatura médica del siglo pasado, las histéricas nunca sufrían sus ataques cuando estaban solas, necesitaban unos espectadores, a los que, según unas interpretaciones, poder tiranizar y según otras, poder mostrar esa explosión de rabia, desesperación o energía que era el ataque histérico, y que de una u otra forma significaba una manera de reclamar la atención del entorno sobre su identidad y sus problemas íntimos. En definitiva la histeria, para materializarse, necesitaba un público, ya que la propia razón de su existencia radicaba en que fuera presenciada. Las actitudes teatrales de la protagonista, obviando el hecho de que la autora había trabajado como actriz, también se pueden relacionar con la visión que en la época se tenía de la histeria y de las histéricas, por las represen-

taciones de Charcot en la Salpêtrière, tema que posiblemente C. Morell conocía.

El texto es intemporal, aunque hay una referencia al año 1864 cuando una mujer envejecida y vanidosa era joven, alusión que le sirve a la autora para señalar indirectamente que sus protagonistas masculinos no son jóvenes, ya que ellos habían conocido en sus buenos tiempos a esa vieja que se resiste a aceptar el paso del tiempo. A pesar de la intemporalidad de la narración, y de que se desconoce, por el momento, en que año fue escrita, ésta refleja su época en pequeños detalles como que Caborico canturrea un tango americano o que la mujer enajenada en uno de los momentos de su ataque baile el cam-cam. La acción se desarrolla en un lugar imaginario y simbólico, Villaoscura, que sus protagonistas definirán como un poblanchón aburrido; de este pueblo significativamente oscuro, conocemos por la narración dos parajes, la calle Real, por donde pasean cuando se inicia la obra y la plazuela de Neciamira, cuyo nombre tiene un doble significado, que explicaré más adelante.

El cuento no está dividido en capítulos, pero se diferencian claramente tres partes, que la autora ha separado tan sólo por una raya trazada entre ellas, y que marcan momentos distintos. La que podríamos considerar primera parte comprende la presentación de los dos amigos, el señor de Caborico y D. Pedro Vulgaris, que conversan mientras pasean, dando a su charla un tono pseudofilosófico. Los dos amigos inician su conversación comentando la variabilidad de las situaciones humanas, tanto las del mundo íntimo, como las del externo, a continuación Caborico como ejemplo de que todo se trasmuta, en oposición a lo estático de un refrán citado por su amigo, pone a una vieja gruesa, envuelta en encajes y afeites, que en su juventud fue la admiración de jóvenes y viejos; Vulgaris no responde y dice, hablando consigo mismo, que los planes humanos se deshacen con facilidad, incluso puede derribarlos un abanico, que puede hacer más estragos que un ciclón. Esta metáfora del abanico que arrasa, da a entender que la mujer supone un peligro para la mentalidad masculina. La charla continúa y en la discusión de los dos amigos se plantea, con ironía, la oposición arte/ciencia y la divinización de ésta, por parte de uno de ellos, idea ante la cual el otro tiene una postura más escéptica. Asimismo la autora, y de nuevo con ironía y con un fuerte matiz negativo, presenta la unión de poesía y locura como una misma cosa (28). Al hablar de la locura, uno de los personajes propone al otro ir a su casa, para ver y escuchar a una loca que vive allí.

El segundo apartado, que es el más largo, es en el que aparece la mujer enajenada y en el que asistimos a la representación de sus manifestaciones histéricas. Por el diálogo de los hombres sabemos cómo se colocan para poder ver a la mujer y también que a ella «no le gusta que la observen». Vulgaris confiesa que es muy curioso y que por esto se ha hecho amigo de la criada para poder fisgonear en las habitaciones de ambas. Este recurso literario permite que haya unos espectadores-narradores que ven y cuentan lo que hace y dice la histérica, pero igualmente le sirve a la autora para indicarnos cómo uno de sus personajes masculinos, mientras solicita la comprensión y complicidad del otro, señala que la criada tiene un cuerpo precioso, —a este respecto nada dirán de la mujer enajenada—; con estas indicaciones, es fácil deducir que Pedro Vulgaris, no sólo curiosear para enterarse de lo que ocurre en la casa y matar el tiempo, sino que fisgonea, atraído por el cuerpo femenino, en la intimidad física de ambas mujeres, lo cual las convierte en objeto de deseo erótico.

Algo después, y en relación con las criadas, Concepción Morell inserta unos comentarios, puestos en boca masculina, sobre la sirvienta, que nos indican cuál era el concepto general que tenía sobre ellas. Sus opiniones son negativas al poner en duda la fidelidad de la doncella, porque permite a unos desconocidos curiosear en el interior de su domicilio; posteriormente encontramos una nueva crítica, cuando uno de los hombres dice que «es imposible que una criada deje de engañar a su ama».

De la protagonista femenina no sabemos su nombre, ni hay ninguna descripción física, ni caracteriológica, salvo su inicial inestabilidad que es apuntada en su primera aparición, en la que ya adopta una pose teatral mientras recita «reclinada en un sofá cubierto con funda blanca. Tiene un libro en la mano, ahora lo abre. Lo cierra, vuelve a abrirlo y cerrarlo. Mira al techo». A partir de aquí en el diálogo de los dos amigos, y a intervalos, se inserta la voz de la mujer que manifiesta amor a un desconocido, miedo a la soledad, falta de comprensión en los que la rodean, e incluso su propia vanidad, que califica de *pueril*, cuando se mira en un espejo.

Los espectadores/narradores irán contando las actitudes inestables de la mujer que se irán agudizando: recita, tira el libro, canta en voz baja, se arrodilla, se da golpes de pecho, habla con un lenguaje impropio de una dama, corre por la habitación, grita, se calma, vuelve a recitar y de nuevo se enfurece. En este trozo aparecen muchos de los síntomas más populares de la enfermedad, algunos de ellos recogidos de casos de histeria colectiva, que permiten su descripción: «... dan alaridos, se contorsionan, blasfeman e injurian a los adultos que tratan de calmarlas...» (29). En el

cuento aquí presentado leemos: «Ahora se arrodilla y se da golpes de pecho. —Tendrá también la manía de la beatitud. —Si acaso le dura poco, ya se ha levantado y echa cada venablo por su boquita preciosa. [...] Está corriendo por la habitación como si alguno la persiguiera (grita). —No quiero, no puedo, digo que no. [...] Parece que se calma. Coge el libro otra vez y golpeando la pasta con el índice vuelve a recitar [...] De nuevo se enfurece, suéltase el pelo, quitase el corpiño, lo arroja (grita más fuerte). No, no, mil veces no. Soy pájaro. Soy ángel, soy mujer, no quiero, no puedo. No me da la gana de ser *eso*».

Sin explicar que es *eso* (30), y llegados a este punto, uno de los personajes masculinos hace unos curiosos e irónicos comentarios, al respecto de que un hombre pierde los estribos si le mira una mujer, aunque ésta sea una loca. Las opiniones en alta voz de la mujer enajenada, hace pensar a los mirones que sus palabras se dirigen a ellos. En ese momento la mujer está enojada y es descrita hablando sola con desentono y oyendo a un interlocutor inexistente, llora sentada en el suelo, habla quedo. Todo ello produce lástima a sus observadores.

Los rasgos de inestabilidad de la mujer continúan, y los hombres-espectadores siguen narrando los síntomas que ella presenta ante su ojos: saca un relicario del pecho, lo besa, lo rompe, arroja los pedazos, y casi a un tiempo reza, llora y canta. Toma un pedazo de pan, que parece duro y lo muerde. Se quita las faldas, baila el cam-cam. Se contempla en el espejo con cierta coquetería, lo que hace exclamar a los que la contemplan: «al fin mujer»; después, mientras tiembla ella se envuelve en una manta de la cama y se acurruca en un rincón; se levanta y enciende una vela, se encarama en una mesilla de noche y adopta una postura teatral; gimiendo hace una confesión de admiración, amor y deseo, dirigida a alguien desconocido para los espectadores de la escena, pero que no lo es para el lector, a quien iba dirigida la narración. «—No puedo, no puedo llegar a ti. Y tu eres el amor de mi vida. [...] Te admiro, te adoro, te necesito, te deseo. No me dejes caer. Dame la mano. Quiero ir contigo, tengo alas y puedo, vaya si puedo llegar a ti» (31).

Después de unas piruetas cae en la cama, chilla, patalea y comenta: «No te veo ¿dónde estás? ¿no te siento? (se incorpora) ¿me dejarás tú también?». En esta caída sobre el lecho, en pleno ataque, encontramos otro de los rasgos típicos recogidos por la literatura médica de la época que observa que las «histéricas nunca sufrían sus ataques [...] cuando no tenían algo blando sobre lo que caer» (32). Tras su caída sobre la suavidad de la cama, se levanta de nuevo y comienza a saltar, brincar por el cuarto,

mientras ríe, pero los narradores comentan: «qué risa Dios mío, me da pena, se tira del cabello, qué manera de moverse, le da una convulsión, se va a morir.... Gracias a Dios, ya llora».

Según algunas descripciones de la época la víctima de la histeria podía «desmayarse o sufrir convulsiones incontroladas. Su espalda podía arquearse, su cuerpo ponerse rígido, o empezaba a golpearse el pecho, tirarse de los cabellos o intentar morderse a sí misma y a los que la rodeaban. Junto a los ataques y los desmayos, la enfermedad adoptaba varias formas: pérdida de voz, de apetito, toses y estornudos y, por supuesto, gritos, risas histéricas, llantos» (33). Todos estos síntomas, como podemos comprobar, están incluidos y descritos en el texto.

Cuando el paroxismo del ataque histérico está en su cénit, las voces de los personajes se confunden en el relato, y no solo es difícil delimitar quien de los dos observadores es el narrador, sino que es casi imposible saber cuando dejan de hablar ellos y comienza a expresarse la mujer, porque no hay separaciones en el texto. Hay una ruptura en el esquema dialogal que se había seguido hasta aquí, que causa que las voces de los tres personajes se mezclen, lo que contribuye a aumentar la confusión de la situación.

En las últimas manifestaciones de la mujer, ésta insulta a los seres imaginarios que la rodean que, evidentemente, nada tienen que ver con los que la están oyendo sin su consentimiento, ni su conocimiento. Después ella dice que siempre, desde niña, ha tenido ideas hermosas que no cuenta, porque los otros no las pueden comprender, y si lo hacen se las plagian. Una vez adulta no expresa, ni ha expresado esas ideas, porque aún siendo suyas, otros las han dicho en sus obras y podía pensarse que las imitaba, que las robaba. Busca una idea única no pensada, ni expresada por nadie, cree encontrarla y entonces se dirige a la mesa y escribe pero «tira el tintero, la pluma, rompe el papel». Después vuelve la histeria, ríe, llora, canta, esto último espanta a los mirones.

En la breve escena final, los narradores-espectadores se marchan ahuyentados por la ineptitud para el canto de la mujer. Ella no ha expresado en voz alta su idea, la ha escrito en un papel que ha roto, por tanto los hombres que la observan y aquellos que leemos el relato nos quedamos sin saber la idea que la mujer intentaba atrapar. Tal vez la autora no nos permita conocerla porque esa idea perdida en la mente de una loca histérica, esa idea original y única, sea el ideal, aquello tanto tiempo buscado, y que posiblemente nunca encontró.

En la última parte, y tras dejar a la mujer en su mundo de realidad/irrealidad, los amigos vuelven a *filosofar*, sobre las diferencias entre locura y ton-

tería. La ironía final es que Caborico, en el colmo de su propia locura/tontería abre la puerta de su cuarto con una *llave inglesa*, Vulgaris se va a su casa por la plazuela de *Neciamira*, nombre simbólico que define el absurdo de su pasatiempo. Con ese significativo nombre la autora no sólo se burla de sus personajes, sino de sí misma por esa necia mirada que ha efectuado sobre una parte de su realidad externa y a la vez sobre su ser profundo e inconsciente y se marcha a donde el *benévolo* lector la envíe, antes de autoafirmarse en el *ego sum* final con que firma.

Hay que señalar un dato curioso que me parece interesante. En un momento de la narración, mientras los dos amigos, situados en su punto de observación comentan lo que están viendo, uno de ellos hace varios intentos de marcharse, de abandonar este extraño pasatiempo y devolver a la joven la intimidad de su habitación; el otro, por el contrario, insiste en quedarse. Esta dualidad ante su ejercicio de *voyeurismo*: Vulgaris desea quedarse y Caborico marcharse, implica a su vez que los dos personajes adoptan posturas diferentes en el relato: uno es el elemento activo y narra la acción, el otro es el pasivo y la escucha. Las contradicciones señaladas en el comportamiento de cada uno de los personajes masculinos, se unen y se hacen patentes en la mujer, cuyo ataque nos es narrado. En el transcurso de la pequeña historia que se desarrolla ante nosotros la mujer nos hace partícipes de su indefinición, afirmándose y negándose en varios momentos, como por ejemplo cuando mirándose en el espejo se ve hermosa, aunque segundos más tarde se encoja de hombros y diga «con desdén — No, hermosa no» o en uno de sus momentos más teatrales en los que dice al hombre que ama que puede llegar a él porque tiene alas, para terminar por reconocer que no es pájaro, que es murciélago, «menos aún, porque no tengo alas, es mentira». Este trozo del texto está lleno de sugerencias, desde esa frustración latente del ideal roto, el deseo de libertad que supone ese querer ser pájaro o esa mujer que ya sólo puede arrastrarse, hasta las simples evocaciones de la perniquebrada *Tristana*.

Respecto a la mujer que se arrastra quiero hacer un inciso para señalar que esta imagen se repite en algunos textos femeninos. Esta figura tiene gran importancia en el cuento de Charlotte Perkins Gilman, ya que su protagonista, en su proceso de enloquecimiento, encuentra una mujer que se arrastra dentro del papel de la pared, para finalizar, cuando ya ha entrado en la locura, fundiéndose en esa mujer de la pared, hasta convertirse en ella y arrastrarse sobre el marido desmayado, que es la última metáfora con la que finaliza el relato. Pero esta imagen de la mujer que se arrastra, la incorpora C. P. Gilman, al contar el estado mental en que se encontraba

tras seguir los consejos de su doctor después de su cura de reposo «... estuve peligrosamente cerca de perder la razón. La agonía mental se hizo tan insoportable que me sentaba con la mirada vacía, moviendo mi cabeza de un lado a otro... Me arrastraba hacia armarios escondidos y bajo las camas para ocultarme de la atroz presión de esa congoja» (34). También Alice James, hermana del escritor Henry James, escribió en su diario, a los cuarenta y dos años, hablando de su estado de postración «... me elevo un poco, arrastrándome tristemente como una serpiente, para poder caer de nuevo...» (35).

Volviendo al relato de Concepción Morell, y resumiendo, este texto en su conjunto permite el acercamiento a una realidad muy concreta: la de una histérica de finales del siglo pasado. Hay en él una serie de recursos literarios, que sirven a la autora para incidir con más fuerza en la caracterización de los rasgos histéricos, como el hecho de los observadores masculinos que son los que ven y cuentan a la protagonista. Como ya he señalado, estos dos hombres son el auditorio o el público que la histérica necesita para manifestarse, adoptando ésta una expresión teatral o teatralizada de ella misma. Los dos amigos también le sirven para transmitir lo que tiene que decir, aunque sea a través de ideas indefinidas, o para expresar sus deseos amorosos, y que unas y otros sean oídos y a la vez contados. Aquí hay un sugestivo juego por parte de la autora, que permite expresar determinadas ideas a su personaje femenino que son aquéllas que ella misma quiere decir a quien envía su narración. Por otro lado pone en boca de los personajes masculinos comentarios y conceptos, que no son los considerados como manifestaciones típicamente femeninos. Es decir, las ideas pseudofilosóficas, los comentarios sobre la sociedad, etc. las cuentan los hombres, las expresiones de amor las dice la mujer.

En resumen, Concepción Morell habla a través de los observadores masculinos y de la mujer enajenada, pero todos los personajes y las conversaciones están envueltos en la burla y la ironía. Hay burla irónica en todo el texto hacia los hombres observadores de una situación, que sólo saben filosofar, exponer ideas cuya significación desconocen, sólo miran, aún más, uno narra y el otro escucha, y su objeto de observación y de entretenimiento es una mujer enajenada, que pasa el tiempo en una habitación corriendo, saltando, riendo y llorando, todo casi al mismo tiempo. Pero la mayor ironía de la autora se centra en su personaje femenino, no por su estado, sino porque aunque ésta, en oposición a los hombres, siempre actúa, lo hace incorrectamente, tiene un tono declamatorio, la voz chi-

llona, y canta mal. Para colmo esto es lo que espanta a los mirones y no sus actos desatinados o sus expresiones desabridas.

Ante las múltiples contradicciones de los personajes, sólo hay una autoafirmación final, que como última ironía no define a ninguno de ellos sino a la autora del texto. En esta narración es como si la mujer observada y los observadores lucharan en la conciencia de la autora. Dualidad y contradicción que ésta plantea: me voy/me quedo; me expreso/me observo; en resumen, la creadora de esta historia se ridiculiza en su propio análisis, puesto que ella es y no es a un tiempo. En definitiva la autora es la auténtica protagonista de la historia y forma parte tanto de la mujer/actriz enajenada como de los narradores/espectadores filosóficos.

### LA DEL TERCERO\* (36)

[por Concepción Morell Nicolau]

Puede cambiar el rumbo de las ideas, los sentimientos, el carácter, y hasta el destino de las personas; la cosa mas sencilla una palabra, un gesto, una mirada.

Esto decía el señor de Caborico a su amigo D. Pedro Vulgaris.

Caminaban despacio por la calle real de Villaoscura.

Despues de breve pausa dijo D. Pedro:

—V. ya sabe aquel refrán que dice *condición y figura hasta la sepultura*.

Amigo mío —respondió el otro— Con permiso de V. (y del gran Cervantes) no creo que en todos los casos han de ser los refranes sentencias breves.

No diré que las personas cambien de condición como de camisas pero en el mundo todo cambia. Ejemplo patentísimo que desmiente el refrán

---

\*Nota de la autora. LA DEL TERCERO es la transcripción de un texto manuscrito del siglo XIX, que se quiere presentar de forma literal, y por ello se conservan algunas faltas ortográficas (como *encages*, *enredo*, *esclama...*, etc.) y se omiten aquellos acentos de los que la autora prescinde, y sin embargo se ponen otros que son propios de la grafía de la época, como la acentuación de la preposición *á*, o la representación escrita del usted, como *V*.

que V. ha citado es la facha que va por allí —dijo señalando la acera de enfrente.

*Chucha* de Horpasada

V. la ha conocido como yo en sus buenos tiempos. Dígame si esa vieja que parece un tonel lleno de afeites guarnecido de moños y de encages, recuerda la figura de la hermosa mujer que allá por el 64 fue admirada y perseguida de cuantos viejos verdes y amarillentos jóvenes la vieron.

D. Pedro no contestó y ambos siguieron paseando (37) ensimismados, silenciosos ó por mejor decir (para no pecar de inesaxitud) Caborico se puso a canturrear un tango americano.

Vulgaris sin mirar a la dama ni escuchar á su amigo exclamó hablando solo —Si bien se mira, los planes mejor trazados y cuanto el hombre forja vemos que viene abajo y no siempre lo tumba el huracán. Aunque parezca absurdo, el aire de un abanico puede hacer mas estragos que un ciclón. Nadie sabe lo que ha de suceder, ni como, ni porque ocurren las cosas.

—¿Decía V.? —preguntó Caborico.

—Nada, que me gustaría saber el *porque* de todo lo que (38) pasa. Quisiera abarcar de una mirada el mundo entero. Conocer la suprema razón de cuanto existe....

—Pues no es V. poco curioso que digamos.

—Sí en nuestro limitado entendimiento (siguió diciendo, sin oír á su acompañante) penetra un rayo de la luz divina, no basta a iluminar nuestras tinieblas.

—¡Atiza! Hombre de Dios, si tiene cataratas no diga V. por eso que no hay luz en el mundo. Si V. no alcanza a ver los resplandores, el brillo, el portentoso y admirable poder, y brillo, sí señor, brillo, de la ciencia ¿Se atrev[er]á a negar que la ciencia es luz, si señor luz divina.

—Que disparate. Como he de negar yo..., ni mucho menos... Me guardaré muy bien de hablar de lo que no entiendo por eso nada digo ni en pro ni en contra de la ciencia, yo que sé...

—Vamos, V. es artista hasta la médula.

—Tampoco nada de eso, soy un hombre que piensa y siente como cada quisquie (39). No he dedicado mi vida al estudio. Mi cabeza es como una madeja enredada. Si por acaso me ocurre alguna idea cojo el hilo y se rompe esto consiste tal vez en que mis ideas son debiles y escasa mi paciencia. No tengo facultades de expresión, y mientras mas devano, mas enredo el ovillo de mi imàginación y me confundo.

La idea de lo infinito (dijo de pronto con pedantería) —que es mas bien un sentimiento— me parece un vientecillo sutil que se introduce por las rendijas aun en el alma de las personas de mas cerrada inteligencia.

—¿Pero las personas de cerrada inteligencia tienen alma? Yo digo que el alma es Dios, y alma la inteligencia, sino ¿que es el alma entonces? ¿donde está?

—Sí es Dios como V. dice estara en todas partes. Tambien V. desbarra querido amigo.

Tambien, aunque muy pocas veces, Yo me permito aconsejar a V. que no se dé a pensar en cosas tan *sutiles*, dejese de *vientecillos* y *huracanes*, no sea que le vaya a dar una pulmonía *sutil espiritual* y lo veamos convertido en un poeta melenudo ó en un loco de remate.

—Dios me libre de la poesia y de la locura si no es que viene a ser la misma cosa. Pero en algo hay que pensar para entretener el tiempo en este poblanchón tan aburrido.

—A propósito de locos si quiere conocer a una loquita que vive (40) en el piso 3.º de mi casa, vengase V. conmigo. Desde la ventana de la escalera podemos pasar un rato viendola y escuchandola.

—Si, si vamos allá.

\* \* \*

Silencio, chis!! mucho cuidado, pues si nos oye se pondrá furiosa. No le gusta que la observen.

—¿Y por donde hemos de observarla? No ve V. que está cerrada la ventana?

—Ponga V. un pie en el descansillo, apoyese en el pasamano. Ajája. Yo me sentaré aquí. ¿La ve V. ahora?

—No por cierto.

—Fijese bien.

¡Ah! si, ya la veo por un extremo de la cortinilla que está doblado acia arriba.

—Eso es. Yo soy, como V. sabe, muy curioso y me he hecho amigo de la doncella con el doble objeto de poder figonear cuando me plazca en las respectivas habitaciones de la criada y la señora. La criadita tiene un cuerpo precioso ¿Comprende V.?

—Perfectamente:

—Chitón, parece que habla. ¿Oye V. algo?

Oigo, pero no entiendo ¿Que hace?

—Está reclinada en un sofá cubierto con funda blanca. Tiene un libro en la mano, ahora lo abre. Lo cierra, vuelve a abrirlo y cerrarlo. Mira al techo.

—¿Que dice?

—Parece que recita sin apartar la mirada (41) del techo.

Oigamosla.

*No cura si la fama  
canta con voz su nombre  
pregonara.*

—¡Bah! (42).

—Tira el libro con rabia. Se cruza de brazos. Calle V. está cantando en voz baja.

—Entonces, caro amigo, marchemonos corriendo. Esa infeliz mujer tiene la pretensión de que su voz es mejor que la de la Pati (43), pero cuando se pone filarmónica no hay quien la aguante. Vamonos, vamonos de aquí antes que nos aturda con su canto infernal, insoportable.

Ya calló. Ahora se arrodilla y se da golpes de pecho.

—Tendrá también la manía de la beatitud.

—Si acaso le dura poco, porque ya se ha levantado y echa cada venablo por su boquita preciosa.

¡Jesús!!

Está corriendo por la habitación como si alguno la persiguiera (grita)

—No quiero, no puedo, digo que no. Dolito, infamia, crimen.

Parece que se calma. Coge el libro otra vez y golpeando la pasta con el índice vuelve á recitar

*«Mas precia el ruiseñor su pobre nido  
de pluma y leves pajas»*

De nuevo se enfurece, sueltase el pelo (44), quitase el corpiño, lo arroja (grita mas fuerte. No, no, mil veces no. Soy pajarero. Soy angel, soy mujer, no quiero, no puedo. No quiero, no me da la gana de ser *eso*).

—¿Que será *eso*?

—Ahora se acerca a la ventana.

—¿Nos verá?

—No si permanecemos aquí, la infeliz no puede vernos aunque se acerque. Siempre mira hacia arriba pero no es facil que repare en que está levantado el visillo. Como no sea que la sirvienta le haya dicho...

—No creo. Imposible que la persona de cabal juicio descubra sus secretos sin mas ni mas, y porque si, nada menos que a un loco.

—Diga V. mas bien que es imposible que deje una criada de engañar a su ama.

—Es verdad, por ese lado no hay peligro. Sin duda la compensación de la inferioridad es el placer de engañar (ó creer que engaña) el inferior al superior.

Pues la loquita amigo Caborico, nos ha visto, sí, me está mirando, me sonrío, ¿Que hago?

—¿Que quiere V. hacer pedazo de... mentecato. Ja, ja, ja, no puedo menos de reírme al ver que un hombre por juicioso que sea, pierde siempre los estribos cuando cree que lo mira una mujer aunque esta sea una loca.

—Si me está haciendo señas

Sea enhorabuena

Y me habla. Oigala V., me dice. ¡Cuanto te quiero! eres hermoso, bueno, inteligente (ahora vuelve la cara con enojo, que fea se pone). ¿Que has hecho en el mundo? (grita).

—Ya la oigo.

—Nada seguramente (con desentono), nada grande llevas demasiado bien puesta la corbata florecita en el ojal ¿Que? (como si alguien le hablase). ¡¿Que coleccionas bastones?! Vete, ya no te quiero. No eres el alma de mi vida ¡Superficial! ¡muñeco! ¡botarate!

—¿Todo eso se lo dice a V.?

No, mira al techo.

Ya

Ahora se sienta en el suelo esta llorando. Ya viene otra vez (me busca me llama).

¿Donde estás? (dice abriendo los brazos).

¿Donde has ido? (45).

—Ven por Dios, no me dejes solita ¿Que será de mi sin tu amparo? Llévame contigo, estoy muy mal aquí ¿No ves que me persiguen? Ay, no me entienden. Tampoco me entiendes tu, pero tu eres muy bueno. Ven, estos son malos, no me quieren ni yo puedo quererlos. ¡Que pena! ¿Porqué no te habré dicho la verdad? ¡Tonta de mí! Ya es tarde ya no puedes oírme ni venir en mi auxilio ¿Porque te has muerto? ¿Porque vivo?

—Pobre mujer se ha sentado en el suelo sigue llorando (46), habla quedo ¡qué lastima me da!

¿Que dice?

—No la entiendo. Saca del pecho un relicario, lo besa. Ahora lo rompe. Arroja los pedazos y casi á un tiempo mismo reza, maldice, llora y canta.

—Vamonos

—No, esperemos un poco: Se dirige a la mesa, abre un cajón, saca un pedacito de pan. Lo muerde con ahínco infeliz, estará duro ó tendrá hambre?

—Quién sabe.

—Se ha quitado las faldas

¡Uy! ¡que cosas hace! está bailando. ¡Virgen Santísima, el cam-cam!! Ahora se arrodilla se tapa la cara con las manos y deja caer el pan se inclina como para cogerlo, estiendo el brazo. Anda salero, se levanta y le da un puntapie. Va derecha al espejo.

—Al fin mujer—

Se contempla con vanidad pueril y dice sonriendo —Soy hermosa— Encogese de hombros y esclama (47) con desdén —No, hermosa, no.

Ella se lo dice todo.

Parece que tiritita si, da diente con diente, pobrecilla, ha cogido una manta de la cama. Se la está liando al cuerpo. Se acurruca en un rincón. Apaga la luz. Habla en voz baja ¿Que dirá? No la entiendo.

Yo tampoco ¿Nos marchamos?

Todavía no.

Parece que sale luz por las rendijas.

—Sí, es que ha encendido la vela. Pone en el suelo la palmatoria. Se encarama en la mesilla de noche apoyase en las puntas de los pies. Alza los brazos. Gime.

—No puedo, no puedo llegar a ti. Y tu eres el amor de mi vida, pero estás muy alto y por mas que me empine (48) no te puedo alcanzar. A lo sumo podré tocar con las yemas de los dedos las suelas de tus zapatos. Cogeme, sientame en tus rodillas estrechame en tus brazos. Te admiro, te adoro, te necesito, te deseo. No me dejes caer. Dame la mano. Quiero ir contigo tengo alas y puedo, vaya si puedo llegar a ti.

Hace cuatro piruetas (49) y cae, encima de la cama.

Chilla, se retuerce con desesperación, patalea.

—Ay, ay, ay, me he perniquebrado, ya no puedo andar ni siquiera moverme y yo que imaginaba... Me creí ruiseñor, paloma, águila real... y soy... murciélago... menos aun, porque no tengo alas es mentira. Quise volar y me estrellé, ya solo puedo arrastrarme. Como me duele el cuerpo y el alma.

Ay, he caído de muy alto, mis heridas son mortales. No puedo mas.

Que angustia. Que dolores. Que agonía. Hasta la vista he perdido. No te veo ¿donde estás? ¿no te siento? (se incorpora) ¿me dejarás tú también? (se levanta). Salta, brinca, ríe, pero que risa Dios mío, me da pena, se tira

del cabello que manera de moverse! le da una convulsión, se va a morir... Gracias á Dios, ya llora. ¡Cuántas veces el llanto salva a las pobres mujeres! Se planta de un brinco en medio de la alcoba. Da vueltas como una fiera enjaulada estiende con ademan comicamente digno el brazo derecho y dice con voz chillona Tal vez tengais razon. Siempre he creído que lo decis por burlaros de mi.

Sería gracioso que tuviera yo salero para burlarme de vosotros (con desprecio) lo que haceis, bien puedo hacerlo yo.

¡Fantoques!! ¡Que diriais si supierais que muchas ideas hermosas que vosotros no podeis comprender (ó si llegáis a comprenderlas sois tan desvergonzados que las plagia[i]s bien o mal como podeis) se me han ocurrido á mi cuando era niña.

—¡Que precocidad!

Ya mujer no he querido espresarlas de ninguna manera, porque aun siendo mías, despues de haberlas visto espresadas en obras de los grandes maestros, á mi misma me hubiera parecido que las robaba y no quiero, no quiero imitar á nadie.

Espero que se me ocurra una cosa que no haya pensado otra persona, grande ni pequeña. Libros, vengan libros, buenos y malos, antiguos y modernos, nacionales y extrangeros, ¿A ver quien ha pensado lo que yo pienso?.

Aquí está ya mi idea (golpeandose la frente) no te escapes eres mia, no es posible que hayas pasado por ningun cerebro, por lo menos nadie lo ha dicho y lo voy á decir yo, yo sola.

¡Borricos! no os ríais.

Se dirige á la mesa escribe con rapidez. Tira el tintero, la pluma, rompe el papel. Se levanta, da brincos.

Otra vez le entró la pataleta, la risa histerica. Pobre mujer, cuanta compasión me inspira!

Vamos (50) vuelve á llorar mas vale así.

¡Uy!! maldita, ahora canta. Decía V. bien amigo mío no se la puede oír.

Dejémosla con su endiablada musica y vamos á otra parte.

\* \* \*

Bajaron la escalera tapandose los oídos... y ya en el piso bajo Caborico dijo —Pues señor, nos hemos quedado con la gana de conocer la idea de la loquita.

No puede ser más que una tontería.

—Diga V. más bien una locura, que á mi entender no es lo mismo, pues un loco puede tener alguna idea luminosa, quien no puede dar luz es un tonto.

También un tonto puede tener alguna idea feliz si Dios lo inspira.

Entonces dejará de ser tonto y no hay caso. ¿Quiere V. entrar?

No, que ya es tarde. Adios hasta mañana.

Buenas noches.

Abrió Caborico con una llave inglesa la puerta de su cuarto, y Vulgaris se fue derecho á su casa por la plazuela de Neciamira.

*Sin mas, por hoy* (como dice en sus cartas mi amigo y compañero Burdoestilo) quien esto escribe se irá donde lo envíe el lector benevolo (si lo es)

*Ego sum*

## NOTAS

(1) PERKINS GILMAN, C. (1986), «El empapelado amarillo», *Desde el feminismo*, n.º 1, 92-104, p. 104.

(2) SCANLON GERALDINE, M. (1986), *La polémica feminista en la España Contemporánea (1868-1974)*, Madrid, p. 162.

(3) SIMON, C. (1984), «La higiene y la medicina de la mujer española a través de los libros (S. XVI a XIX)», *La mujer en la Historia de España (s. XVI-XX)*, 71-84 Madrid, p. 73.

(4) SCANLON, (1986), *op. cit.*, Madrid, p. 162.

(5) SCANLON, (1986), *op. cit.*, p. 163.

(6) SCANLON, (1986), *op. cit.*, p. 167.

(7) JIMENO, A. (1882), *La mujer*. Zaragoza, p. 35. Citado por SCANLON, G. (1986), *op. cit.*, p. 168.

(8) MORELL, C.R. (1904), «Fiesta del Programa», *La Voz Montañesa*, p. 1.

(9) EHRENREICH, B.; ENGLISH, D. (1990), *Por su propio bien (150 años de consejos de expertos a las mujeres)*, Madrid, p. 160.

(10) ENHRENREICH, B.; ENGLISH, D. (1990), *op. cit.*, p. 160.

(11) FREUD, Sigmund (1969), *Autobiografía*, Madrid, pp. 19-20.

(12) CORBIN, A.; GUERRAND, R.; PERROT, M. (1989), *Historia de la vida privada* (Tomo 8. Sdad. burguesa: aspectos concretos de la vida privada). Madrid, p. 274.

(13) LOPEZ PIÑERO, J.M. (1973), *Medicina, historia y sociedad*, Barcelona p. 126. Cita-do en nota.

(14) CORBIN, A.; GUERRAND, R.; PERROT, M. (1989), *op. cit.*, p. 277.

(15) CORBIN, A.; GUERRAND, R.; PERROT, M. (1989), *op. cit.*, p. 276.

(16) CORBIN, A.; GUERRAND, R.; PERROT, M. (1989), *op. cit.*, p. 276.

(17) Sobre este cuento, publicado en Santander en 1904 y que se conserva en la Biblioteca Nacional, consultar mi ponencia en el V Congreso Galdosiano: *Un cuento desconocido de C. Ruth Morell: «Plafz, Cuento Azul»*. (Actas pendientes de publicación).

(18) Sobre la vida de Concepción Morell y su relación con Benito Pérez Galdós, hay varios trabajos publicados. LAMBERT, A. (1973), «Galdós and Concha Ruth Morell», *Anales Galdosianos*, 32-49. MADARIAGA, B. (1979), *Benito Pérez Galdós. Biografía Santanderina*, Santander, 76-87. RODRIGUEZ, M.A. (1993), «Aproximación a Concepción Morell: Documentos y referencias inéditas». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. 1990. II*. Las Palmas, 509-525.

(19) Un ejemplo representativo puede ser Camille CLAUDEL (1864-1944). Esta genial escultora francesa, contemporánea de C. Morell, tuvo una vida dramática, en parte determinada por su condición femenina y su lucha por ser reconocida y respetada dentro del mundo artístico.

(20) Concepción MORELL. *La del tercero*. Inédito. Casa Museo de Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.

(21) *Carta inédita*. Colección en la Casa Museo de Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.

(22) *Carta inédita*. Colección en la Casa Museo de Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.

(23) *Carta inédita en su totalidad*. Colección en la Casa Museo de Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria. Citada parcialmente por SMITH, G. (1975), «Galdós' *Tristana*, and Letters from Concha-Ruch Morell». *Anales Galdosianos*, 91-120.

(24) MORELL, C.R. (1904), «Fiesta del Programa», *La Voz Montañesa*, p. 1.

(25) *Carta inédita*. Colección en la Casa Museo de Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.

(26) *Carta inédita*. Colección en la Casa Museo de Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria. Este párrafo está señalado con lápiz azul en el original, señal que debió ser hecha por B. P. Galdós.

(27) *Carta inédita*. Colección en la Casa Museo de Pérez Galdós. Las Palmas de Gran Canaria.

(28) En el cuento publicado por Concepción Ruth Morell, en Santander, años más tarde, variará esta opinión, y poesía y locura pasarán a tener un significado más positivo, ya que su pájaro protagonista, es un poeta y simboliza el ideal y la belleza.

(29) CORBIN, A.; GUERRAND, R.; PERROT, M. (1989), *op. cit.*, p. 277.

(30) En ese término, que ella no explica, creo que Concepción Morell se está refiriendo a que no quiere ser una mantenida o una cualquiera. O por lo menos intenta rebelarse a esa idea, que rechaza de forma categórica.

(31) Confesión de admiración, amor y deseo, que sin duda está dedicada a Galdós, a quien le fue enviado el escrito.

(32) EHRENREICH, B.; ENGLISH, D. (1990), *op. cit.*, p. 159.

(33) EHRENREICH, B.; ENGLISH, D. (1990), *op. cit.*, p. 158.

(34) EHRENREICH, B.; ENGLISH, D. (1990), *op. cit.*, p. 120.

(35) EHRENREICH, B.; ENGLISH, D. (1990), *op. cit.*, p. 122.

(36) Se desconoce por el momento la fecha en que fue escrito, aunque creo que puede ser en 1894. El título en el manuscrito figura «*La del 3.º*». Como ya he dicho, la transcripción del texto que se presenta es literal, y no se han efectuado correcciones ortográficas.

(37) En el original tachado, con la misma tinta *caminando*.

(38) En el original tachado, con la misma tinta *cuanto*.

- (39) En el original a tinta escrito *quisqui*, se le ha añadido una *e* a lápiz.
- (40) En el original tachado, con la misma tinta, *hay en*.
- (41) En el original tachado, con la misma tinta *vista*. Anteriormente hay otras palabras tachadas que son ilegibles.
- (42) En el original a pluma *Bác*; corregido con lápiz se le añade una *h*, quedando *Bah*.
- (43) Se refiere a Adelina Patti (1843-1919), célebre soprano ligera italiana, que debutó en 1859 con *Lucia de Lammermoor*. Durante cincuenta y seis años triunfó en Europa y América. En el original y antes del nombre de la soprano, aparece tachado, con tinta *misma*.
- (44) En principio había escrito *Se enfurece de nuevo, se suelta el pelo*, que corrige y queda la frase como aparece en el texto.
- (45) En el original continua una frase tachada con la misma tinta. *¿Te has marchado?*
- (46) En el original tachado y *sin dejar de llorar*.
- (47) En el original tachado, con la misma tinta *dice*.
- (48) En el original tachado: a lápiz *leve* ¿letra de Galdós?
- (49) En el manuscrito, tachado con la misma tinta, *con cuatro volteretas*.
- (50) En el manuscrito tachado, con la misma tinta *ahora*.