

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE *MIAU*, DE BENITO PÉREZ GALDÓS

Unánimemente ha sido considerada esta novela, cuyo centenario de publicación celebramos en este año de 1988, una de las obras más ambiguas e interesantes de la amplia producción galdosiana.

Su personaje central, el cesante Villaamil, parece atraer particularmente los esfuerzos interpretativos de la crítica, lo que no es de extrañar: en efecto, depende de nuestra visión de tal personaje la interpretación básica de la novela, sobre la que se vierten lecturas singularmente discrepantes.

Con razón advertía hace una década A. Rodríguez, de que la cuestión de la responsabilidad del protagonista se había convertido en el eje de las diversas aportaciones críticas¹.

En general, podría afirmarse que quienes integran algunas de las facetas que aquí reconsideraremos (el tono de la narración, los diversos procedimientos del humor, etc.) en su lectura, se inclinan a juzgar a Villaamil tan responsable como víctima del sistema burocrático.

Es el caso de G. Ribbans, que propone una lectura basada en el tono ligero, burlesco y socarrón elegido por Galdós para su novela. Villaamil es para él, desde luego, un personaje que puede producir compasión por su bondad, sin que ello quiera decir que su autor haya buscado presentarlo como víctima trágica del sistema burocrático².

M. Nimetz, por su parte, considera que la visión del problema tratado por Galdós está más bien teñida de comedia y que tanto la trama de martirio como el supuesto simbolismo de las letras de «Miau» (que tan seriamente iban a ser tomadas por Correa, por cierto) dan a la novela una unidad de tono grotescamente cómica. Y, más allá, que incluso la sustitución que hace Villaamil de Miau por INRI no es otra cosa que un estallido de humor negro, sardónico³.

1. «Hacia una interpretación de *Miau*», *Estudios sobre la novela de Galdós*, Madrid, José Porrúa 1978, pp. 47-48.

2. «La figura de Villaamil en *Miau*», *Actas del Primer Congreso Internacional de estudios galdosianos*, Las Palmas, 1977, pp. 346-411.

3. *Humor in Galdós. A study of the Novelas Contemporáneas*, London, Yale University Press, 1968, pp. 23-24.

Eamon Rodgers, aunque en la misma línea de lectura, prefiere destacar el tono irónico por encima del humor de la novela. La ironía, según Rodgers, serviría para abordar un problema común y no precisamente trivial: la capacidad que tiene el hombre para autoengañarse y hacerse el mártir. Y recuerda, por otro lado, que las interpretaciones trágicas hubieran sorprendido a algunos contemporáneos de Galdós, como a Clarín, quien siendo habitualmente un agudo lector, no hallaba especial transcendencia en *Miau*, y consideraba que su autor lo había ofrecido «como un entremés, sin esperanza de hacer algo notable»⁴.

Tal vez sea el profesor Weber el iniciador de la moderna tendencia a entender la novela más como una crítica de la actitud de Villaamil (tratado humorísticamente por Galdós), que como condena de un sistema político-social injusto. En definitiva, Galdós creería que es responsabilidad del individuo forjar su futuro, «y que ni la resignación cristiana (...) ni la dependencia de Dios o del seudosupremo, el Estado, conviene al individuo ni a la misma sociedad»⁵.

Pero aún en 1979 avisaba Stephen Miller de que los estudiosos tienden a buscar una sola intención de Galdós en *Miau*: o bien la crítica del aspecto opresivo de la burocracia sobre la vida o, por el contrario, la responsabilidad del individuo en el control de sus acciones, independientemente de las circunstancias de su vida⁶.

En la primera de estas tendencias resumidas por Miller se situaría la tradicional interpretación de R. Gullón, quien pone el énfasis en el efecto que «la burocracia, mundo absurdo», produce en un hombre honrado y cumplidor. Estima Gullón que Galdós ha transformado el tipo jocoso del cesante costumbrista en un personaje transcendente, «en lucha contra el destino-burocracia que, efecto del azar, lo excluye de sus cuadros». E insiste: «Villaamil, en el mundo absurdo, es la víctima inocente, y que por serlo se verá sacrificada»⁷.

También G. Correa cree en un Villaamil casi «Cristo inmolado»: tomando en serio los juegos lingüísticos sobre la palabra «Miau», y reduciendo el margen de locura del protagonista, interpreta que Villaamil, tras sentirse «denigrado por sus semejantes frente a su sentido misional de reformas administrativas y económicas, acepta el baldón infamante que le ha sido impuesto, como un destino personal que lo asemeja a Cristo»⁸.

Similar en cuanto a transcendencia, aunque en un sentido general existencialista, es la explicación aportada por Joaquín Casaldueiro, que entiende a Villaamil no como caso concreto, sino como símbolo de una situación común, angustiada, del hombre en lucha con el entorno. En su opinión, habría que entender en la novela que «Madrid es el mundo y el empleado es el hombre.». Parece coincidir en ello con la explicación simbólica que Weber da al apellido Villaamil como representante de los habitantes de «villas mil». Y Casaldueiro insiste en su lectura alegórica: «Morir es quedar cesante. El hombre incapaz de perforar el mundo hostil que le rodea, de abrirse una brecha que le conduzca a lo estable y permanente, que deshaga el misterio y le sitúe en la zona diáfana del ser y del conocimiento, esto es lo que ofrece la novela», concluye⁹.

4. *Miau*, Tamesis Books, 1978, pp. 20-21.

5. *Miau*, ed. de Robert J. Weber, Barcelona, Labor 1973, pp. 6-9.

6. «Villaamil's suicide: action, character and motivation in *Miau*», *AG*, 1979, pp. 83-95.

7. *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus 1960, p. 270.

8. *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 133-134.

9. *Vida y obra de Galdós, 1843-1920*, Madrid, Gredos 1970, p. 94.

Alfredo Rodríguez y A. Parker coinciden también en una lectura trascendentalista, desvinculada del rebajamiento de tono que podría suponer el plano cómico de la obra.

Rodríguez relaciona extremosamente lo que considera espíritu escéptico de la novela con una supuesta etapa de «decepción pesimista y confusión ideológica de Galdós, quien crearía un mundo desarticulado (...) como reflejo literario del vacío pesimista que vivía»¹⁰.

A. Parker confiesa por su parte que lee *Miau* entendiendo que su mensaje y tono son esencialmente trágicos, y que es incapaz de reconocer las vetas irónicas y humorísticas que advierten Ribbans y Weber, entre otros¹¹.

En efecto, su apreciación será también la de Villaamil como víctima: Galdós, según él, pretendería subrayar los efectos del desempleo y criticar el carácter inhumano, mecánico de la burocracia. Consistiría ésta en un ente sin cabeza visible donde el cesante se pierde sin lograr comunicación con su representante el ministro, especie de ser superior, despersonalizado, al que siempre se está nombrando pero nunca aparece.

Por último, traeremos el juicio de Theodore Sackett, como muestra del desconcierto que pueden producir las indudables facetas del humor y la ironía de la novela cuando no se incorporan a la interpretación.

Sugiere Sackett que Villaamil decide suicidarse al darse cuenta de que la burocracia a la que su vida está inevitablemente atada, se halla en manos de los Víctor españoles, símbolo del egoísmo, la maldad y la corrupción. El error de Villaamil habría sido el de creer en panaceas y soluciones sistemáticas a los problemas humanos. Y se pregunta Sackett cuál es la causa de que, siendo don Ramón una víctima, su suicidio sea tratado en forma más bien irónica y humorística¹².

Lamentablemente, dedica escasas líneas a profundizar en su propio interrogante, de gran interés; pero a cambio nos permite concluir que ésta sigue siendo cuestión aún sin resolver en la obra galdosiana.

Estimamos por nuestra parte que es imprescindible, en *Miau* y en todas las novelas galdosianas, atender al proceso de composición, a las correcciones introducidas en una obra hasta lograr la versión definitiva.

En el caso de *Miau*, contamos con la edición crítica establecida por Robert J. Weber en *The Miau Manuscript of Pérez Galdós: A Critical Study*, Berkeley-Los Angeles, 1964. Allí estudiaba minuciosamente las posibles fuentes de la novela, las diferencias entre las dos versiones básicas, la primitiva, α y la definitiva β , etc.

La primera versión de la novela, con 132 cuartillas, estaba fechada el 26 de diciembre de 1887. La segunda, de 769 lleva fecha de 2 de febrero de 1888, año en que se publicó en Madrid la primera edición.

La versión α se iniciaba con una narración sintácticamente completa, pero en la cuartilla 111 se pasaba a un estilo telegráfico, ya con simples datos para desarrollar luego. Prácticamente todo lo que ocurre en la versión α está ya esbozado en β . Se resaltarán seguidamente algunos pasajes no cotejados por Weber, útiles para observar las diferencias de tono introducidas. Por supuesto, descartamos los folios siguientes al 111 de α , por la razón ya expuesta.

10. *Op. cit.*, pp. 51-52.

11. «Villaamil-Tragic Victim or Comic Failure?», *AG*, 1969, pp. 13-24.

12. «The Meaning of *Miau*», *AG*, 1969, pp. 25-37.

α

a) «Después dijo Villaamil que tenía que ir al ministerio y necesitaba la camisa limpia. Cielos, no la había, la única que había estaba tan mal. Pero Abelarda y Modesta se comprometieron a tenerla pronto y a zurcirle un siete que en el gabán tenía.

b) «Y a veces, como la estera tenía tantos agujeros, estaba a punto de enredarse los pies en ella y caer».

c) «un tocador mugriento, una cómoda...».

β

«También hizo don Ramón a su hija sentidas observaciones sobre ciertos flecos y desgarraduras que ostentaba la solapa de su gabán, rogándole que pasara por allí sus hábiles agujas».

«... la desigual y en algunos puntos agujereada estera no permitía el paso franco por aquellas regiones».

«un tocador del tiempo de vivan las caenas, una cómoda jubilada (...) con los cuatro quintos de su cajonería...».

El narrador de la versión definitiva de *Miau* será por fin, como en tantos otros casos, la figura amable y buenhumorada, cercana al diseño que Ricardo Gullón propone para el narrador galdosiano en general, «complejo, inseguro de sus saberes, desmemoriado, crítico o criticón, chismosillo a ratos... en suma, semejante a las figuras de quienes habla, aliado con ellas y no con el autor»¹³.

El narrador de *Miau* 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. Por ejemplo, coincidiría con la observación de un posible transeúnte enfurecido en este modo de considerar:

«la chiquillería (...) salió atropelladamente de clase, con algazara de mil demonios» (cap. 1).

O con un observador común que aventurase la edad de doña Pura,

«unas veces daban ganas de echarle los sesenta y otras el observador entendido se contenía en los cincuenta bien conservaditos» (cap. 1).

Cualquier conocida de Abelarda y Milagros, o sus propios familiares podrían manifestar así sus impresiones:

«la mísera Abelarda andaba tan desmejoradilla...» (cap. 18).

«Milagros (...) penetró en sus salones tan bien apañadita que daba gusto verla» (cap. 24).

No es difícil reconocer cómo personajes concretos de la novela van prestando su óptica al narrador, como en este ejemplo, donde el sufijo apreciativo refleja la visión de Luisito:

«Acercóse el muchacho y una mujerona muy grandona echó los brazos fuera del biombo...» (cap. 1).

Amplios fragmentos narrativos pueden impregnarse de la resonancia interna que los

13. *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, p. 18.

hechos adquieren en un personaje, por otro lado. Nos aproximamos a una técnica que suele conducir a muy diversas interpretaciones acerca de la intención del autor. Un pasaje no problemático, al parecer, es aquel en el que la acción del empeño de algunos bienes por parte de Pura es contada mediante eufemismos ennoblecedores que vienen a reflejar el esfuerzo de la mujer por la apariencia digna y encubridora:

«La mente de la señora hizo rápida síntesis de todas las prendas útiles que estaban condenadas al ostracismo. Se había llegado al máximum de emisión, digámoslo así, en esta materia (...). Una pignoración en gran escala se había verificado el mes anterior...» (cap. 5).

Se trata de un procedimiento próximo al que Norman Friedman, en conocida denominación, estudió como «omnisciencia multiselectiva»: en efecto, la historia a veces se cuenta reflejando el espacio mental de diversos personajes, sus percepciones, sus sentimientos, su manera de vivir los hechos espiritualmente.

Si no es reconocido, el uso ocasional de esta técnica puede sin embargo inducir a errores en la interpretación de ciertos pasajes. Este es el caso del siguiente:

«Trabóse una de esas luchas homéricas, primitivas y cuerpo a cuerpo (...) Murillito, Polidura y los demás miraban y aplaudían, danzando con feroz entusiasmo de pueblo pagano, sediento de sangre» (cap. 9).

Parece evidente que el narrador no hace otra cosa que transmitir, cómo desde dentro, el espíritu con que unos chicos viven una pelea, o lo que ésta significa para ellos, según su infantil escala de pasiones. No obstante, se ha interpretado en ocasiones como «los niños reproducen la agresividad y el odio del ambiente de sus mayores».

Otro aspecto que conviene tener en cuenta en la lectura de *Miau* es el referido al uso de expresiones coloquiales en la propia voz del narrador (no ya en la de los personajes, como sería de esperar en una transmisión verosímil del registro oral popular en los diálogos).

El uso de coloquialismos, tan frecuente en las Novelas Contemporáneas, alcanza aún mayor índice en *Miau*, y llega a colorear su prosa de forma particular.

En un artículo que no debemos olvidar, G. Andrade Alfieri y J. H. Alfieri establecen una estadística de las expresiones familiares por página en doce de las Novelas Contemporáneas. El mayor índice correspondería a *Torquemada en la hoguera* (4,9), seguida de *Miau* (4,5), proporción elevada si la comparamos con *La Regenta* de Clarín (0,95), *Peñas Arriba* de Pereda (0,5), etc.

Por otra parte, según hemos indicado, Galdós integra las expresiones familiares en el propio discurso de su narrador, tanto como en los diálogos. Si se contrastan las actitudes de Valera y Galdós frente a los coloquialismos, como han hecho los críticos citados, se puede concluir que mientras Valera, lleno de escrúpulos puristas, se ocupa de aclarar que ciertas expresiones pertenecen al vulgo («dice un precepto vulgar...», «reza un refrán...»), Galdós los integra sin reparos en la corriente de la narración¹⁴. No podía ser de otro modo en quien, en el prólogo a *El sabor de la tierruca*, alaba a Pereda por «introducir el lenguaje

14. «El lenguaje familiar de Galdós y sus contemporáneos» *Hispanófila*, 1966, pp. 18 y 24.

popular en el lenguaje literario, fundiéndolos con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles»¹⁵. En el mismo lugar se lamentaba Galdós de la escasa flexibilidad del lenguaje literario para la reproducción del registro oral, «a causa de las estrictas clasificaciones de los cultos y académicos». Como consecuencia de todo ello, en su opinión, resultaban infranqueables diferencias entre la manera de escribir y la manera de hablar.

Estas diferencias serían las que Galdós se esforzaría en salvar, al parecer con éxito. Un siglo después, los críticos reconocen la impresión de narración oral que produce su manejo del registro coloquial. R. Gullón, por ejemplo, se refiere a este lenguaje «impregnado de las inflexiones, el tono y las resonancias de la palabra hablada»¹⁶.

Aquí nos interesa destacar los efectos humorísticos y la actitud de desenfado que conlleva a menudo el uso de coloquialismos, vinculado en otras ocasiones a una voluntad irónica y ridiculizadora.

Por ejemplo, dentro de la burla de la «alta sociedad» local a la que tiempo atrás pertenecieron las *Miaus*, el narrador indica que Abelarda y Luisa,

«Se habían instruido en tres o cuatro provincias distintas, cambiando de colegio a cada triquitraque» (cap. 13).

La entrevista de Víctor y Abelarda en las Comendadoras, graciosa parodia romántica, desde su preparación hasta el escenario, es presentada en este más que evidente tono de chirigota por el narrador:

«La iglesia, callada y oscura, *estaba que ni de encargo*, para el misterioso objeto de una cita» (cap. 32).

No parece extrañar esta actitud irreverente y jocosa ante comportamientos hasta cierto punto dignos de burla. Sin embargo, aduciremos ahora otros pasajes que reclaman reflexión:

¿Por qué el narrador, cuando recuerda la historia administrativa de Villaamil en el cap. 13 utiliza esta expresión?,

«hasta que en hora fatídica *le atizaron un cese como una casa*».

Sin duda, cualquier hecho trágico, expuesto de forma desenfadada, lo parecerá menos. El coloquialismo viene así a dotar de un tono menor a lo narrado.

Nos encontramos ante variedades de lo que N. Nimetz consideraría ironía de tono, la más frecuente a su juicio en las *Novelas Contemporáneas*, y cuya intención de hablar al oído del lector se apoyaría en la fraseología, puntuación y orden de las palabras¹⁷.

Con el mismo efecto de distanciamiento del dramatismo se hallarán pasajes sorprendentes. Así, la escena en que Víctor va a separar a Luisito de sus abuelos y tías, se salvará de su virtual efecto de compasión mediante el cuidado que el autor pone en el logro de la distancia humorística:

«En lo más recio del trajín que Milagros y Pura *traían corriendo* de Abelarda inconsolable a Víctor inflexible *con escala* en Luisito, que también había vuelto a gimotear...» (cap. 39).

En un caso similar, Sackett, por ejemplo, entiende que cuando Luisito va a ser con-

15. Recogido por W. Schoemaker en *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Insula, 1979, p. 109.

16. *CHA*, 80, 1968, p. 42.

17. *op. cit.*, p. 104.

ducido por su abuelo a casa de su tía, la ironía no será más que un disfraz por el que el autor pretende liberarse del posible lirismo de la situación¹⁸.

En esta línea, recordaremos otro pasaje aún más llamativo, por pertenecer a la narración de los preparativos del suicidio de Villaamil.

Las comparaciones sorprendentes convierten, parece obvio, en tragicómica la escena:

«inspeccionando el terreno, como si fuera a construir en él una casa»,
«volvió el pobre hombre a sus estudios topográficos» (cap. 43).

Que en la narración del enamoramiento de Víctor y Luisa se introduzca la perspectiva jocosa, no extraña. Sin embargo, una especie de desconcertante humor negro, al aplicarse a contenidos dramáticos, nos obliga a reflexionar en otros lugares.

En verdad, Galdós parece estar apuntando a la idea de que nadie es tan digno ni tan trágico. Puede ser por el método de rebajar el tono irónicamente, o mediante la llamada ironía de referencia por Nimetz, la cual pretendería dar a la materia original una apariencia de dignidad, razón o importancia que no le pertenece, para resaltar con ello su carencia de la calidad sugerida¹⁹. De múltiples modos se nos obliga a distanciarnos, a ver en perspectiva. Bien señala Rodgers que Galdós en *Miau* no nos invita a alegrarnos con los que se alegran y a llorar con los que lloran. Sobre todo se procura, según el propio Rodgers, un distanciamiento irónico con el fin de que capturemos — sin que ello suponga despreciar el sufrimiento humano— la teatralidad a la que se inclinan los que sufren y, en consecuencia, lo inadecuado de una respuesta sentimental o superficial por nuestra parte²⁰. Y recuerda también estas oportunas palabras de Galdós:

«Huyeron los tiempos dramáticos; las personas, como los hechos, parece que se informan en los moldes apacibles y rutinarios de la comedia de costumbres»²¹.

Mediante el tono menor y el irónico se implicaría, pues, que no es procedente ofrecer una visión solemne, heroica o elevadamente dramática de la realidad, pues el estilo vulgar y prosaico con que la viven tantas personas no lo merece.

Otra aportación al valor de la perspectiva distanciadora la ofrece Sánchez Barbudo: el autor puede mostrar el íntimo dolor de un personaje, pero busca seguidamente un equilibrio; nos fuerza a verlo desde fuera, sin sentimentalismo, tal vez con una mirada burlona e incluso cruel ante la ridiculez de sus manifestaciones externas. El propósito del autor sería, pues, «que veamos al personaje de una pieza, por dentro y por fuera, real y no sólo como un corazón sangrante»²².

El propio Galdós, con sus declaraciones al respecto, nos orienta para entender el sentido último del tratamiento irónico y de la introducción del humor. En su prólogo a la edición de *La Regenta* de 1900, defendía que el naturalismo español, «con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico responde mejor que el francés a la verdad humana en todos los órdenes de la vida». Y precisamente uno de los elogios que dedicó a Clarín es que supo «ver como nadie la parte débil de las personas».

18. *Op. cit.*, *ibid.*

19. *Op. cit.*, pp. 18 y 105.

20. *Op. cit.*, pp. 17-19.

21. *Obras inéditas ordenadas por A. Ghirardo*, Vol. I, Madrid, Renacimiento, 1923, p. 97.

22. «Vulgaridad y genio de Galdós: el estilo y la técnica de *Miau*», *Archivum*, Oviedo, VII, 1957, pp. 48-75.

El humor en *Miau* se hallará en esta línea de alerta a la apariencia. Atendamos, por otra parte, a la extraordinaria importancia de los gestos de los personajes. En *Miau* se nos obliga a recrear mentalmente el contexto en que se expresan los personajes, su aspecto, sus gestos momentáneos, tan discordantes a veces respecto a la superficial seriedad de sus peroratas.

Casi todos los personajes se presentan en alguna ocasión con gestos cómicos, a veces ridículos.

Aunque aquí nos interesa especialmente la figura de don Ramón, podemos mencionar otros casos. Por ejemplo, la reacción de Milagros ante la llegada de Pura bien pertrechada de viandas, cómicamente desmesurada:

«Milagros, que a la puerta salió, hízose multitud de cruces de hombro a hombro y de la frente a la cintura» (cap. 7).

El suspiro de Pantoja ante las calamidades relatadas por su amigo Villaamil, por fuerza nos distraerá un momento de la gravedad de la escena, al salir así de su boca:

«Dando un gran suspiro, que salió muy oprimido de la boca, porque ésta no se abriría sino con cierta solemnidad, trató de consolar a su amigo en la forma siguiente..» (cap. 22).

A veces, gestos de don Ramón revisten un carácter que sin reparos podría llamarse payasil. Son trágicos si los consideramos exclusivamente como manifestación de su locura. Pero de nuevo habría que plantearse si al autor no estará pretendiendo también con ello la distancia del lector. Los proyectos reformistas del buen Villaamil, efectivamente, nos parecerán menos respetables si son expuestos en escenas de índole cómica, o en medio de gestos desafortunados.

Imaginemos escenificado, por ejemplo, el efecto del simple gesto siguiente, cuando Villaamil responde con un desalentado «déjame en paz» a las andanadas de Pura,

«sentándose en una silla y derrengándola» (cap. 3).

Villaamil se presenta desde el principio como situado en la pendiente de la locura. Ya en el cap. 4 sus gestos no parecen corresponder a la pura desesperación. Su autor busca, es obvio, que nos lo representemos dando tumbos, con efecto cercano al humor payasil de que hablábamos más arriba:

«se paseó un rato (...) excitadísimo, hablando solo y dando algunos tropezones porque la desigual y en algunos puntos agujereada estera no permitía el paso franco por aquellas regiones».

Un soliloquio puede ser interrumpido por el narrador para que imaginemos a don Ramón como un obsesionado fuera de la realidad, tropezando ridículamente:

«En lo más vivo de su soliloquio vaciló y fue a chocar contra la puerta, repercutiendo al punto para dar con su cuerpo en el borde de la mesa, que se estremeció toda» (cap. 4).

Son ejemplos que vienen a corroborar prácticamente la aguda propuesta de Henry Bergson en sus ensayos sobre la risa: «Es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona, cuando nos ocupábamos de su aspecto moral»²³.

23. *La risa*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 42.

Se podría aventurar, además, que existen pasajes en los que aparece un impulso gratuito hacia la exageración y la descripción grotesca, como éste en el que el cuello de don Ramón parece estirarse como un resorte:

«Villaamil alargaba el pescuezo sin que le vieran. Propiamente, su cuerpo estaba en la plazuela de las Comendadoras y su cabeza en la calle de Quiñones; su flácido cuello, dotado de prodigiosa elasticidad, se doblaba sobre el ángulo mismo» (cap. 43).

Si pudiéramos asociar a la vida moderna la actitud de Galdós, diríamos que a veces nos recuerda a un dibujante de *comic*, con una curiosa perspectiva vinculada a la fantasía infantil. Su imaginación, en estos casos, parece ser la de ese Luisito Cadalso del que dice:

«Su imaginación viva le sugirió al punto la idea de que las tres mujeres eran gatos en dos pies y vestidos de gente, como los que hay en la obra *Los animales pintados por sí mismos*» (cap. 1).

A pesar de su gran interés, no es éste el momento de desarrollar, por cierto, una cuestión tan compleja como la frecuente tendencia de Galdós a la deformación, a la caricatura en el retrato, a menudo incluso a lo grotesco, a diferencia de contemporáneos como Pareda, Palacio Valdés o Valera. Ya se ha planteado, aunque no resuelto, el problema de cómo es éste peculiar realismo galdosiano, que deforma casi por sistema en las descripciones. W. Shoemaker ha propuesto al respecto una fórmula ecléctica, realismo caricaturizador, que abarcaría no sólo a la técnica descriptiva, sino también al título, las comparaciones con animales, los nombres simbólicos, los epítetos identificadores, etc.²⁴

Dentro del humor galdosiano no se pueden olvidar, por otro lado, las numerosas escenas cómicas, también de fuerte impacto visual, representables. Algunas de ellas se relacionan con la exaltación grotesca de Villaamil o con los efectos de su ensimismamiento.

No se trata aquí de discutir si provocan o no la sonrisa, a la luz de la tragedia del protagonista o de una interpretación global de la novela *a posteriori*. Por el contrario, interesa ahora aislar las escenas, imaginarlas representadas, para decidir si suscitan o no efectos cómicos, con independencia del problema de la cesantía.

Este es el caso del desafortunado abrazo de felicitación que Villaamil propina a Federico Ruiz:

«(...) dijo Ruiz, constreñido en los enormes brazos de Villaamil, que apretaba con nerviosa contracción. Pero, por la Virgen Santísima, no me apriete tanto, que me va a ahogar... Don Ramón... ¡ay, ay! que me hace añicos» (cap. 38).

El autor diseña escenas como interludios cómicos. Por ejemplo, el diálogo entre abuelo y nieto, cuando éste recibe los tirones de piernas del abstraído viejo, y protesta interrumpiendo sus alegatos,

«—Abuelo, que me arrancas las piernas».

Esta escena ya había sido esbozada en α , donde el niño solo exclamaba «¡Ay!». Sin duda, Galdós decidió ampliar el efecto cómico en la versión definitiva.

De la misma índole es el diálogo que se establece desde las pesadillas entrecruzadas de

24. *El narrador en la novela del S. XIX*, Madrid, Taurus, 1976, p. 24.

25. *The Novelistic Art of Galdós*, Vol I, Albatros Hispanófila, 1980, pp. 199-200 y 298.

Abelarda y su sobrino, combinándose las obsesiones de ambos:

«Una voz dijo: Huiré con él y al punto le respondió un acento suspirón: Con el que tenía los anillos de puros» (cap. 25).

La relación de Víctor y Abelarda será una de las líneas argumentales más rentables para la comicidad. Aparte de su pertinencia en el conjunto de la novela respecto a la caracterización y peripecias de los personajes, parece amplificarse por puro gusto del autor, convirtiéndose en una excrecencia de cierta autonomía. Galdós se divierte y se deja llevar en la invención de los diálogos de la pareja, más extensos de lo que sería estrictamente necesario. La burla de Víctor a la joven parece ir demasiado lejos, dejándonos con la sospecha de si las amplias parrafadas no se deberán al sentido lúdico con que el autor se entretiene en la parodia —cuya finalidad acaba en sí misma— de un estilo engolado y romántico.

Se trata del mismo impulso que conduce, por ejemplo, la extensión de un diálogo entre José María Bueno y su prima María Juana en *Lo prohibido*. El joven se remonta y, sin móvil explicable, finge admiración, expresada en forma grandilocuente, y alterna con los inverosímiles razonamientos de María al estilo de una heroína de folletín. Se produce así una escena de organización y fines independientes, con valor paródico²⁶.

Es evidente que Galdós está azotando y burlándose de este tipo de expresión tópica, pero también que se divierte imitándola, con la misma actitud que Quevedo o Quiñones adoptaron frente a las frases hechas o civilidades. Sólo esto explica la morosidad, innecesaria estructuralmente, con que se crean escenas como los diálogos entre Víctor y Abelarda, cuyo efecto cómico acaba por imponerse y difuminar la compasión por la infeliz joven.

No se intenta con esto trivializar la presentación de las relaciones de Abelarda y Víctor que, por otra parte, han sido magníficamente analizadas en su sentido profundo por E. Rodgers, quien las considera como parte de la estrategia de Galdós para revelarnos el conjunto de la sociedad ocupada en jugar con los sentimientos serios y profundos. Según Rodgers, los tópicos románticos parecen proveer a la sociedad de unos medios prefabricados para entender las relaciones humanas.

A pesar de ello, insistimos en la evidencia del humor intrínseco de Galdós al planear estas escenas. ¡Cómo no sonreír ante un Víctor que, recordando el pasado encuentro nocturno en *las escaleras*, dice con toda intención:

«El amor que te tengo es tan hondo, tan avasallador, que anoche, sin saber lo que hacía, quise *lanzarte por las...* escabrosidades de mi destino (cap. 32).

Nos referiremos por último a otras manifestaciones humorísticas, igualmente distanciadoras, conseguidas ahora sobre todo por el procedimiento del juego lingüístico.

El juego con los coloquialismos del idioma, el aprovechamiento del sentido literal de expresiones cliché, etc., son recursos de amplia tradición en la escritura de humor. De ellos se servirá Galdós para el logro de un fugaz chiste lingüístico, a menudo puramente contextual.

Curiosamente, el mismo género de juegos se sitúa en la voz del narrador y en la de diversos personajes. Podemos pensar que alguno de ellos esté caracterizado como poseedor del propio humor del autor, pero es más frecuente la apariencia fortuita del juego, la igno-

26. O. C. Novelas II, Madrid, Aguilar, 1970, p. 388.

rancia de los personajes, de los cuales el autor se ha servido indiscriminadamente para dar rienda suelta a sus propias asociaciones chistosas.

El ingenioso narrador realiza a veces su selección léxica en función del fugaz efecto humorístico que pueden producir, sólo por la sorprendente combinación, expresiones como

«Trabajaba como un *negro*, eso sí, y el *Tostado* era un niño de teta al lado de él» (cap. 7).

Las correcciones de los manuscritos confirman siempre las intenciones del autor. En el siguiente ejemplo, ya en α se sustituía «un disgusto», expresión —por así decir— puramente informativa, por «unos ladridos» con el fin de adaptar jocosamente el contexto la expresión «tener unas palabras con alguien»:

«como si le hubiera parido» (cap. 22).

El «Miau» tan provechoso desde el punto de vista creativo en nuestra novela, servirá para formar toda una red cómica en torno a «gato». Por ejemplo, suscita sonrisa imaginar a Pura, con su cara de minina, sirviéndose inocentemente del coloquialismo «eso lo saben hasta los gatos», que encontramos en reproducción indirecta:

«Replicaba a esto Pura que, si él no hacía por colocarse, entraría ella a funcionar (...) pues *hasta los gatos saben que* donde acaba la eficacia de las recomendaciones... (cap. 26).

Que el autor pretende hacer chistes es obvio: no es otra la intención del invento del nombre «La viña del Señor» para la taberna donde Villamil beberá sus últimos tragos de vino. O que juegue con el apellido de Escobios:

«Doña Pura y Milagros eran hijas de un médico militar de apellido *Escobios* (...). Por cierto que cuando trataron de que Milagros fuera cantante de ópera, se pensó en italianizarle el apellido, llamándola *la Escobini*» (cap. 6).

El apellido italianizado, jocosamente por sí, amplía su efecto cuando más adelante aparezca:

«La segunda Miau, que se presentó *escoba en mano*» (cap. 12).

Según dijimos, la misma ingeniosidad puede aparecer en la palabra de los personajes. Algo extraño es, por ejemplo, que don Ramón juegue con el sentido recto de «fuente» en

«el país (...) cada día más perdido (...) y todas las *fuentes de riqueza secándose* que es un dolor» (cap. 4).

O capítulos más adelante, este otro juego (uno más de tantos sobre el apellido Pez) conseguirá rebajar el tono de la larga parrafada de lamentos que don Ramón dirige a Cucúrbitas:

«Si mi mujer fuera *Pez* en vez de ser rana, ¡ay! no estaría yo tan *en seco*» (cap. 33).

Según la caracterización de Villaamil y su desesperada situación en esta novela, no parece un personaje con ánimo de chistes. El juego lingüístico le es impuesto por su autor, con apariencia inopinada, casual. Pero debemos entenderlo en verdad como una interferencia a modo de guiño jocoso del autor al lector, por detrás del personaje.

El efecto de estas peculiares asociaciones lingüísticas es el de distanciarnos del contenido, pues el propio lenguaje parece reclamar por un momento la atención sobre sí mismo.

A veces resulta sospechosa la uniformidad en el espíritu chistoso con que el autor ha dotado a personajes diversos.

No sabemos si es voluntario el donaire de Víctor en estas declaraciones grandilocuentes, donde el uso familiar de «estrellarse» adquiere repentina comicidad por la asociación con «cometa»:

«¡Proponerte que abandonarás tus padres, tu casa, por seguirme a mí, a mí, *cometa errante* (...) *Me estrellaré*, de fijo que me estrellaré» (cap. 32).

No parece vano recordar este sentido experimental y lúdico de Galdós ante la lengua, máxime cuando alcanza llamativa densidad, como en *Miau*, muy lejos de ese espíritu desolado que le atribuía algún comentarista.

Tras la lectura de las aleluyas de Guillén acerca de la historia de don Ramón, podemos sonreír como el resto de los compañeros de la oficina en el libro, aun reconociendo la crueldad de la burla.

Pero está claro que el autor ha incluido expresamente para su efecto cómico las aleluyas, ya que podría haberlas omitido o aludir indirectamente a ellas. Galdós se divierte inventándolas. Y las incluye por ello, tal como hace con las aleluyas y pareados de Mariano y el Majito en *La desheredada*.

Se trata aquí del mismo móvil humorístico que le impulsa a sustituir el concepto general de «disparates» que aparece en α , por toda una serie, expresa, de errores de Luisito:

a
«No estudias una palabra. Hoy has estado muy infeliz, Pepín, y has dicho unos disparates que nos hemos reído mucho».

b
«Hoy no te has sabido la lección (...) ¡Cuidado con los desatinos que has dicho hoy! ¿De dónde sacas tú que Francia está limitada al Norte por el Danubio y que el Po pasa por Pau?».

Con las anteriores sugerencias se pretendía recordar que Galdós elude sistemáticamente el mantenimiento de una actitud compasiva en el lector, a veces mediante rasgos de humor cuyo fin está en sí mismo. Y en otras ocasiones, como sistema más adecuado para que el lector capte la intención crítica con que diseña a sus personajes.

A menudo Galdós ronda lo trágico por el contenido, pero lo evita mediante la forma de presentación. Ningún personaje en la novela está dotado de una dimensión exclusivamente trágica: se trata de seres mediocres, afectuosamente vistos en su cómica ridiculez.

Parece necesario sumar a nuestra lectura la actitud del autor ante sus personajes y el tono que ha elegido adoptar para su propia escritura, con el fin de no hurtar la novela a lo

que su autor quiso que fuera.

Si Galdós busca la distancia del lector por múltiples procedimientos, es lástima que un siglo después de la publicación de la novela no recibamos los continuos guiños del autor tras sus personajes.

ISABEL ROMÁN

HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE *MIAU*, DE BENITO PÉREZ GALDÓS,
ISABEL ROMÁN

We have reviewed the two basic trends in the interpretation of *Miau*, whose centenary we are celebrating this year:

1. On the one hand, Ribbans, Nimetz, Rodgers, Weber, etc. emphasize the humorous, ironical treatment of the main character, that in any case forces the reader to regard him from a distant point of view.

2. On the other, R. Gullón, Correa, Casalduero, A. Rodríguez, Parker, among others, prefer a reading tending to exclude the consideration of the humorous key in the novel.

We will endeavour to suggest here some more aspect of the question, in order to uphold the former line we have referred to. In this way, we propose to take into account the following aspects:

— The new key of the narrative voice introduced by the author in his definitive version of *Miau*.

— the aim of conversational expressions.

— the comical, histrionic gestures of the characters.

— the witty scenes.

— the plentiful puns, in both the narrative voice and the voice of some characters.

These characteristic may also be found in other galdosian plays, but its intensity and concentration in *Miau* must be recalled.