NIHILISMO EXISTENCIAL EN *MIAU*

Francisco Javier Higuero
Wayne State University

Entre las aproximaciones críticas focalizadas en lo referido, desde diversos puntos de vista, a lo largo de lo narrado en la conocida novela *Miau* (1888/1989) de Benito Pérez Galdós, sobresalen la orientación hermenéutica de que hace gala Theodore Sackett en "The Meaning in *Miau*" (1969) y el enfoque estructuralista adoptado por José María Ruano de la Haza en "The Role of Luisito in *Miau*" (1984), sin olvidar los penetrantes comentarios sociológicos proporcionados, a este respecto, tanto por Noël Valis en "Benito Pérez Galdós's *Miau* and the Display of Dialectic" (1986) como también por Alan Hoyle en "Algo más sobre *Miau*" (1992). Teniendo en cuenta lo adelantado acertadamente en dichos estudios, las páginas que siguen van dirigidas a poner de relieve la dimensión cognitiva de carácter existencial asumida por diversos personajes, abocados a sobrevivir como pueden ante una ineludible escasez amenazadora y nunca desaparecida satisfactoriamente, ni incluso cuando se consiga llegar al desenlace suicida de dicha trayectoria narrativa. El esfuerzo orientado a vencer tal escasez contribuye a que algunos personajes se vean obligados a padecer un cierto marginamiento social, repleto de elucubraciones solipsistas, expresadas narratológicamente a través de la estrategia discursiva conocida como monólogo interior citado. Sin embargo, conviene no perder de vista, desde un primer momento, que, de hecho, es la amenaza de semejante escasez la que no deja de acechar, del modo que fuere, a los diversos miembros de la familia de don Ramón Villaamil, convirtiéndose en un motivo actancial impulsador del dinamismo diegético de los hechos acaecidos y narrados pertinentemente.

El motivo temático reiterativo que atraviesa gran parte de la historia narrada en *Miau* consiste en la amenaza incesante de la escasez que no sólo sigue sin resolverse de modo satisfactorio, sino que se va progresivamente complicando con indefectibili-

dad amenazadora, hasta culminar en el suicidio de don Ramón Villaamil, personaje convertido en jefe de una familia abocada a beneficiarse de un comportamiento apariencial, inmune frente al mínimo esfuerzo inserto en las demandas de una economía productiva. El reconocimiento de semejante carencia vendría a corroborar lo argumentado por Jean Paul Sartre en *Crítica de la razón dialéctica* (1963), cuando se refiere a la escasez como motor pasivo del proceso histórico, puesto que toda aventura humana no deja de ser sino una lucha encarnizada contra tal situación inaceptable desde perspectiva alguna. En dicho escrito ensayístico se advierte con explicitez y sin disimulo ocultador que todo proyecto se funda, en última instancia, en la superación de la escasez que consecuentemente se convierte en la causa básica de los procesos grupales.[1] Ahora bien, de lo relatado a lo largo de la trayectoria diegética de *Miau* se desprende que la escasez padecida por la mayoría de los personajes, aunque impulsa el dinamismo de la historia narrada, no consigue suscitar actividades productivas que lograsen superar las contingencias económicas y financieras, siempre amenazantes y nunca desaparecidas por completo. Tal vez sea ese divorcio no resuelto entre la diseminación de múltiples acciones protagonizadas por la mayoría de los personajes que van desfilando por esa historia y una productividad inexistente de bienes materiales, el que empuje a don Ramón Villaamil a considerar a sus conocidos, amistades y allegados más próximos como enemigos de la existencia pacífica y armoniosa por él anhelada. Consecuentemente, al no encontrar salida alguna a sus aspiraciones prioritarias, dicho personaje decide suicidarse, ejemplificando un comportamiento existencial sobre el que se especularía posteriormente en muestras tan relevantes del existencialismo filosófico del siglo XX como pudieran ser *A puerta cerrada* (1982) de Sartre o *El mito de Sísifo* (1981) de Albert Camus.[2]

---

[1] Uno de los raciocinios más sobresalientes que recorre la línea discursiva de *Crítica de la razón dialéctica* apunta a evidenciar que todos los antagonismos sociales se hallan insertos y llegan a estar estructurados en una sociedad dada que define de por sí (al menos hasta cierto punto) los límites de la escasez para cada uno de los grupos que la constituyen y en el marco fundamental de la escasez colectiva (es decir, de una relación original de las fuerzas productoras con las relaciones de producción).

[2] Teniendo en cuenta lo explicado por Juan Manuel Aragüés en *El viaje de Argós*, (1995) *Líneas de fuga* (2002) y *Sartre en la encrucijada* (2005), la imposibilidad fáctica para trascender la opresión impuesta ha sido escenificada, de múltiples formas, a lo largo de lo expuesto, utilizando conocidos planteamientos existencialistas, por Jean Paul Sartre en *A puerta cerrada*.

De una lectura detenida de la historia relatada en *Miau* se desprende que para tratar de superar la escasez padecida no sólo por Villaamil, sino también por otros miembros de su familia, se adoptan marginamientos existenciales que, sin conducir a obtener los objetivos propuestos por estos personajes, contribuyen no sólo a caracterizarlos diegéticamente, sino también a mover el dinamismo actancial de lo transmitido por un narrador inclasificable, que algunas veces parece poseer conocimientos próximos al don de la omnisciencia, mientras que en otras ocasiones asume él mismo dudas e incertidumbres, a todas luces preocupantes. Los personajes que ejemplifican dicha soledad marginal son el niño Luisito Cadalso, nieto de Villaamil, doña Pura, la esposa de éste, Abelarda, hija de ambos y hasta don Víctor Cadalso, padre de Luisito, sin olvidar, por supuesto al propio Villaamil. Al marginarse intencionadamente, estos personajes piensan, sienten, actúan y toman determinaciones insertas en una soledad que no deja de acuciarles de un modo u otro. Ahora bien, tal marginamiento en modo alguno convierte a estos personajes en comparsas y mucho menos en irrelevantes desde presupuestos críticos tan diversos, como pudieran ser los procedentes de premisas narratológicas o aquellos que coinciden con aproximaciones deconstructoras.[3] Convendría recordar, a este respecto, que, de acuerdo con lo expuesto por Barbara Johnson en *The Critical Difference* (1985) y *A World of Difference* (1988), al comentar ensayos críticos de Jacques Derrida tan relevantes como pudieran ser *De la gramatología* (1971) y *Speech and Phenomena* (1973), son precisamente los márgenes los entornos en donde residen los vectores actanciales de significación, en textos abiertos a estrategias deconstructoras.[4]

Es precisamente el interés dirigido a vencer la escasez padecida por los miembros de la familia Villaamil, a lo largo de la trayectoria diegética de *Miau*, el que contribuye a marginar a dichos personajes, aislándolos entre sí, al tiempo que mueve actancialmente la historia narrada en dicha novela. No obstante, conviene precisar que la caracterización de las respectivas soledades asumidas por estos personajes no resulta ser coincidente,

[3] Aunque F. J. Prado en *Cómo se analiza una novela* (1984) caracteriza al comparsa como a un personaje sin función dinámica en la arquitectura textual del relato, su presencia puede contribuir a engendrar un ámbito pragmático o especular, desvelador de la sintaxis del discurso narrativo y de la semiología de algún otro personaje.

[4] Un estudio esclarecedor y bien resumido de la praxis deconstructora, basada en los márgenes de la escritura, lo ha llevado a cabo, en términos teóricos, Barbara Johnson en su acertado artículo "Writing" (1990).

en modo alguno. De hecho, si por algo se distingue el aislamiento de Luisito es por determinados rasgos de pasividad manipulada, sobre los que no posee control total. La soledad de Abelarda se halla siempre repleta de connotaciones imaginarias y de deseos fatídicamente insatisfechos. En contraposición a lo evidenciado por los comportamientos respectivos de ambos personajes, Víctor sabe ingeniárselas para manipularlos desde presupuestos simbólicos, ajenos a los impulsos de que era objeto Abelarda. Finalmente, doña Pura y su hermana Milagros residen en un ámbito apariencial, con el que intentan ocultar la escasez que les acecha. Ahora bien, puesto que Villaamil llega a no sentirse con fuerzas para superar esa escasez, al tiempo que no comparte las estrategias existenciales esgrimidas por los demás miembros de su familia, se ve abocado al ineludible desenlace del suicidio. No debería olvidarse, a este respecto que este personaje había intentado previa e infructuosamente, recuperar un puesto en la administración, para así contribuir a eliminar la escasez crónica de su propia familia. Tal vez, pudiera objetarse que los medios puestos por Villaamil para obtener el propósito por él alimentado son ajenos a las demandas de una economía productiva y, en consecuencia, se hallaban abocados a fracasar deleznablemente. Para expresarlo de modo algo diferente, prestando atención única y exclusivamente a estrategias burocráticas, acompañadas de recomendaciones y contactos casuales, dicho personaje llega a tomar conciencia de la inutilidad de los procedimientos por él emprendidos.

Aun poseyendo derivaciones pragmáticas diferentes, el aislamiento existencial de Villaamil se prolonga, con cierta reiteración, a lo largo de la tarea encomendada a su nieto Luisito, quien es manipulado oportunamente para apoyar las mencionadas estrategias dirigidas a vencer la escasez de bienes financieros básicos. De hecho, Villaamil consigue convertir a Luisito en un fiel mensajero de las cartas enviadas a relevantes personalidades ministeriales que tal vez poseyeran el poder fáctico y la disposición de ánimo, para resarcir, en definitiva, las desesperadas carencias padecidas por la familia en cuestión. Repárese en la acumulación de ausencias deconstructoras que acompañan a los motivos actanciales que impulsan los procedimientos emprendidos por Villaamil. De acuerdo con lo ya reiterado, en la base de todas las ausencias se halla la escasez de bienes económicos mínimos compartida por todos los miembros de la familia de dicho personaje, quien no consigue establecer contacto directo con las instancias administrativas que, tal vez, pudieran haberle

ayudado a lograr sus objetivos burocráticos. Gran parte de la labor emprendida por Villaamil se reduce a escribir solicitudes epistolares, encaminadas a la obtención del puesto de trabajo buscado. En lugar de enfatizar la imprescindible presencia directa como estrategia para conseguir el objetivo trazado, dicho personaje parece ocultarse a través de las ausencias proporcionadas por el ejercicio de la escritura. Semejante comportamiento pudiera muy bien convertirse en un ineludible ejemplo de lo manifestado con explicitez contundente por Derrida en *De la gramatología* cuando afirma que el lenguaje es, ante todo escritura, de la cual se precisa partir para desmantelar deconstructoramente el papel hermenéutico ejercido por la voz otorgadora de sentido. Ahora bien, al conceder a la escritura el papel que propiamente le corresponde, Derrida lo relaciona con la tachadura producida por ella, ocasionando una huella de lo que se ha intentado borrar. En cualquier caso, la huella vendría a consistir en una simulación de algo que se disloca, se desploma y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia, el cual a su vez se disloca, continuándose así ese proceso indefinidamente, conforme evidencia la historia narrada en *Miau*. Si la prolongación del ejercicio deconstructor de la escritura emprendido por Villaamil se materializa en las idas y venidas realizadas por Luisito, a quien se le había encomendado la tarea de trasmitir mensajes que no conducían a la consecución de finalidad alguna, el mencionado simulacro de presencia se exterioriza en el comportamiento histriónico de doña Pura y Milagros, personajes abocados a codearse con miembros de una clase económica ajena a la verificable indigencia padecida.

En conformidad con lo advertido, el marginamiento impuesto a un personaje acusadamente vulnerable, tal y como es Luisito, reviste rasgos de una manipulación proveniente, en primer lugar de su abuelo Villaamil y después hasta de su padre Víctor, quien se sirve de él para llegar a resarcir incisivas deudas financieras. Ahora bien, Luisito, ante semejante indefensión, parece protegerse a través de desvanecimientos oníricos, repletos de connotaciones un tanto imaginarias que ejemplificarían lo esgrimido por Pampa O. Arán en *El fantástico literario* (1999) cuando explora, con perspicacia, diversas modalidades específicas encaminadas a socavar deconstructoramente la verosimilitud no cuestionada de un ingenuo realismo. Se precisa puntualizar, a tal respecto, que si las referencias a acontecimientos históricos de la España del siglo XIX, sin duda alguna constatables, a lo largo del discurso diegético de *Miau*, pudiera inducir a pensar que

dicha novela no logra superar los límites impuestos por ese realismo, la introducción de pronunciadas connotaciones imaginarias, algunas de ellas propensas a ser calificadas también de fantásticas, elimina la validez incuestionable de tales posicionamientos realistas. Así pues, el ámbito discursivo de lo fantástico, implicado en las visiones de que es objeto Luisito, llega a conseguir desvirtuar la referencialidad verificable del realismo en cuestión, con el que se suele asociar la producción literaria de Galdós, al tiempo que apunta hacia un resquebrajamiento de los límites estructurales y semánticos que empobrecerían lo connotado por un relato propenso a ser estudiado desde variadas y diversas aproximaciones críticas, no reduccionistas, aunque tal vez complementarias. Por consiguiente, dicho resquebrajamiento afecta a los límites que separaban la realidad verificable respecto a lo presuntamente inserto en la imaginación o en los sueños del propio Luisito. Sin embargo, se precisa no olvidar que el contenido temático de lo experimentado en dichos desvanecimientos se halla relacionado de alguna forma con los hechos y dichos referidos a lo largo del itinerario diegético de *Miau*. Es en circunstancias existenciales, repletas de múltiples tensiones, cuando tal personaje sucumbe frente a desvanecimientos que se convierten en impulsos imaginarios dirigidos a aislar infructuosamente a Luisito respecto a posibles e imprevistas acechanzas.[5] Del siguiente modo se relata uno de estos desvanecimientos sufridos por un personaje que no sólo es objeto de manipulaciones manifiestas, sino que, al mismo tiempo padece indebidas ofensas y humillaciones:

> Empezóle a Cadalsito la consabida desazón; se le iba el conocimiento de las cosas presentes, se mareaba, se desvanecía, le entraba el misterioso sobresalto, que era en realidad pavor de lo desconocido; y apoyando la frente en una enorme piedra que próxima tenía, se durmió como un ángel. Desde el primer instante, la visión de las Alarconas se le presentó clara, palpable, como un ser vivo, sentado frente a él, sin que pudiese decir donde. El fantástico cuadro no tenía fondo ni lontananza. (60)

El desvanecimiento sufrido por Luisito le conduce al sueño y, consecuentemente es objeto de una visión, caracterizada por la

[5] La abundancia de desvanecimientos un tanto ensimismados no es algo exclusivo de la trayectoria diegética de *Miau*, sino que también afecta a la historia narrada en *Marianela* (1878/2009), conforme lo ha puesto de relieve Joaquín Casalduero en *Vida y obra de Galdós* (1961).

ausencia de límites precisos. Debido a dichos condicionamientos circunstanciales, este sujeto experimenta una carencia básica que afecta a su propia visibilidad y el instante vivido permanece instalado en la imprecisión del sueño. Debería tenerse en cuenta que, para tratar de explicar dicha experiencia, tal vez fuera conveniente recurrir a lo especulado en términos teóricos por Ernst Bloch a lo largo de lo especulado en *El principio esperanza* (1977-1980), escrito ensayístico propenso a corroborar el hecho contrastable de que el sujeto no puede atrapar aquello que realmente es según su propia esencia, permaneciendo siempre como misterio para sí mismo y repleto de un deseo nunca satisfecho de modo completo ni tampoco definitivo.[6] Aunque el narrador de la historia relatada en *Miau* afirma que la visión se le presentaba a Luisito con matices explícitos de claridad, todos los indicios apuntan a que tal personaje se hallaba envuelto por una cierta oscuridad que afectaba también al objeto de lo presuntamente conocido por él, impidiéndole salir de las ensoñaciones en que fácilmente caía. No obstante, se precisa puntualizar el hecho de que, de acuerdo con las argumentaciones esgrimidas por Bloch, tales ensoñaciones pueden contener en sí el núcleo de la esperanza hacia donde tiende el genuino ejercicio de un pensar mediado por lo existente. Para expresarlo de modo algo distinto, al no poder verse todo con claridad, parece que no se encuentre salida alguna, a no ser recurriendo a ensoñaciones encaminadas a transgredir o superar los límites de lo percibido, representándolo, en última instancia, de una u otra forma. Al apuntar hacia la dilapidación de un exceso, considerada tal vez como necesaria, semejantes transgresiones parecen adquirir aires de familia que acaso se relacionen con lo expresado por Georges Bataille en *La experiencia interior* (1986), escrito ensayístico propenso a admitir la urgencia de la ofrenda inmoladora del sujeto, al cual no le es posible entregarse a la experiencia del pensamiento sin exponerse a la incertidumbre, la angustia, el dolor, la noche y el desierto.[7] Por experiencia se entiende la puesta en cuestión de lo que se sabe por el simple hecho de existir. Por consiguiente, hacerse cargo de la propia experiencia viene a significar no reco-

[6] En *Las huellas de lo oscuro* (2004), Javier Martínez Contreras detalla, con el debido rigor, las implicaciones fenomenológicas y existenciales de los planteamientos raciocinantes de Bloch.

[7] En *Contra la economía* (2001), Antonio Campillo reflexiona sobre las aportaciones filosóficas de Bataille orientadas a la construcción de una patria intempestiva, una morada ucrónica y utópica, sin territorio ni calendario, un espacio abierto a la libertad creativa y a la comunicación, más allá de los límites establecidos como infranqueables.

nocer autoridad alguna, no aceptar ninguna tutela, no refugiarse en reducto alguno visto como inexpugnable, no seguir ningún otro camino diferente al de la propia experiencia que en el caso de las presuntas ensoñaciones padecidas por Luisito, a lo largo de la historia relatada en *Miau*, pasa por la oscuridad del instante vivido. Conforme se ha advertido ya, dicha oscuridad es compartida por el sujeto y el objeto implicados en la intencionalidad fenomenológica establecida. Ahora bien, las dificultades provenientes de la ausencia de una visión clara y distinta de lo observado no conllevaría la paralización existencial del sujeto, el cual parece no mostrarse reacio en aceptar la vida en aquello que, por las razones que fuere, le resulta, de hecho, inaceptable.

Conforme señala Bloch, la oscuridad del instante vivido viene a consistir en una cierta inadecuación actual entre la realidad con la que se precisa contar y las ensoñaciones ejemplificadas en los desvanecimientos de Luisito, que tal vez apunten hacia una esperanza utópica, expresión de deseos y anhelos nunca desaparecidos, a pesar de encontrarse insertos en circunstancias indefinidas y tal vez imposibilitadas para concretizarse de modo verificatorio. En *El principio esperanza* se afirma, con contundencia y sin disimulo opaco, que el horizonte existencial siempre presente, a pesar de las limitaciones impuestas por la oscuridad del instante vivido, proyecta un ámbito hermenéutico de sentido y abre la experiencia personal o comunitaria hacia un futuro todavía no realizado. En consecuencia, la oscuridad del instante vivido no se limita única y exclusivamente a señalar una carencia o escasez anclada en el ámbito del sujeto, sino que simultáneamente apunta hacia un horizonte utópico, desde donde se puede estar en condiciones de criticar y hasta pretender transgredir amplias limitaciones presentes, constituidas, no obstante, en el punto de apoyo encaminado a ir vislumbrando la plenitud anhelada. Se precisa agregar, a todo esto, que Bloch alude a una anticipación del objeto del deseo, que siempre se encuentra propensa a convertirse en realidad, a pesar de las posibles frustraciones concomitantes, tales como las sentidas por Luisito y sus allegados más próximos, acuciados por una escasez e insatisfacción que no se conseguía eliminar. Ahora bien, no todos los miembros de la familia de Villaamil reaccionaban como Luisito frente al acoso de la mencionada penuria económica. Convendría referirse, a este respecto, a las actitudes solipsistas de carácter imaginario, adoptadas por un personaje como Abelarda, quien contemplaba que el comportamiento de Víctor llegaría a satisfacer el objeto de sus deseos. Ahora bien, las aspi-

raciones de Abelarda no llegan a materializarse en modo alguno, debido sobre todo al hecho de que tal personaje se muestra, con frecuencia, incapaz de trascender el ámbito psicoanalítico de lo imaginario, repleto de deseos no cumplidos. En *Speech and Language in Psychoanalysis* (1981), Jacques Lacan considera este ámbito como anterior a cualquier tipo de objetivizaciones opresoras. En él se siente la presión ejercida por el nivel de lo simbólico, produciéndose el malestar al que se refiere Sigmund Freud en *Civilization and its Discontents* (1962).[8] Es dicho nivel de lo simbólico el que, según lo adelantado por Julia Kristeva en *Desire in Language* (1980) y *Revolution in Poetic Language* (1984), ejerce todo tipo de imposiciones sobre el de lo imaginario, al que en algunas ocasiones parece no restarle alternativa alguna sino la sumisión.[9] Sin embargo, en lo que respecta a la historia narrada en *Miau*, convendría no desdeñar el hecho de que si Abelarda no sucumbe totalmente ante tales imposiciones, sin quedar aislada en el ámbito de lo imaginario, es porque su comportamiento se halla repleto de continuas vacilaciones que acaso le impulsen a establecer compromisos de conveniencia, propensos tal vez a ser incluidos en el nivel psicoanalítico de lo real.[10] De hecho, este personaje necesita, por un lado, de lo que imaginariamente le pudiera aportar el comportamiento de Víctor hacia ella y, por otro, de las demandas aparenciales de algunos miembros de su familia, tal vez insertos en el ámbito de lo simbólico. No obstante, se precisa puntualizar, que si Abelarda no decide suicidarse, tal y como le acaecerá a su padre, parece derivarse de su habilidad para, desde el nivel de lo real, deconstruir la dicotomía binaria procedente de la confrontación entre los respectivos ámbitos de lo imaginario y de lo simbólico. De la siguiente manera se refiere el narrador de *Miau* a la vacilación padecida por tal personaje cuando, insertándose en el ámbito de

---

[8] En *Freud: una interpretación de la cultura* (1975), Paul Ricoeur explica, con claridad, que lo connotado semánticamente por múltiples modalidades concretas de lo que se entiende por cultura pertenece al principio de la realidad, en oposición al del placer. De ser esto cierto, la cultura no trasciende el ámbito de lo simbólico, estudiado por Lacan.

[9] Aunque el concepto de lo simbólico vendría a ser equivalente en los estudios postfreudianos de Lacan y Kristeva, conviene hacer notar que es en el plano de lo imaginario donde pudieran surgir algunas divergencias de matiz. En conformidad con lo advertido por Vincent B. Leitch en *Cultural Criticism* (1992), Kelly Oliver en *Reading Kristeva* (1993) y Anne-Marie Smith en *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable* (1998), Kristeva llega hasta negarse a utilizar el lexema imaginario, prefiriendo sustituirlo por el de semiótico.

[10] La presunta función apaciguadora esgrimida por el ámbito de lo real la ha estudiado, desde planteamientos teóricos, Samuel Weber en *Return to Freud* (1991).

lo imaginario, parece no ser capaz de ofrecer resistencia a la atracción un tanto pasional que siente hacia su cuñado Víctor:

> …, costábale a la insignificante gran esfuerzo disimular la turbación que su cuñado producía en ella al dirigirle la palabra. A veces un gozo íntimo y bullicioso, con inflexiones de travesura, le retozaba en el corazón, como insectillo parásito que anidase en él y tuviera crías; a veces era una pena gravativa que la agobiaba. En toda ocasión sus respuestas eran vacilantes, desentonadas, sin gracia ninguna. (99-100)

Al calificar a Abelarda como insignificante, el narrador de la historia relatada en *Miau* asume la opinión que, desde planteamientos simbólicos, parece tener de tal personaje, humillado y ofendido, el propio Víctor, dispuesto a sacar un posible provecho de ella, aunque simulacralmente aparente lo contrario.[11] Por otro lado, la inexpresabilidad demostrada por las respuestas de Abelarda implica su no inclusión en el ámbito de lo simbólico, introduciéndose tal vez en el de lo real.[12] A todo esto convendría agregar que la decisión, más o menos consciente, de recrearse en el ámbito de lo imaginario se presta a ser considerada, desde presuposiciones narratológicas, como un motivo actancial dirigido a tratar de evadirse de la escasez amenazante, sentida por la propia Abelarda. Tal aseveración se ve confirmada por el hecho de que los deseos no satisfechos de dicho personaje se orientan a contraer matrimonio con Víctor, quien era percibido como poseedor de una cierta fortuna financiera, alejada por completo de las estrecheces provenientes de la temida escasez. Desde planteamientos distintos, en la apreciación de tales bienes económicos se basa también el acercamiento de doña Pura y de su hermana

---

[11] Existe una ambigüedad manifiesta que indudablemente afecta a la categorización taxonómica del narrador de *Miau*, quien, con cierta frecuencia, no posee reparo alguno en utilizar expresiones gramaticales correspondientes a pronombres de primera persona y, en cuanto tal, pudiera ser él mismo un personaje y sería calificado de homodiegético. Sin embargo, la omnisciencia que afecta directamente a lo conocido por tal narrador le imposibilita para ser considerado como homodiegético, siendo preciso incluirlo en la categoría de heterodiégetico. A tal ambigüedad narratológica, existente también en otras novelas de Galdós, han aludido, de algún modo, estudios tales como *Modelos dialógicos en Galdós* (1989) de Alicia Andreu, *Gender and Representation* (1990) de Lou Charmon-Deutsch y *The Reframing of Realism* (1993) de Hazel Gold.

[12] Podría hacerse un estudio de lo ventilado en *Miau*, prestando atención a las connotaciones fisiognómicas procedentes de diversos gestos esgrimidos por la mayoría de los personajes de esta novela, entre los que habría que incluir a la propia Abelarda. Tal enfoque crítico se vería enriquecido si se tuvieran en cuenta los presupuestos conceptuales que proporcionan Isaac Joseph en *Le passant considérable* y Julio Caro Baroja en *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*.

Milagros hacia Víctor, cuyos intereses aparenciales, aunque más disimulados y ocultos, no se hallan muy ajenos tanto respecto a los de la esposa de Villaamil, como también a los de su cuñada. En cierto sentido, las actitudes adoptadas por estos personajes pudieran muy bien constituirse en ejemplificaciones intertextuales de lo que esgrimirán las disquisiciones ensayísticas recogidas en *Cultura y simulacro* (1978) y *El espejo de la producción* (1980) de Jean Baudrillard, o en *La cultura como espectáculo* (1988) de Eduardo Subirats. Por simulacro se entiende la representación de algo que compite ontológicamente con el ser de lo representado, intentando sobrepujarlo, eliminarlo y sustituirlo, en última instancia, para convertirse, de hecho o imaginariamente, en la realidad buscada.[13] De la historia relatada en *Miau* se deriva que Víctor, al disimular, por todos los medios a su alcance, un arrebato pasional dirigido a seducir a su cuñada Abelarda, representa un manifiesto enmascaramiento, incompatible con la abominación y el desprecio sentido hacia ese personaje, que el narrador reitera al considerarle como insignificante. Por su parte, Víctor aparenta hallarse sumido en unos sentimientos vacuos, cuando se dirige a Abelarda de la forma siguiente:

> -He pensado en ti todo el día. Temí que te enojaras por lo de ayer. Yo había hecho el propósito de no revelarte nunca mis sentimientos. Aún no te he dicho toda la verdad, ni te la diré, Dios mediante. Cuando uno llega tarde, debe resignarse y callar. ¿Y tú no me respondes nada? ¿Ni hablas ni siquiera para reñirme?
>
> La insignificante tenía los ojos fijos en la mesa, y sus labios se agitaban como si la palabra retozara en ellos. Por fin no chistó. (127)

Al enmascaramiento ostentado histriónicamente por Víctor, le corresponde el silencio adoptado, con elocuencia pragmática, por Abelarda, personaje que no dejará de convertirse en objeto del rechazo de su cuñado. Ahora bien y en conformidad con lo ya advertido, Abelarda resulta ser también una inocente víctima manipulada por parte de doña Pura, quien defenderá a toda costa el matrimonio de aquella con un tal Ponce, convertido en el heredero de apetecible y cuantiosa fortuna. Dichos bienes económicos contribuirían a resolver las escaseces padecidas por doña

[13] Se advierte en *La cultura como espectáculo* que el ser de algo es suplantado por su simulacro, el cual se constituye como la determinación de tal ser, a partir de su representación unilateral, abstracta o reificada.

Pura, permitiendo que el disimulo apariencial prevaleciera en la rama femenina de la familia de Villaamil. La trayectoria diegética de *Miau* pone de relieve que Abelarda no siente atracción alguna para contraer matrimonio con Ponce y si llega a ceder en casarse con él es simplemente para solventar la escasez de su familia, al tiempo que doña Pura, Milagros y hasta ella misma pueden continuar representando un papel histriónico como parte de un público selecto que acude a las funciones de la ópera, al tiempo que en sus propio hogar seguirán celebrándose acontecimientos teatrales, con la participación activa de la mayoría de los asistentes a las tertulias programadas. Sin embargo, aunque dicho desenlace apariencial parece prevalecer en lo que respecta a gran parte de los personajes que desfilan a lo largo de la historia relatada en *Miau*, es el propio Villaamil el que no se resigna a compartir la vaciedad de dicho entorno social y después de emplear largas jornadas escribiendo cartas para solicitar trabajo, o decidiéndose a visitar oficinas ministeriales, sin conseguir resultado satisfactorio alguno, vagabundea sin rumbo fijo por el ámbito urbano de la ciudad de Madrid, para acabar poniendo fin a su vida mediante la ejecución de un premeditado suicidio, convertido en expresión contundente de un colapsamiento innecesario y, a todas luces, injusto.

Del desconcertante vagabundeo esgrimido por Villaamil a través de diversas calles y vecindarios de Madrid existe una mención avanzada en los recorridos ineficaces que tal personaje había realizado por los pasillos y dependencias burócratas del ministerio, suplicando una colocación que nunca llegó, de hecho, a materializarse. Pudiera afirmarse, a este respecto, que la trayectoria diegética de *Miau* pone de relieve un entorno burocrático de opresión totalizante y despersonalizador en gran medida que recuerda las connotaciones existenciales proyectadas por el juicio al que se refiere *El proceso* (1994) de Franz Kafka. La sentencia que parece caer sobre el comportamiento de Villaamil no es otra que la marginación de este personaje, convirtiéndole en reo de un irracionalismo próximo a lo entendido en lenguaje corriente como locura. El aparato ministerial, propiciadamente burocratizado, se siente incapaz de enfrentarse a tal comportamiento y se le excluye implacablemente de la participación en el poder impuesto. Villaamil parece asumir este marginamiento existencial y, deambulando por entornos un tanto impersonales, se inserta en lo entendido propiamente por el ámbito social de lo urbano. De acuerdo con lo explicado ensayísticamente por Manuel Delgado en *El animal público* (1999),

Sociedades movedizas (2007) y *El espacio público como ideología* (2011), dicho ámbito se halla repleto de agrupaciones fluctuantes, caracterizadas por la movilidad, los equilibrios precarios en las transacciones relacionales establecidas entre individuos viandantes y la agitación que se resiste una y otra vez a cualquier encuadramiento vertebrador.[14] La despersonalización un tanto anónima del entorno de lo urbano, sentida por el propio Villaamil cuando deambulaba por las calles de Madrid, con anterioridad inmediata al mencionado desenlace suicida, contrasta con lo que Delgado denomina el ámbito de la ciudad, en donde el control impuesto no deja de prevalecer de un modo u otro. Este ámbito sumamente estructurado se halla ejemplificado, a lo largo de la trayectoria diegética de *Miau*, por el edificio ministerial, a donde acudía Villaamil a ver colmadas su expectativas de recuperar un puesto en la administración. El rechazo padecido, a este respecto, por dicho personaje, se llega a convertir, así pues, en un motivo actante existencial, que le conducirá a la premeditada ejecución del suicidio.

A la hora de recapitular brevemente lo que procede, convendría una vez más, referirse al marginamiento impuesto a los diversos miembros de la familia de Villaamil como consecuencia de los diversos intentos y esfuerzos dirigidos a vencer la escasez que sufrían. Ahora bien, la presunta solución encontrada por la mayoría de los personajes afectados no es compartida, en modo alguno, por el propio Villaamil, quien, no encontrando salida satisfactoria a sus legítimas aspiraciones financieras, decide suicidarse, inmediatamente después de haber programado, con meticulosidad y premeditación, el desenlace con el que culmina lo relatado, desde diversas focalizaciones perspectivistas, a lo largo de la trayectoria diegética de *Miau*.[15] A todo esto se precisa agregar que semejante desenlace en modo alguno implica la clausura fija definitiva de la historia en dicha novela, pues el porvenir existencial de la mayoría de los personajes aludidos, a excepción de Villaamil, continúa permaneciendo abierto a posi-

[14] La argumentaciones dilucidatorias esgrimidas por Delgado se encuadran dentro del marco teórico que proporciona Manuel Castells en *Problemas de investigación en sociología urbana* (1971).

[15] Aunque la voz que predomina en la trayectoria diegética de *Miau* es la del narrador, lo por él expresado procede de las focalizaciones adoptadas por diversos personajes. Para un esclarecedor estudio de la diferencia narratológica existente entre voz y focalización, convendría tener en cuenta las valiosas aportaciones proporcionadas por Dan Shen en "Difference Behind Similarity: Focalization in Third-Person Center-of-Consciousness and First-Person Retrospective Narration" (2003).

bles percances realmente imprevistos. De acuerdo con lo que también acaecía en otras novelas de Galdós, tales como *Doña Perfecta* (1876/1993) o *El amigo Manso* (1881/1991), el final de la historia relatada en *Miau* se halla abierto a diversas especulaciones plausibles, que contribuyen a enriquecer todavía más los valores literarios de un escritor, considerado, a dicho efecto, como clave para aproximarse críticamente a lo producido en el ámbito de las letras españolas del siglo XIX.

OBRAS CITADAS

ANDREU, Alicia G. *Modelos dialógicos en Galdós*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1989.

ARAGÜÉS, Juan Manuel. *El viaje del Argós. Derivas en los escritos póstumos de J. P. Sartre*. Zaragoza: Mira, 1995.

—-. *Líneas de fuga. Filosofía contra la sociedad idiota*. Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2002.

—-. *Sartre en la encrucijada. Los póstumos de los años 40*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

ARAN, Pampa O. *El fantástico literario. Apuntes teóricos*. Madrid: Tauro Ediciones, 1999.

BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*. Madrid: Taurus, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

—-. *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa, 1980.

BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*, Madrid: Aguilar, 1977-1980

CAMPILLO, Antonio. *Contra la economía* Granada: Editorial Comares, 2001).

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 1981.

CARO BAROJA, Julio. *La cara espejo del alma. Historia de la fisiognómica*. Madrid: Círculo de Lectores, 1993.

CASALDUERO, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

CASTELLS, Manuel. *Problemas de investigación en sociología urbana*. Barcelona: Anagrama, 1999.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. *Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.

—-. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007.

—-. *El espacio público como ideología.*. Madrid: Catarata, 2011.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971.

—-. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

FREUD, Sigmund. *Civilization and its Discontents*. New York: W.W. Norton and Company Inc., 1962.

GOLD, Hazel. *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of Nineteenth-Century Spanish Novel*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

HOYLE, Alan. "Algo más sobre *Miau*". *AIH Actas X (1989)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, (1992): 1303-1309.

JOHNSON, Barbara. *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore. Johns Hopkins University Press, 1985.

—-. A World of Difference. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

—-. "Writing." Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, Eds. Critical Terms for Literary Study. Chicago: The University of Chicago Press (1990): 39-50.

JOSEPH, Isaac. *Le passant considerable. Essai sur la dispersion de l'espace public*. Paris: Librairie des Méridiens, 1984.

KAFKA, Franz. *El proceso*. Madrid: Cátedra, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

—-. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

LACAN, Jacques. *Speech and Language in Psychoanalysis: The Language of the Self*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

LETICH, Vincent B. *Cutlural Criticism. Literary Theory, Poststructuralism*. New York: Columbia University Press, 1992.

MARTÍNEZ CONTRERAS, Javier. *Las huellas de lo oscuro. Estética y filosofía de Ernst Bloch*. Salamanca, Editorial San Esteban, 2004.

OLIVER, Kelly. *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Doña Perfecta*. Madrid: Alianza, 1993

—-. *El amigo Manso*. Madrid: Alianza, 1991.

—-. *Marianela*. Madrid: Edimat Libros, 2009.

—-.*Miau*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

PRADO. F. J. *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra, 1984.

RICOEUR, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 1975.

RUANO DE LA HAZA, José María. "The Role of Luisito in *Miau*". *Anales galdosianos*. 19 (1984): 27-41.

SACKETT, Theodore. "The Meaning in *Miau*". *Anales galdosianos*. 4 (1969): 26-39.
SARTRE, Jean Paul. *A puerta cerrada*. Madrid: Alianza, 1982.
—-. *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires. Losada, 1963.
SHEN, Dan. "Difference Behind Similarity: Focalization in Third-Person Center-of Consciousness and First-Person Retrospective Narration." Carol Jacobs and Henry Sussman, Eds. *Acts of Narrative*. Standford: Standford University Press, (2003): 81-93.
SMITH, Anne-Marie. *Julia Kristeva. Speaking the Unspeakable*. London: Pluto Press, 1998.
SUBIRATS, Eduardo. *La cultura como espectáculo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.
VALIS, Noël. "Benito Pérez Galdós's *Miau* and the Display of Dialectic". *Romance Review* 77 (1986): 415-427.
WEBER, Samuel. *Return to Freud. Jacques Lacan's Dislocation of Psychoanalysis*. New York: Cambridge University Press, 1991.