

DISEÑO Y CONFIGURACION SEMANTICA DE LA MENTIRA EN *MIAU*

Harriet S. Turner
Departamento de Lenguas Romances
Oberlin College
Oberlin, OH 44074

Para Galdós, atento siempre a la capacidad novelera de la imaginación, la ficción y la realidad existían en relación dialéctica. Como declaró en 1870, «cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que *parece cosa de novela*... En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: ¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido»¹. Vida y novela, narrador, personaje y lector: estos cinco elementos se mueven en el mismo espacio creado por la palabra. Ocupan posiciones frecuentemente equivalentes y reversibles, creando así la duda, la dialéctica del *sí pero no*². Como ha señalado Ricardo Gullón, tratándose de las novelas contemporáneas, hay que hablar de novelas en la novela, aventurarse a «un modo de lectura que tiene más en cuenta el dinamismo que las esencias»³. Este enfoque nos permite indagar en el proceso mismo de pensar e imaginar, y en los valores que las conexiones estructurales entre diversas novelas hacen patentes.

El amigo Manso (1882), «novela a dos luces, como los tornasoles»⁴, encierra, como se sabe, sucesivas fábulas y ficciones de carácter folletinesco, cuya interacción y reflejos la constituyen como novela. En *Fortunata y Jacinta* (1886-87), según muestra John Kronik, las narraciones interiores fabrican un espejo de la propia invención galdosiana⁵. Por su parte, y para finalidades semejantes, *Miau* (1888) se sirve de la mentira y sus mecanismos. Desde el título mismo, cuya móvil historia constituye el segundo plano de la novela, *Miau* cumple la función que Alejo Carpentier ha asignado a Cervantes y a la novela picaresca: la de «violiar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar 'placer estético a los lectores' para hacerse instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas»⁶. Fiel a las paradojas de su

propio *país de viceversas*, Galdós en *Miau* lleva a cabo este proceso de indagación mediante múltiples configuraciones de lo falso, lo fantástico y lo aparente. El acto imaginativo corresponde a las modalidades del mentir, y *mentir* es verbo hecho carne en *Miau*.

En la primera parte de este estudio se intenta hacer, aunque incompleta, una tipología de la mentira, que reviste en *Miau* tres aspectos principales: la mentira-ilusión, personificada por doña Pura; la mentira-evasión de Villaamil, y la mentira-engaño, tipificada en Víctor Cadalso. Este análisis pondrá de relieve las semejanzas y diferencias entre los tres. Cada tipo de mentira crea su arquitectura particular, y todas tres unifican espacio, personaje y narrador. En la segunda parte intento perfilar ese triple paradigma novelístico. *Miau*, en su conjunto, resulta una ficción, sí, una mentira más, pero con alcances y fines distintos y superiores a los de sus tres mentiras parciales. Tanto o más que en *Fortunata y Jacinta*, *Miau* acaba contemplándose en las ilusiones y engaño de su propia hechura textual: en *Miau* el todo es mayor que la suma de sus partes.

Plan y planos de la mentira

El verbo *mentir*, que según Corominas «es de uso general en todas las épocas y común a todos los romances»⁷, se deriva directamente del latín *mēntī-rī*; significa «decir una cosa por otra, *hacer creer... inventar, novelar, tramar, y urdir*», y en definitiva ocultar o faltar a la verdad⁸. Es decir, *mentir* y *mentira* problematiza ya el lenguaje, remitiéndose a la función de contar y representar. Si *Fortunata y Jacinta* (1886-87) constituye «una verdadera selva de novelas entrecruzadas»⁹, *Miau*, publicado el año siguiente, presenta el aparatoso artificio de un *fingir mentiras*¹⁰, proyectando la imaginación sobre lo imaginado.

¿Cuáles son los planos de la mentira en *Miau*? Corresponden a sus múltiples ambientes —el mundo mesocrático de la burocracia, el de don Ramón, analizado por Ricardo Gullón¹¹, y el mundo de la ópera, al que pertenecen doña Pura, Milagros y Abelarda, que ha quedado radiografiado en toda su extensión por Beatriz Entenza de Solare¹². Pero hay otro más al fondo que merece nuestra atención: el mundo del Circo y del Carnaval, en sí mismos máscara y mueca de la mentira, ya por definición. Cuatro años antes de *Miau* había declarado Refugio a la orgullosa Rosalía de Bringas: «¡Ay! qué Madrid éste, todo apariencia. Dice un caballero que yo conozco, que esto es un Carnaval de todos los días, que los pobres se visten de ricos. Y aquí salvo media docena, todos son pobres [...]. Conozco señoras de empleados que están cesantes la mitad del año, y da gusto verlas tan guapetonas»¹³ (1662). Este testimonio, emitido desde las cajas de doble fondo de *La de Bringas* (1884), anuncia el mundo carnalesco de *Miau*, en cuyas primeras páginas resuenan los «discursos de charlatanes que venden elixires o hacen ejercicios de prestidigitación» (555) que oye Luisito por las calles de Madrid.

Ajustando enfoques, Galdós miniaturiza en *Miau* este trasfondo de carnaval, incorporándolo a las figuraciones de sus personajes. Lleva la metáfora de Circo y Carnaval a los tres planos: casa, oficina y teatro, y acaba situándolos en todas sus partes y rincones. Abelarda sale repetidas veces en casa hecha «payasa» —una «pánfila» o una «calabaza con boca y manos» (595); en otra

ocasión apareció «con tan fuerte mano de polvos en la cara, que parecía una molinera» (621). Ventura Pantoja, el «*probo funcionario*», resulta ser un «puerco-espín» (614) de oficinas con las «triquiñuelas» propias de un «clown» de circo; se le ladeaba el gorro «que resbalaba sobre su lustrosa cabeza al menor impulso de la mano» (615). Por su parte Milagros, *cognicente* del arte del *bel canto*, rechaza «doctoralmente» las acciones exageradas de la Pelligrini. La italiana «bracea demasiado», dice aquélla, «y, francamente, la ópera es para cantar bien, no para hacer gestos» (560). Aunque, como señala Entenza de Solare, es muy debatida la «cuestión de la importancia del arte dramático para el cantante de ópera»¹⁴, el comentario de Milagros está potenciado por la presencia del circo y sus elementos.

En *Miau* el signo inicial del circo y sus posturas miméticas es la diminuta, sinuosa figura de *Posturitas*, «flexible como una lombriz» (574). Según el amigo Murillo, *Posturitas*, primero que menciona el mote *Miau*, está «siempre pintándola y haciendo gestos como los *clos* del Circo» (552). Las trazas del niño nos invitan a presenciar otros espectáculos carnavalescos en la novela —contorsionistas y hombres contrahechos, muñecos de resortes, momias y monstruos, humanos elefantes como Paca la memorialista o la señora de Cucúrbitas, «mole» inmensa cuyos pasos hacen estremecer el suelo «como la máquina de apisonar... en las calles de Madrid» (557). Tampoco falta a este carnaval de todos los días el consabido «jardín zoológico», repleto con todas las especies de tierra y mar: la casa de los Villaamil, frente a la Cárcel de Mujeres, ostenta sus fieras enjauladas —tigre seco e inválido, la cara gatesca de las tres «*lambionas*», la brava «pantera» que es Pura, hecha una furia al salir, badila en mano, a la defensa de su nieto. Por fuera anda el «gorila» Mendizábal y en Hacienda se anidan ya «pollos» precoces «de la raza gallinácea que llaman Cochinchina» (661); zumban los «zánganos» de oficina como Guillén, «cojitranco de los infiernos» (653). Galápagos, lampreas con conchas, peces y tiburones (658) nadan por los turbulentos ríos y mares sin fondo del Ministerio.

Ahora bien: la casa de empréstanos de *Posturitas* encierra el emblema-eje de *Miau* y su mundo de mentiras. Al pasar por un cuarto grande «donde había ropa, golfos de ropa, la mar de ropa», Luisito llega por fin a «una habitación toda llena de capas dobladas, cada una con su cartón numerado» (623). Colocadas en el centro de la casa (y de la novela), estas capas y cajas aluden a los espacios de la mentira, son *capas* en otro sentido que, constituidas por niveles de falsedad variable, determinan las que podemos llamar *cajas* y *cajones* interiores e inconscientes. Villaamil es ejemplo clave. «—¡Colocarme!—» exclama, «poniendo toda su alma en una palabra» (555). En efecto, el uso del verbo *colocar* encapsula la servidumbre de don Ramón: funcionario acondicionado por las *capas* y *casillas* del medio burocrático, habla como si su alma toda fuera objeto —ropa doblada, capa prestada— que se pudiera poner en su «cartón numerado».

A lo largo de *Miau* vemos aparecer espacios psíquicos semejantes a los de Villaamil. Toman la forma de colmena o galería, o bien se colocan tres biombos y bastidores. Podemos citar como ejemplos las galerías de espejos, callejones y cómodas en donde se produce el soñar revuelto de Víctor, las «colmenas

donde se labra el pañal amargo de la Administración» (656) y el «depósito de indulgencia» (594) que atesora Abelarda por su cuñado. El narrador explota esta metáfora *minera* —«cavando, cavando» por debajo de «la mal explorada superficie» para sonreírse, con dejos de ironía, de aquellas «vetas purpúreas» de sentimiento ofuscado, viéndolo «encajonado» como, según dice, «el material de las piedras preciosas derretido y consolidado por los siglos en el seno de la tierra» (594).

En *Miau* tantas *cómodas* y *colmenares*, *mapas* y *minas* determinan un modo esquivo de imaginar y obrar. Sin clara conciencia de ello, todos apelan, como Villaamil, a ese léxico de cajas chinas. Hablan de «encajar» motes (552), mostrar un rostro «desencajonado» (643), «encajarle el artículo o sonsacarles alguna casulla vieja» (593), «encajar» la cuchara entre boca y boca (604) o «encajarle encimita» un ascenso (658). Todos participan de un imaginar *clandestino*, traficando en secretos y «encajando» papas (632). Todos imitan a su modo el trabajo furtivo y fictivo del contrabandista Ildefonso Cabrera, quien coloca su quincalla eclesiástica en cajas bajo la rúbrica de «*paraguas sin armar y corsés en bruto*» (593). Es decir, sea por la «vasta gradería» del Teatro Real (631) o las «escamas de Pez» (629), las «revueltas honduras» del baúl de Víctor o de los legajos de Pantoja (627) o las *capas* geológicas de sombreros y batas que ensaya «la *cuarta Miau*» (601), el mero acto de contar y representar equivale a «depositar», «empaquetar» u ocultar la verdad bajo «capas dobladas, cada una con su cartón numerado». Por su parte el narrador, malabarista experto, juega una y otra vez con los vocablos *colocar*, *caja* y *cajón*, efectuando sucesivos «cambalaches» de significación con ellos. De ahí que *Posturitas*, niño vivaz y ratonil, que *encaja* motes, se presenta al fin *encajonado*; Villaamil, veterano de la Administración española, *se coloca* ya definitivamente, en la muerte, por su propia mano.

Los paralelismos —¿parodias?— entre niño y viejo, principio y fin, ponen de relieve la fundamental kinestesia de *Miau*. Por su lenguaje de *cajas* y *cajones* se unifican lo dinámico y lo inerte —*vida encajonada*, *ansia colocada*— y resulta de ello una tensión que hace cuajar en «depósitos» o «vetas» el vuelo ascendente de la imaginación. Aparecen, uno tras otro, contrastes duros entre espíritu y espacio, «esperanza y destino» (567); por estos contrastes toda acción se plasma en acto truncado, de antemano estilizado como reflejo, gesto, mueca. Como hemos visto, esta kinestesia nominaliza lo verbal, diseñando un lenguaje de cajas chinas y voces «verticales» —pensar es *cavilar*, indagar es *cavar*, hacer un papel es *chapucear comedias* y hablar a solas se vuelve «monólogo desordenado y sin fin» (602). Estos virajes verticales del pensar y sentir corresponden a lo que el narrador llama «las misteriosas energías psicológicas que determinan la elevación y caída de funcionarios» (622); el subir y bajar de fortunas promueve disyunción y polaridad, escisión y ruptura por todos los espacios de la novela— ilusiones femeninas de las tres *Miaus* frente a la Cárcel de Mujeres; altas ambiciones ancladas en tierra podrida, como en aquel sueño, de Víctor, de una dama elegante que se calza zapatos de «tacones de cascarones de huevo» (584). Villaamil lee la buena ventura «en los espirales de humo azul» del cigarro, mientras permanece enclavado en su «reducida estancia» que da al «patio ló-

brego» interior (554), y Milagros, artista truncada, «no acertaba a medir los escalones de aquel lento descender desde las cumbres de la poesía a los sótanos de la vulgaridad» (567).

Verticalidad y kinestesia prestan a *Miau* sus visos de ilusión óptica: ser es aparecer, subir es bajar, blanco es negro, dentro es fuera y todo movimiento se paraliza. Hay una relación directa entre esos efectos ópticos y el mecanismo de la mentira. Tantos reflejos, tantas capas sociales, psicológicas y léxicas engañan el ojo, viciando de raíz los medios de intelección. Charlatanes, capas emprestadas y cambalaches hechos en escuela y Hacienda; prestidigitaciones de monos, magos y ministros: todos están adiestrados en el arte que Máximo Manso llamaba «mecánica civil» (1290). Todos practican la «gimnástica volitiva», «dando saltos arriesgados y estupendos» (1290), hasta el mismo Villaamil, cuyo último, «terrible salto» mortal le hace rodar al abismo. De ahí que se pudiera decir que *Miau*, en su conjunto, participa en su propio Carnaval. Novela *acróbata y bifronte*, termina mordeándose la cola, apuntando simultáneamente a principio y fin, a *Posturitas* y a Villaamil. Porque las posturas del anciano cesante reproducen al revés las travesuras del niño. Ambos *la pintan*, componiéndose la cara; ambos remedan «las actitudes y gestos de los *clowns* y los dislocados del Circo» (574). *Posturitas*, como donde Ramón, lleva mote y su cara también es *tigresca*, al meter el dedo en el tintero y «pintarse rayas en la cara» (574). El entierro del niño resulta un presagio —un ensayo de tipo carnavalesco del «entierro» del mísero Villaamil, cuyo disparo le hace hincar la cabeza en «movediza tierra» (683).

Hacia una tipología de la mentira

Todos los ámbitos de *Miau* revisten formas de la mentira. Esta es, como hemos visto, *crónica*, en el doble sentido de cosa repetida y escrita. Adopta una faz papiréica y escritural —notas y noveluchas, legajos y libretos, periódicos y peticiones— y se ensaya en prendas disfrazadas, como la martirizada capota de doña Pura, la ropa flamante de Víctor o la «momia» que «se calza» Sevillano (589). Vivir es mentir a diario mediante disimulos, secretos, pretensiones y «cambalaches» quijotescos, como los de doña Pura, para quien *vulgo aguador es maestro de baile* (604).

Enmarcada en tales usos comunes, la mentira en *Miau* aparece bien organizada, según sus clases y esferas, modas y temporadas. Del simple falsificar, fingir o disfrazar una cosa (doña Pura) se pasa a la defensa del disimulo (Abe-larda) y a la evasión de la *mentira officiosa* de Villaamil. Este tipo de mentira —la que se dice «con fin de servir o agradar a uno»¹⁵— funciona para duplicar y reduplicar el papel de servidumbre que desempeña don Ramón frente al Ministerio y al espectáculo de su propia conciencia. «Sí, Ramón, figúrate que no te dan nada, que no hay para ti esperanza, a ver si creyéndolo así viene la contraria... Porque yo he observado que siempre sale la contraria» (564). Con el fin, pues, de servirse a sí mismo y suavizar su pena, practica la *mentira officiosa*. Se inventa como personaje —bueno, ultrajado, mártir, «simulando la figura de San Andrés clavado en las aspas» (666) o la de un *San Bartolomé*

pintado por Ribera (565). Cumple al pie de la letra el destino escrito por el mote *Miau*, sometiéndose a las exigencias de su propia invención novelesca.

De ahí el paradójico carácter infantil del anciano cesante. Su *mentira oficiosa* representa un modo mágico de enfrentarse con la realidad; cree que ésta irá amoldándose a figuras suyas imaginadas, a la creencia superticiosa que «no esperes y tendrás; desconfía del éxito para que el éxito llegue» (640). Fiel a este sistema de «esperar desesperando» (610), defensa adoptada «ante las balas enemigas» (620), Villaamil intenta protegerse de la servidumbre de la pretensión; en realidad, su «diabólica teoría» (640) sólo encapsula otra forma de servir. La mentira *desmiente* su carácter: al desempeñar «el papel de mendigo porfiado» (629), violenta la dignidad; puesta la máscara de un martirizado *Miau* para recordarla, vuelve al Ministerio una y otra vez como «sirviente despedido que ronda la morada de donde le expulsaron, soñando en volver a ella» (610). Los andamiajes de esta enrevesada mentira constituyen en sí todo un drama, con máscara, argumento y desenlace. Villaamil se envuelve en la totalidad de su elegía y sátira, y como un niño triste, «se entretenía y se consolaba con ella» (562) como con un juguete. De ahí que en algunas ocasiones el infeliz de Villaamil se muestre insensible a los demás, «pues para él no había en la familia más que una desgracia, la cesantía y angustiosa tardanza de la credencial» (641).

La dialéctica de don Ramón ocupa el plano central de *Miau*. De este plano se sube en escala hasta «la vasta gradería» de la ópera y *operaciones* más nocivas, tipificadas en Víctor. Prestidigitador e histrión innato, «astro refulgente» de los salones y «espejo de todos en finura, garbo y ropa» (589), Víctor parodia los arquetipos de la mentira —Judas, Mefisto, Satanás. Su apellido *Cadalso*, que alude al andamiaje de la muerte, hace pensar en otras formas de arquitectura destructiva; en efecto, Víctor, con sus mentiras, levanta sobre los biombos y bastidores del Carnaval verdaderas torres de Babel. Y por su parte el narrador las *coloca*, una sobre otra, mediante acotaciones teatrales que indican movimiento, actitud e inflexión de la voz. Es decir, Víctor ya no miente; como observa Villaamil, adorna la perversidad con palabras (580) o, como dice el narrador, «doraba las mentiras con metáforas» (598). Con «la quincalla deslucida» de «textos olvidados» (598), ejecuta «pases de palabras» (581) para poner en escena una comedia, un cruel *fingir mentiras*. Tal fingimiento «escalonado» resulta ser cabal resumen y reflejo de todo un mundo «encajonado». Con esto se remata la arquitectura de la mentira en *Miau*.

Las voces de *mentir* y *mentira*, entendidas en su triple vertiente de ilusión, evasión y engaño, ajustan enfoques sobre los personajes; en este *pais de viceversas* el que finge mentiras también puede decir la verdad. Preclaro ejemplo es Víctor Cadalso —«criminal victorioso impune»¹⁶— que entra en casa como «Mefistófeles, por escotillón» (581) para pronunciar la frase clave de *pais de viceversas* (600), profesando fe en la «señora *Materia*» (633) y rechazando la religión como «aparato escénico que encubre la mentira eterna» (633). Su visión cínica y corrosiva corresponde a la realidad representada en la novela, pues la fe de Luisito o de Abelarda no basta para redimir un mundo donde Dios se ha convertido en «seguro servidor» del Ministro (565) y el Demonio ha subido al púlpito de la iglesia de Monserrat.

Ejemplo de viso más positivo es la «espléndida doña Pura» (593) que vive, mediante disimulos y disfraces, la ilusión de la libertad. Lejos de ser «toda pico y uñas toda» (562) como cree su marido, la esposa de Villaamil personifica un bien. No obstante su conducta de plena función operística, Pura descarga, siempre *radiante*, una energía solar que contrasta con los sombríos pleitos de don Ramón. Activa, menuda, de suelta lengua y pronta respuesta, doña Pura *apura* los recursos hasta un estado límite; lámpara en mano, arroja luz a los «sombrajos» del despacho de su marido. El dinero, sí, se le desleía como «sal puesta en agua» (626), pero su dinamismo doméstico y su devoción —al nieto, al canto de la Scolpi Rolla y a las cortinas de la sala —representan una especie de «arte» saludable, sobre todo comprensible en una persona que apetece vivir de veras, cantar ella misma ese «himno a la libertad» (551), cuando en verdad vive *encajonada* frente a la Cárcel de Mujeres. Abeja útil frente a los «zánganos» de oficina, Pura es, nos dice el narrador, «de esas personas que atesoran en sí mismas un arsenal de armas espirituales contra las penas de la vida y poseen el arte de transformar los hechos, reduciéndolos y asimilándolos en virtud de la facultad dulcificante que en sus entrañas llevan, como la abeja que cuanto chupa lo convierte en miel» (634).

Mientras Villaamil *simula* y Abelarda *disimula*, doña Pura, como una abeja, *asimila*, sacando fruto del momento presente. Aunque queda caricaturizada como «figura de Fray Angélico», con sus facciones «numismáticas», «efusión» de cabellera y fisonomía gatesca (553), se conserva siempre *pura* e inocente. Su cara aniñada (553) brilla con un espíritu infantil vital que contrasta con el infantilismo sombrío de su marido. Doña Pura ignora los chismes y el mote *Miau* hasta que Víctor se lo espeta en la cara. Aboga por «cantar claro» y «desenmascarar a tanto pillito» (561) y recuerda las emociones de la ópera, no para figurar ni suponer, sino para «distraer y engañar su pena» (516). De ahí que la ilusión de doña Pura es como la que Julián Marías ha llamado «proyectiva, electiva y, en suma, libre»¹⁷, y la miel de su mentira es preferible mil veces a las angosturas de Virginia Pantoja, hormiga de su casa, o a los disfraces grotescos de la «tía *feróstica*», o sea, la «abuela» de Víctor, su «Chacha», su «neñita», «toda fofa y hueca» (658).

Invención y autoconciencia

A medida que se señala en *Miau* la mendacidad de todo un mundo, donde Dios es confundido con un mendigo y la «divina nómina» no representa en su conjunto sino otro mote más, el mecanismo de la mentira, además de aparecer como determinante de la anécdota, adquiere consistencia en el espacio narrativo gracias a una dinámica que unifica espacio y personaje. Aquí trataré de dilucidar cómo por esa dinámica *Miau* presenta un texto reflexivo, pese a su aparente sencillez. Sin sofocar su aire de fábula-habla, dictado desde dentro por una multitud de voces «vulgares»¹⁸, Galdós logra situar el argumento en un plano meta-narrativo; sintetiza la configuración semántica de mentiras confabuladas por sus personajes y el diseño que ejecuta su propia narración. La técnica motiva una iluminación retrospectiva por la que *Miau* se presenta a contraluz, como se ve lo escrito en el reverso del papel; es otra ilusión óptica. Fijémonos

ahora brevemente en el proceso que, si remite a raíces cervantinas y picarescas, también anticipa las estructuras escriturales, de signo autorreferencial, que sobresalen en la narrativa de nuestro siglo XX¹⁹.

En primer lugar y dicho a modo de resumen, *Miau* revela una clara voluntad de estilo y de estructura. Cabe aclarar que esta voluntad no se debe tan sólo al deseo de exaltar y engrandecer, distorsionándolos, a personajes y ambientes. Constituye, propiamente, una retórica que utiliza la hipérbole, se complace en juegos verbales y dispone la historia en unidades triples para estilizar los componentes de la fábula, hacerlos *figurar*, alzándolos a categoría de arquetipo. Los motes puestos a los personajes, la mitificación del espacio, la predilección por la metonimia y la metáfora y los enlaces, tan elusivos y complejos, que el narrador establece entre punto de vista, caracterización y tema, recorta perfiles que ponen en función un sistema de espejos, montado sobre reminiscencias literarias y pictóricas.

De este modo estetizante y visible, narrador y personaje se reflejan mutuamente, tan pronto como en lo que dicen empiezan a *pintar la mona* y *decir una cosa por otra*. Si, como señala Kronik en *Fortunata* y *Jacinta*, las narraciones interiores nos llevan a indagar en el orden metafísico de la novela y en su constitución estética²⁰, la escritura cumple esa misma función en *Miau*. El «gorila» Mendizábal, desmemoriado memorialista, imita (*ximia dei*) la tarea del narrador, al componer su manuscrito cartel que, por revestir «forma de índice» (552), recuerda una página novelesca. Las grietas del techo, «ahumado en la proyección de la lámpara» (583), dibujan «una inmensa M» en la casa de los *Miaus*, y las aleluyas de Guillén repiten grotescamente la ya novelada historia del desgraciado cesante.

Con la misma mentira, estas duplicaciones interiores van en escala ascendente hasta rematarse en la «piececita» compuesta por Federico Ruiz, el «pensador». Tal pieza dramática representa una versión paródica de *Miau*; es de veras «cotizable a la par, literariamente» (553) con el escenario, personajes y argumento de la novela. He aquí los paralelismos: Ruiz inventa una casa que es «la más tronada de Madrid»; los personajes comprenden «una familia cursi, con menos dinero que vanidad», «una señora hombruna que trataba de zapatazos a su marido», «una criada», «un noviazgo», «un pollo calavera y achulado» y un padre «memo» que sale al final diciendo «*Ahora lo comprendo todo*» (601). No sería imposible reconocer a Doña Pura, que le llevaba los pantalones a su marido; a Abelarda y Ponce; al «pollancón» Urbanito Cucúrbitas y hasta en «último extremo encontramos rasgos de Dios Padre que sale al final mediante la visión de Luisito para decir a su manera «*Ahora lo comprendo todo*»; bendice ya el suicidio de Villaamil. Igual que en *Miau*, con sus infamantes motes y apodos, el argumento de la pieza de Ruiz consiste en un «enredo fundado en equívocas de nombres»; también ofrece un «gran mareo de entradas y salidas» que se remiten a los de Abelarda y Víctor, el uno columbrando «un postigo, aguzando su ingenio para escurrirse por él», y la otra, que «buscaba no una salida sino la entrada, sin poder descubrirla» (609). Es decir, en cierto modo la pieza representa la *nivola* de la novela *Miau*. Sin saberlo, Ruiz pone en función un mecanismo de suplicación interior que facilita la

fusión entre mundo real y ficción. Es una fusión —mejor dicho, prestidigitación— que Abelarda, en su doble papel de *criada* (en la casa y en la obra de Ruiz), vive plenamente: «Asistía a los ensayos como una autómatas, prestándose dócilmente a la vida de aquel mundo, para ella secundaria y artificial; como si su casa, su familia, su tertulia, Ponce, fuesen la verdadera comedia, de fáciles y rutinarios papeles... y permaneciese libre el espíritu, empapado en su vida interior, verdadera y real, en el drama exclusivamente suyo, palpitante de interés, que no tenía más que un actor, ella, y un sólo espectador, Dios» (602).

El narrador enrosca su propia versión sobre las *capas* de estas histriónicas duplicaciones, hechas con tinta y papel; va dibujando «inmensas *M* es» a su manera para pintar los planos que (des)integran el mundo de *Miau*. Organiza la materia por etapas y enlaza monólogos para confeccionar una especie de «diálogo» sonámbulo, como el de Abelarda y Luis. Retrocede en su narración para reescribir secciones del relato en forma de *capas* y por este artificio arquitectónico relaciona las historias de Villaamil, Luisito y Abelarda²¹. De este modo el narrador acaba participando en el trazado mismo de la mentira; adopta la estética de la mentira para explorar y enjuiciar el proceso ficcionalizante, refiriéndose a un ámbito extra-textual que remite al texto mismo y permite ver, ahora desde una perspectiva más amplia, una mayor diversidad de planos que determina el «laberinto oficinesco» (656) del Ministerio, así como su representación narrativa.

Desde esta perspectiva de metaficción se ponen en tela de juicio no sólo la inteligencia de los personajes sino la del narrador. El texto mismo responde a una oscilación reflexiva entre contenido y forma que infunde mayor ambigüedad, desdibujando *las inmensas M es* del narrador. Distanciado adrede de su mundo para recortarlo irónicamente, éste es a su vez víctima de su propia ironía, preso de su propio andamiaje «escultórico» y «extraatmosférico»²² de formas fictivas. Omnisciente, aparenta ignorar lo que la configuración estética de su obra pone a la vista: la condición ficticia e inestable de lo hablado y lo escrito, abierto, como el cráneo del pobre Villaamil, a la duda del «—Pues si...» (pero no).

Por lo tanto pudiéramos decir que un concepto clave en *Miau* es la autorreferencialidad, entendida según la doble vertiente de *mentir* y *mentira*: mientras leemos cómo la conciencia individual y colectiva se desquicia y se desploma *disgregándose* en decepciones y sofismas, la conciencia del lector se eleva, *integrándose* mediante la lectura de ese mismo proceso. Al fin y al cabo *Miau* instruye, induciendo a reflexión, no tanto por lo que nos dice el narrador como, paradójicamente, por el carácter reflexivo de sus múltiples mentiras, diseñadas y dispuestas —es decir, *colocadas*— según relaciones que hacen visible lo oculto, e inteligible lo que nos parecía carecer de toda razón.

¹ B. PÉREZ GALDÓS, *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, «Revista de España», vol. 15 (1870), 164.

² Celebrada frase de la paradójica Irene de *El amigo Manso* (Cap. XVI, p. 1.206). Cito siempre por los volúmenes IV (*El amigo Manso*, *La de Bringas*) y V (*Fortunata y Jacinta*, *Miau*) de «Obras Completas», ed. Federico Carlos Sáinz de Robles (Madrid, Aguilar, 1966). En el texto se da la página entre paréntesis.

³ R. GULLÓN, *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (Madrid, Taurus, 1979), p. 48. Véase también G. GULLÓN, *La novela como acto imaginativo* (Madrid, Taurus, 1983), en especial los capítulos dedicados a *La Desheredada* y *Fortunata y Jacinta*, pp. 85-121.

⁴ J. F. MONTESINOS, *Galdós, II* (Madrid, Castalia, 1969), p. 30.

⁵ J. W. KRONIK, *Narraciones interiores en Fortunata y Jacinta*, ed. José Amor y Vázquez; A. DAVID KOSSOFF, *Homenaje a Juan López Morillas* (Madrid, Castalia, 1982), p. 279.

⁶ A. CARPENTIER, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, en «Tientos y diferencias» (Buenos Aires, Calicanto, 1976, 2.^a ed.), p. 9. Citado por H. MORELL, *Contextos musicales en Concierto barroco*, «Revista iberoamericana», Nos. 123-124 (1983), 335.

⁷ J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1954), p. 345.

⁸ M. MOLINER, *Diccionario del uso español* (1967), p. 394.

⁹ MONTESINOS, *Op. cit.*, p. 203.

¹⁰ *Decir una mentira* es «simplemente enunciar, proferir, hacer pasar como verdadera una cosa que se sabe es falsa». En cambio, *fingir una mentira* es «pensar, componer un cuento falso que se da por verdadero». En *decir una mentira* «no hay más que falsedad» pero en *fingir una mentira* «hay artificio... Todo fabulista o autor de fábulas finge mentiras» (E. ZEROLO, *et al.*, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* (Paris, s.f., pp. 297-298).

¹¹ R. GULLÓN, *Galdós, novelistas moderno* (Madrid, Gredos, 1966), pp. 282-310.

¹² B. ENTENZA DE SOLARÉ, *Al margen de Miau: el mundo de la ópera*, «Bulletin Hispanique», LXXXV, Nos. 1-2 (1983), 105-126.

¹³ E. R. Mulvihill y R. G. Sánchez citan este pasaje de *La de Bringas* en la introducción a su edición escolar de *Miau* (London, Oxford UP, 1970), XXI-II.

¹⁴ E. DE SOLARÉ, *Op. cit.*, 126.

¹⁵ *Diccionario de la lengua castellana* y (Real Academia Española, 1970), p. 867.

¹⁶ T. SILVA TENA, *Prólogo* a B. PÉREZ GALDÓS, *Miau, Marinela* (México, Porrúa, 1967), XVIII.

¹⁷ J. MARIAS, *Breve tratado de la ilusión* (Madrid, Alianza, 1984), p. 38.

¹⁸ A. SÁNCHEZ-BARBUDO, *Vulgaridad y genio de Galdós. El estilo y la técnica de Miau*, «Archivum», vol. VII (1958), 48-75.

¹⁹ Véase GONZALO SOBEJANO, *Teoría de la novela en la novela española última* (Martín-Santos, Benet, Juan y Luis Goytisolo), «Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert, Akten des Deutschen Hispanistentages», (1983), 11-31.

²⁰ KRONIK, *Op. cit.*, 276.

²¹ Véase el sagaz estudio de J. CRISPIN, *The Role of Secondary Plots and Secondary Characters in Galdós' Miau*, «Hispania», No. 65 (1982), 365-370. También es imprescindible la guía detallada y analítica de *Miau* escrita por J. Eamonn Rodgers (London, Grant and Cutler, 1978).

²² En su conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora», Federico García Lorca habla de la metáfora visual, «construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico», *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1963), p. 67.