

■ LA FUNCION EXPRESIVA DEL TIEMPO ■

EN *MIAU*

Richard A. Curry

Miau (1888), una novela de la madurez artística de Benito Pérez Galdós, hasta ahora se ha estudiado principalmente con relación al tema de la burocracia en la época de la Restauración. Han prevalecido tres aproximaciones a la problemática de la novela: atribuir la situación dolorosa de Villaamil (1) a su propia incapacidad o irracionalidad (2); a la explotación de un burócrata leal y honrado por un estado impersonal, cruel y mal organizado; o (3), como afirma Ricardo Gullón, al hecho de que “su fracaso no responde a nada concreto: errores, faltas, negligencias... Es un acto gratuito del destino, un movimiento caprichoso que le zarandea, le desorienta y, por último, le destruye”¹. Las dimensiones de esta polémica crítica están magistralmente resumidas por los redactores de *Anales galdosianos* en el número de 1971².

Como consecuencia de este enfoque crítico limitado pero indispensable, pocos han sido los estudiosos sobre otros aspectos de *Miau*, novela que se ha denominado “quizá la obra galdosiana más perfecta formalmente”³. Propongo en este trabajo examinar la creación y el uso expresivo del plano temporal de la novela⁴ para destacar la conciencia artística con que el autor manejó el tiempo⁵.

El crítico Jonathan Raban se ha referido a dos posibles enfoques sobre el tiempo en la narrativa: (1) el contexto, que sería algo como “un trozo de la historia” y (2) el reloj interno o sea “la organización de los acontecimientos en el tiempo”. Llama el primero la “macro-narrativa” y el segundo “la micro-narrativa”⁶. En esta investigación estudiaré el tiempo desde los dos planos: histórico-contextual e ideal-ficticio. Daré mayor realce al segundo, pero, como veremos, las dos perspectivas son de gran interés. El propósito principal es ver si el tratamiento de los dos estratos temporales puede enriquecer de alguna forma nuestra apreciación de los personajes individualmente y el significado de su mundo en el contexto de la novela.

A pesar de los pocos estudios existentes sobre aspectos no directamente relacionados con la burocracia y Ramón Villaamil, sería injusto no reconocer las aportaciones de varias investigaciones previas que han contribuido datos importantes sobre el nivel macro-narrativo en *Miau*⁷.

Geoffrey Ribbans, en un discurso pronunciado en el I Congreso Internacional Galdosiano, dedicó unas líneas admirables sobre las razones por las cuales el autor situó la acción novelesca precisamente en 1878 y sobre algunas figuras históricas como Sagasta, Cánovas, Castelar, los hermanos Silvela y otras que se mencionan en el texto, normalmente vinculadas con algún mal momento en la fortuna de Villaamil. Según Ribbans, “No es casual que Galdós sitúe su presentación más acabada de un viejo cesante en un periodo que, según él, reunía ciertas condiciones muy especiales, consecuencia de la época de inquietud que seguía a la “Gloriosa” Revolución de septiembre de 1868”⁸. Y sigue el mismo crítico diciendo, “A continuación los vaivenes políticos y sobre todo el arreglismo acomodaticio de la Restauración transformaron desfavorablemente la situación del empleado ya entrado en años”⁹. Concluye Ribbans una parte de su comentario afirmando que “El caso de Villaamil resulta así políticamente explicable e históricamente verosímil”¹⁰.

El ensayo de A. F. Lambert, “Galdós and the Anti-Bureaucratic Tradition”¹¹, tiene como enfoque situar al autor en una tradición literaria bastante extensa, principalmente compuesta de varios costumbristas decimonónicos (Mesonero Romanos, Gil y Zárate, Antonio Flores). Lambert nota agudamente algunos puntos comunes entre ciertos artículos de estos costumbristas y las obras galdosianas *La de Bringas* y *Miau*, especialmente con respecto a la situación del cesante, el pretendiente y la valoración de la burocracia en general. Comenta también que hay personajes de obras anteriores con varios aspectos similares al carácter de Villaamil.

Joaquín Casaldueiro nota también este mismo tipo de intertexto costumbrista: “El tipo del cesante de los costumbristas entra en Galdós como problema social, histórico y político. En *Miau* el tema se hincha de contenido agobiante”¹². En su opinión, Galdós saca su material del terreno de lo intemporalmente pintoresco de los costumbristas y lo lleva al tiempo social de sus propios días.

Existe también otro tipo de intertextualidad quizá un poco más difusa que el anterior pero de gran importancia en el significado del mundo novelesco. Algunos estudiosos han señalado la gran cantidad de elementos dramáticos que hay en la novela, especialmente a nivel de la estructura y de las técnicas. Scanlon y Jones toman una observación de Weber y la cambian un poco para aseverar que la novela puede dividirse claramente en tres fases comparables al drama clásico: exposición (capítulos 1-14), complicación (15-33) y clímax/conclusión (34-44)¹³. Teresa Silva Tena se detiene en su prólogo a ofrecer varios ejemplos de diálogo presentado exactamente como acotaciones dramáticas y no como el típico discurso novelesco: “en lugar de decir Galdós, entre guiones: —se dijo—, —pensaba—, etc., usa las acotaciones teatrales que indican movimiento, actitud, inflexión de la voz; y con este recurso... da al lector la ilusión teatral de *estar viendo* al personaje en el escenario”¹⁴. Un tercer aspecto de la técnica dramática es la evidente abundancia de diálogo en *Miau*. En comparación con las novelas previas de los ochenta, hay una fuerte presencia de discurso dramático. No olvidemos que *Miau* fue escrita en la época en que Pérez Galdós recobraba su pasión por el teatro. Recordemos también que pronto volvería a ese género y también experimentaría con la novela dialogada. Este aspecto de estructura complementa bien la presencia del drama dentro de la novela: la pequeña pieza que ensayaban pero nunca representaban los contertulianos de la casa de Villaamil. También se vincula muy bien con

la voz histriónica de Víctor en sus frecuentes discursos melodramáticos con Abelarda y con don Ramón, con el éxito entre bastidores del padre de Luisito con alguna dama de influencia y con la gran afición de las tres *Miaus* por la ópera. De esta breve relación se puede notar una cuidadosa construcción que incluye muchos elementos del pasado y de varios mundos de ficción; los personajes, aunque viven en el presente, están relacionados con estructuras que los alejan de un íntimo y genuino contacto con la vida real y aún consigo mismos.

Otro aspecto de intertextualidad se relaciona, obviamente, con las breves pero memorables apariciones de Ramón Villaamil (Ramsés II) en *Fortunata y Jacinta*. Aunque existen previas figuras literarias comparables a don Ramón en el costumbrismo, es obvio que aquellos dibujos, ya para fines del siglo, sufren de cierto anacronismo. Los momentos de nuestro protagonista en la obra maestra de Pérez Galdós del año previo contribuyen a la sensación de su historicidad; en fin, lo reconocemos y ese hecho ayuda a establecer la veracidad de su figura en el tiempo.

Podemos ver, entonces, que a un nivel *Miau* funciona como un documento cargado de macro-temporalidad. Toma su contexto, su perfil estructural y también una gran parte de su textura de hechos y datos de “los años bobos” de la Restauración. Ramón y Víctor, entre otros, son figuras representativas, hablan con voces histórico-ficticias que son tanto de la cultura de su tiempo como de unos graves problemas particularizados de la familia Villaamil ficticia. Resulta claro que el esquema del plano temporal en su dimensión imaginativa adquiere orden y significado a base del contexto, de la materia histórica y de los intertextos literarios. La realidad socio-económica exterior de la política de turnos, del ritmo empleo/cesantía/empleo y de la ambición muchas veces lograda con ayuda de las faldas está grabada en la conciencia de los personajes y ayuda a disponer los sucesos en el plano ficticio, incluso elementos como los sueños o visiones de Luis y los ataques nerviosos de Abelarda. Los personajes y las situaciones del tiempo ficticio están ordenados y en parte controlados según un criterio histórico: ¿tienen o no tienen empleo en la burocracia? o ¿están o no están en la próxima combinación?

En *Miau* el narrador pinta el decaimiento en el tiempo ficticio e histórico de un individuo (novela) y de un tipo (historia, intertexto) que sufre por varias causas relacionadas con el tiempo en que le tocó vivir: (1) ser de los viejos monárquicos, (2) vivir en una familia que no se gobernaba bien (microcosmos del estado) y (3) ser víctima de un sistema que podía quitarle a uno su pensión faltando sólo dos meses para la jubilación. Esto no es negar, claro, que el protagonista también tenía sus faltas idiosincráticas —como lo documenta Weber¹⁵ y otros muchos— que se manifiestan en los tres meses dramatizados en *Miau*.

Coincidentalmente, el narrador también dibuja el funcionamiento de otra sensibilidad —la de Víctor— en los dos tiempos: la subida social de Víctor, quien es joven, enérgico y se orienta según una disposición que le permite emplear cualquier medio —chantaje, influencias de mujeres casadas— y también quien actúa de acuerdo con muchas particularidades que tienen su raíz en lo personal y único de la familia Villaamil ficticia, especialmente su previo casamiento con Luisa y su hijo Luis, que vive con los abuelos.

Es decir que mientras el contexto histórico y unos fuertes recuerdos literarios (macro-narrativa) disponen la obra en sus contornos más globales, en el tiempo estrictamente novelesco gobiernan la narrativa los poderes de la memoria, el impacto de un tiempo

apretado que se va venciendo en el presente, los sueños de Luis muy cargados de la temporalidad de sí mismo y de Villaamil, la especulación y luego los esfuerzos por crear un futuro mejor y finalmente la cancelación del futuro de Villaamil.

Hasta los últimos capítulos, el tempo de la novela es relativamente lento, con abundantes detalles, diálogos conflictivos y numerosos días aburridos llenos de cartas a los políticos, recorridos en busca de socorro, tertulias, asistencia a la ópera y choque con Víctor. Es también durante esta parte de la novela cuando el narrador dirige la atención del lector al pasado de Ramón, a su familia, a Víctor y a ciertos sucesos históricos de mucha influencia. Los muebles y hasta las cortinas de la casa están repletos de memorias y de asociaciones de un tiempo mejor, pero un tiempo que tiñe el presente de nostalgia y frustración.

Notemos que en términos temático-estructurales, el movimiento temporal de la novela en su totalidad va desde un tiempo inherentemente transitorio hacia una búsqueda de permanencia, terminando, claro, en la anulación del tiempo de don Ramón. Me refiero aquí a mucho más que a la simple condición humana por definición transitoria o limitada por la muerte; me refiero a una extrema temporalidad o inconsistencia debidas en gran parte a la condición socio-económica de España en los años de la Restauración, condición inestable que ha sido comentada detenidamente por Ramsden, Sackett y Scanlon y Jones¹⁶. En aquella sociedad, como es sabido, el burócrata solía encontrarse cíclicamente cesante, según los cambios de régimen y otras circunstancias. Es decir, la natural transitoriedad de la vida es multiplicada por la volubilidad del sistema de empleo gubernamental. Además, en el plano estrictamente ficticio, la transitoriedad de la vida de Villaamil es doblemente sentida por el derroche de los recursos económicos por doña Pura y doña Milagros, elemento que sirve como reflejo de la característica históricamente verídica del afán de figurar o aparentar tener lo que no se tiene.

En cuanto a la búsqueda de permanencia, este aspecto de la vida de Villaamil comprendido en los tres meses de 1878 toma dos direcciones, o mejor, una línea que se bifurca hacia finales de la obra: primero, la búsqueda de una solución en el tiempo (conseguir dos meses más de empleo) y segundo, una solución fuera del tiempo (el escape, la muerte). Casaldueño sugiere algo similar cuando escribe: "El hombre incapaz de perforar el mundo hostil que le rodea, de abrirse una brecha que le conduzca a lo estable y lo permanente... esto es lo que ofrece la novela"¹⁷.

Un elemento fundamental en toda consideración del tiempo novelesco es la duración, o como lo define A. A. Mendilow: "un fluir de tiempo durante el cual las cosas duran o dentro del transcurso del cual ocurren los sucesos"¹⁸. A mí me parece que la duración en *Miau* en su totalidad —tiempo dramatizado y tiempo pasado de los personajes— puede describirse como un grupo de cinco círculos concéntricos, siendo más reducidos, intensos y dramáticos los interiores.

El primer círculo interior se compone de los tres meses del tiempo novelesco dramático: febrero, marzo y abril de 1878. Estos meses incluyen la llegada de Víctor a la casa de los Villaamil, los esfuerzos más frenéticos de don Ramón por re-colocarse en la burocracia, el delirio de Abelarda por Víctor y luego su decisión de casarse con Ponce y la serie de visiones de Luis que tienen repercusión en la psique de don Ramón antes de su suicidio. El tiempo de la novela concluye en términos muy comparables a los de un drama, con la caída abrupta del telón al pronunciar don Ramón las siguientes palabras: "Pues... sí..."¹⁹.

El segundo círculo—el período de noviembre a enero, 1877-78—es un poco menos intenso porque no se dramatiza directamente. Pero las repercusiones de lo que ocurrió en este período figuran prominentemente en la trama. Para hacer hincapié en su significancia, notemos que el segundo círculo también cuenta sólo tres meses de duración. En esta temporada don Ramón pierde su puesto por quinta y última vez y, como todos sabemos, justamente dos meses antes de poder jubilarse con las cuatro quintas partes de su sueldo. El daño económico y especialmente psicológico que produce este suceso no puede exagerarse. Con el paso de los últimos meses, Villaamil pierde cada vez más su esperanza de colocarse y se convence más de la injusticia y crueldad del estado. Con la llegada de Víctor y luego con su colocación, esta actitud llegará a la desesperación.

El tercer círculo comprende los años entre 1869 y octubre de 1877. En estos ocho años, Villaamil vive cada vez más aislado de su familia, de sus amigos y de sus colegas de trabajo. No olvidemos que el año 1869 es cuando Víctor entra en la vida de los Villaamil y, después de recibir favores e influencias de don Ramón, hace una serie de cosas que en la opinión de Villaamil provocan la muerte de su hija mayor, Luisa. El efecto de la pérdida de Luisa en el ánimo de don Ramón fue devastador: “Aquella hija malograda en la flor de la edad fue todo su amor. El día de su temprana muerte, Villaamil envejeció de un golpe diez años” (579). Y, en otra parte, “sin ruidoso duelo exterior, mudo y con los ojos casi secos, se desquició y desplomó interiormente, quedándose como ruina lamentable, sin esperanza, sin ilusión ninguna de la vida” (590).

Desde ese momento en adelante don Ramón comienza a perder su sentido de cohesión familiar y también deja de pensar en su trabajo como carrera sino sólo como un medio de sostener económicamente a su familia. Como afirma Stephen Miller, antes de 1869 su posición burocrática le representaba una carrera que no estaba exenta de éxitos, si no momentos brillantes²⁰. Después de aquella fecha clave, don Ramón se ensimisma, toma varios puestos en Ultramar y pierde su fuerza física, llegando a ser para comienzos de la novela “un tigre viejo y tísico que, después de haberse lucido en las exhibiciones de fieras, no conserva ya de su antigua belleza más que la pintorreada piel” (554).

El cuarto círculo temporal —mucho más amplio y difuso que los previos— abarca los catorce años entre 1854 y 1868. El año 1854, el de la revolución que dio comienzo al “Bienio Liberal”, es importante porque don Ramón lo ve como el principio de su mala fortuna. Todo lo atribuye a que no se unió a la Milicia Nacional como lo hizo Cucúrbitas: ahí tienes el principio de tu buena fortuna, y el de mi desdicha. Gracias al morrión te plantaste de un salto en jefe de Negociado de segunda, mientras yo me estancaba en oficial primero” (652). Fue durante este bienio que Villaamil sufrió su período más largo de desempleo: once meses. No obstante, muchos años después, Villaamil una vez más había logrado una posición de cierta importancia en un pueblo remoto. Y, una vez más interviene la historia pública en el tiempo ficticio; con la Revolución de Septiembre, 1868, don Ramón pierde su puesto.

El último de los círculos concéntricos incluye el tiempo desde el comienzo de su servicio burocrático en 1841 y corre hasta 1853. Es un período de doce años que después recordaba el protagonista en términos bastante positivos. Durante aquellos años sufrió muy pocas épocas de cesantía y también subió a ciertas posiciones en las que podía supervisar a varios empleados, a Cucúrbitas en 1846, por ejemplo.

En resumidas cuentas, para principios de la obra don Ramón ya llevaba 34 años y 10 meses de carrera. Su vida de servicio estatal había pasado de periodos de ciertos logros profesionales a momentos de tratamiento que él consideraba arbitrarios e injustos. La política había entrado directamente en su fortuna algunas veces (o así se lo imaginaba él) y una tragedia personal había influido en otro momento. De ahí concluimos que el narrador logró fundir magistralmente en la vida de su protagonista los dos planos temporales descritos arriba. Este rasgo de la obra se ve quizá demasado maquinalmente pero de una manera directa con las siguientes palabras del narrador: "Vámonos, pues, al 68, que marca el mayor trastorno político de España en el siglo presente, y señaló, además, graves sucesos en los azarosos anales de la familia Villaamil" (588).

También vemos confirmado que la estructura, en su dimensión temporal, representa una línea de deterioro progresivo en la fortuna profesional y personal de don Ramón Villaamil, línea que también puede concebirse en forma espiral, formando una serie de círculos cada vez más apretados, no solamente con respecto a los periodos de tiempo incluidos sino también con relación a la intensidad creciente de la angustia de Villaamil. Hay un ritmo cíclico tanto en el tratamiento del tiempo por el narrador como en la fortuna de don Ramón (momentos bajos: 1854:56, 1868 1869, 1877 1878).

Es digno de notar que la novela comienza cuando Villaamil ya lleva dos meses de cesante y justamente en el mes cuando debía empezar su período de jubilación. Según Ramsden, esto tiene como fin expresivo reforzar lo patético de su situación; también aumenta la sensación de urgencia que percibe el lector en el dilema de don Ramón²¹. Este "urgencia" también justifica la presencia de las numerosas alusiones al tiempo, especialmente durante las primeras tres cuartas partes de la novela. El período de febrero a abril de 1878 constituye el núcleo de la estructura; el peso de los demás periodos se percibe en éste. Como veremos, la densidad del tiempo disminuye un poco hacia finales de la obra cuando don Ramón, una vez tomada la decisión de suicidarse, "se libera" de este mundo. En un momento parece que su alivio es tanto que no solamente se detiene el presente y desaparece el futuro, sino que el tiempo casi retrocede psicológicamente: "¡Qué dicha! Ya no tengo que discurrir a qué cristiano espetarle mañana la cartita pidiendo un anticipo. ¡Qué descanso tan grande haber puesto punto a tanta ignominia! El alma se me ensancha..., respiro mejor, me ha vuelto el apetito de mi mocedad" (676).

Las múltiples referencias al tiempo que hace el narrador a través de la obra logran dos propósitos expresivos. Primero, como acabamos de ver, le comunican al lector una sensación de lentitud y de peso. Cuando uno está muy consciente del tiempo, a veces casi contando los minutos, le hace sentir que transcurre muy lentamente. Al mismo tiempo por su constante presencia estas referencias imponen un sentido de urgencia a los acontecimientos. En otras palabras, podríamos afirmar que el tiempo funciona en un nivel psicológico tanto en los personajes como también en el lector.

Un ejemplo de este último fenómeno lo vemos en el hecho de que los catorce primeros capítulos relatan los sucesos de solamente cuatro días. Los cinco primeros capítulos tratan solamente el tiempo en un día desde la hora de salida de la escuela hasta la hora de dormir. Se especifican el día y la hora en innumerables ocasiones, haciendo que el lector sienta el peso del tiempo. En el primer capítulo, se nos informa concretamente sobre la hora dos veces, pero

hay otras referencias a la falta de tiempo en el contexto de la demora de Ponce en traer los billetes para la ópera y la queja de don Ramón que anochece rápido, que no tiene luz para terminar su carta y que Luisito todavía tiene que hacer una entrega. Al principio del segundo capítulo el narrador comenta que ya son cerca de las seis y más tarde que el señor Cucúrbitas cena a las siete. En el resto del capítulo dos hay diez y siete alusiones al tiempo, y por toda la obra aparecen referencias continuamente: “esta noche”, “a la hora de comer”, “hay tiempo de sobra”, “todo el santo día”, “puntual como la hora misma”. Vemos también múltiples referencias a los días, semanas, meses y años: “estos días”, “hoy no... mañana”, “ayer”, “tres semanas”, “en lo que resta de mes”, “cada año”, “cuatro o cinco lustros después”. Y todo esto sin tomar en cuentas las frecuentes alusiones a las edades y a las fechas de los sucesos contextuales, como notamos anteriormente, para fijar a los personajes ficticios dentro de un marco histórico y verídico de acuerdo con los fines estéticos de un realista.

Es interesante notar que la presión psicológica de lo temporal también está muy presente en los personajes de *Miau*. El tiempo es importante en casi todas las escenas de la novela, desde las conversaciones febriles entre Abelarda y Víctor, cuando el narrador nos cuenta que Víctor no aguantó más y se fue: “¡Qué demonio! —dijo mirando su reloj y avivando el paso—. Pensé despachar en diez minutos y he empleado veinte. ¡Y *aquella* esperándome desde las seis!... (647) hasta cuando el “Inclito Ponce” les dice a las Villaamil de su tío moribundo: “Dicen los médicos que no dura dos días...” y “Esta noche a las siete, le llevaremos el Viático” (603). En otro momento Ponce comunica su impaciencia por casarse, diciéndole a su novia: “¡Qué largo me está pareciendo el tiempo y con qué lentitud corren noches y días!” (667).

El mejor ejemplo de este tiempo psicológico lo vemos en la larga espera de Abelarda. Esta escena, aunque corta en páginas, tiene una larguísima y angustiosa duración psicológica para ella. Al principio del capítulo treinta y uno leemos: “Toda aquella noche estuvo la insignificante en un estado próximo a la demencia, dividido su espíritu entre la alegría loca y una tristeza sepulcral” (643). Parentéticamente, se nota aquí la misma estructura cíclica que está presente tantas veces en el abuelo. Y, el adjetivo “sepulcral” anticipa, claro, no solamente la actitud de Abelarda con respecto a casarse con Ponce, acto que ella compara con “tirarse del Viaducto” (667), sino también el desenlace de toda la novela. Después de las palabras citadas arriba, siguen los párrafos en los que el narrador nos relata el estado de Abelarda durante la noche de vigilia. En un espacio de menos de tres páginas el narrador logra que el lector perciba la sofocante desesperación que Abelarda sufrió aquella noche esperando a Víctor:

A las doce ... dio la una ... la una y media ... entre
dos y tres ... y eran ya las tres y media ... y eran ya
las cuatro ... las cinco ... las seis y nada ... llegó
el día y nada ... más de las nueve eran ya ... (644).

Mencionando frecuentemente la hora, ha podido el narrador darnos la impresión de que han pasado muchas horas, cuando en realidad, en el tiempo actual transcurrido —del lector— sólo pasaron pocos minutos.

Se sugirió anteriormente que en los tres últimos capítulos se nota un empleo magistral del plano temporal. Para crear el efecto de una marcha hacia un destino inexorable, el narrador mantiene un tiempo pausado como lo ha hecho en toda la novela. Pero, es interesante que casi se eliminen las referencias concretas al tiempo mientras el protagonista se mueve hacia el fin de sus días. En los tres primeros capítulos hay más de cien alusiones al tiempo; en los tres últimos hay cuarenta y cinco.

¿Cuál es la razón? Creo que se debe a que en el comienzo el tiempo corre con calma —a veces con gran lentitud— pues notamos que el narrador usa cuarenta y dos páginas de las 132 de la obra para relatarnos los sucesos de sólo cuatro días de los tres meses del tiempo novelístico. Algo comparable pero a la vez diferente ocurre más adelante en la novela cuando el narrador dispone de los cuatro últimos capítulos para narrar el último día de vida de don Ramón. Este día ocupa trece páginas. La semejanza, claro, está en el tiempo lento de la narración: mucho detalle, muchos diálogos dramáticos y muchos recuerdos y otros pensamientos por parte de los personajes. La diferencia es que mientras el tiempo de la mayoría de la novela es lento en igual forma que el tiempo, la velocidad de los capítulos finales es bastante rápida: tiempo lento, tiempo acelerado. Las alusiones verbales al tiempo han disminuido y en su lugar predomina la acción, el movimiento de los personajes en el tiempo y espacio. El narrador ya no tiene el afán por mencionar la hora y los días, porque el lector está consciente de que el tiempo está pasando por el movimiento dramático de la peripecia: los conflictos entre Víctor y las mujeres con respecto a la intención de aquél de llevar al niño a casa de Quintina, el viaje del abuelo y Luisito a aquella casa y el último paseo de Villaamil. El abuelo ya tiene un claro fin; esto acelera el tiempo.

El resultado es un efecto equilibrado. Los últimos capítulos pasan tan despacio como los primeros en el sentido de expansión narrativa sobre un tiempo limitado. De hecho, son el cumplimiento de lo ya presentido en los primeros. La diferencia está, como dijimos, en el cambio de densidad temporal que crea el narrador. Con las decisiones que se toman los personajes al final, ellos (y el lector) se escapan de este peso y todos se mueven a un ritmo más vital. Y, fijémonos una vez más en la creación de sub-estructuras cíclicas en el texto. De las varias ya mencionadas, añadamos el ciclo a base del tiempo pausado de los primeros catorce capítulos (exposición), el tiempo más generalizado y un poco menos denso de los capítulos centrales (desarrollo del conflicto) y la vuelta al tiempo lento del final (resolución).

En *Miau* es posible diferenciar a los personajes según su orientación hacia el tiempo. Pura y Milagros, por ejemplo, viven pasivamente en el presente; no manifiestan tendencias de usar eficientemente el tiempo presente ni de crear un tiempo mejor en el futuro. Como afirma irónicamente el narrador, las *Miaus* “tenían el don felicísimo de vivir siempre en la hora presente y de no pensar en el día de mañana” (570). Las pocas veces que Pura le insta a su esposo para que busque empleo de una forma más agresiva sentimos que su motivación principal es elaborar un tiempo presente más satisfactorio, no de crear un futuro más sólido. Pura está contenta de seguir manteniendo las apariencias que ha establecido, asistiendo a la ópera y recibiendo bien a sus contertulianos. No parece preocuparle mucho lo que la familia va a comer hasta que amanece el día y halla que en la casa no hay alimentos. Es entonces que dice que habrá que pedir fiado al carnicero o considerar el empeño de alguna prenda. Su futuro es el de las próximas horas, no el de los próximos años.

Su hermana Milagros también existe pasivamente en el tiempo presente, pero el tiempo que le da identidad a ella es el del pasado. Recuerda sus días de cantante y piensa en lo que podría haber sido si las circunstancias hubieran sido diferentes. Acompaña regularmente a Pura a la ópera no solamente para “figurar” sino también para sublimar sus sueños perdidos en las cantantes que escucha allí. Elabora este mecanismo de defensa para aguantar el tiempo presente tan poco satisfactorio para ella: tiene que vivir con el hecho de que no haya podido crear su propia vida; depende por todo de la familia de su hermana.

Abelarda es víctima de una notable falta de auto-estimación. Por poseer mala idea de sí misma y por no tener una idea concreta de quién es como individuo, se confunde con su hermana Luisa, madre de Luisito, y repite con Víctor los errores de aquélla, otro caso de subestructura cíclica. Aún otro ejemplo de analogía o repetición interna se nota en las actitudes comparables de Abelarda y Villaamil; ambos se consideran víctimas y la decisión de Abelarda de casarse con Ponce representa una prefiguración del suicidio de su padre: ella estaba “plenamente decidida a tirarse por el Viaducto, es decir, a casarse con Ponce” (667), y, como nota Ruano de la Haza, se casa con él el tres de mayo, el día de la Cruz²². Abelarda vive con un pie en el pasado y otro en un futuro falso, un futuro que se hace más elusivo a medida que se impone la inevitable verdad.

También hay una orientación hacia un futuro falso en la actitud de Luisito, pero como es niño esto no nos parece tan serio. Como Abelarda, Luisito se imagina un futuro —el de un joven que habrá aprendido todas las lecciones algún día, o el de un sacerdote instruido y gran predicador— que no se basa en nada concreto. Fundamenta todo en cosas poco sustanciosas: sus “visiones de Dios” y su fascinación con los juguetes de figuras eclesiásticas. Frecuentemente su propia familia le sugiere que algún día será una gran figura religiosa, quizá un santo. Las referencias de Luisito al tiempo futuro pueden fácilmente contraponerse irónicamente con lo poco que le vemos hacer en el tiempo presente de la novela. En cuanto a lo escolar, lo normal es que desee más tiempo para aprender sus lecciones de la escuela: “Ahora no, porque se me va la vista; pero en cuanto yo pueda, ¡control!, me lo aprendo enterito... y veremos entonces..., ¡veremos!” (600).

Los personajes que más viven con los pies firmemente sentados en el terreno del tiempo presente son Víctor y su hermana Quintina. Ellos entienden las reglas de su realidad, tienen suficiente energía y auto-estimación para crearse un futuro tangible basado en un presente y un pasado bien entendido y toman pasos decisivos para conseguir lo que han ideado. Víctor, ávidamente en busca de trabajo, lucha energicamente por conseguir lo que desea, aunque sea usando métodos no éticos. Utilizando bien su tiempo, consigue escalar peldaño tras peldaño, logrando que se retire el expediente en su contra y que le den un ascenso sin merecerlo. Quintina y su esposo, aunque de menos perfil en la novela, también son muy activos. Como Víctor, consiguen sus metas económicas usando todos los medios a su disposición, lícitos o ilícitos (el contrabando). Al lector no se le escapa la ironía de todo esto: los que tienen éxito en la España de esta novela, son materialistas, egoístas y están dispuestos a usar métodos no muy éticos para alcanzar sus fines.

Pero, sin duda, el personaje más complejo con respecto a su postura hacia el tiempo es el mismo Villaamil. Vive acosado en el presente por un pensamiento que le obsesiona: conseguir colocación gubernamental por dos meses, el tiempo que le falta para pedir el retiro.

En su esfuerzo por buscar empleo, Villaamil usa su tiempo pero de una manera ineficaz e inútil. En cuanto al pasado, recuerda su historia de contribuciones de gran mérito al estado español y también su tratamiento arbitrario e injusto en varios momentos. Quizá más que nada, recuerda el dolor que nunca ha dejado de sentir desde la llegada de Víctor a su familia y la temprana muerte de su hija Luisa. En gran parte se terminó su presente y su futuro en 1869. No obstante, sigue mandando a Luisito con cartas de solicitud y sigue corriendo de oficina a oficina tratando de rectificar su situación. Como prefiguración de su abrogación del futuro al final, adopta una estrategia que consiste en negarse la eficacia de todos sus esfuerzos por mejorar su presente. Finalmente, con las noticias de la colocación de Víctor, pierde su equilibrio y encuentra formas de justificar la anulación definitiva de su presente y su futuro: el suicidio.

Es interesante fijarse en la compleja textura temporal que entreteje el narrador en muchas partes de esta obra. Frecuentemente logra no solamente informarle al lector de, por ejemplo, elementos importantes del pasado sino que también consigue efectos expresivos deseados como retardar el tempo o dilatar el tiempo para hacer eco de lo poco que hacen los Villaamil para ayudarse a sí mismos, de la poca energía y vitalidad que había en aquella casa. Veamos rápidamente un solo ejemplo de estas técnicas utilizadas en la dimensión temporal.

Si examinamos el primer capítulo, notaremos que la acción consiste solamente en la salida de Luis de la escuela, su persecución por los compañeros, su encuentro con Murillo quien trata de consolarlo, la llegada al portal de la casa, el permiso para jugar con el perro Canelo y algunos diálogos entre las tres mujeres sobre los billetes para la ópera y un breve intercambio verbal entre Pura y don Ramón.

Sin embargo hay muchísimo más, especialmente en el manejo de los estratos temporales intercalados para comunicar elementos expositivos. El narrador no nos permite seguir el hilo de la narración sin detenerse a hacer aclaraciones, comentarios o descripciones. Interrumpe su presentación de la salida de los niños de la escuela para filosofar en general acerca de la alegría de los niños liberados de la escuela. Tanto divaga el narrador que siente la necesidad de repetir: "Salieron, como digo..." (551). Sigue entonces una larga serie de interrupciones y cambios temporales: una descripción de Luisito, mención de la creación mucho tiempo antes del apodo "MIAU" aplicado a las tres mujeres de la casa Villaamil, una descripción del portal de la casa de Luisito, una descripción de la señora de Mendizábal y de la costumbre de merienda con ella, una larga descripción de doña Pura, otra de Milagros y Abelarda, un viaje en el tiempo para ver algo sobre la difunta madre de Luisito, una anticipación de nuestro futuro encuentro con Víctor, una desviación del diálogo presente para entrar en las ideas y especulaciones de Luisito con respecto al apodo MIAU, una descripción física de don Ramón, otra descripción del mismo aún más extensa, un discurso de Villaamil en el que menciona diferentes momentos de su pasado profesional y, finalmente, una interrupción del narrador para mencionar que Villaamil es el mismo hombre que apareció en algunas tertulias de café en *Fortunata y Jacinta*.

Bueno, ¿qué ha ocurrido aquí? En un breve capítulo de cinco páginas, el narrador ha creado un cuadro cargadísimo de temporalidad y de control de tiempo. Analizando la marcha de la narración encontramos que son trece las veces que el narrador se interrumpe para aclarar, comentar o describir algo. En la mayoría de los casos se trata de saltos temporales,

a veces a un pasado distante (1869) y a veces a un tiempo reciente. También hay una referencia al futuro narrativo (Víctor). El tiempo que se necesita para leer este capítulo es comparable en algunos momentos con el tiempo que transcurre en la ficción. La destreza del narrador, su dominio de técnicas narrativas salta a la vista en éste y en otros muchos capítulos.

En resumen, es muy evidente que en los dos planos temporales de *Miau* Pérez Galdós ha elaborado una ficción que coloca a los personajes y al lector en un marco temporal definido y claramente mantenido. Hay una serie de manipulaciones del estrato temporal para crear la sensación de un tiempo denso y urgente para los personajes y también un tempo que cambia para reflejar la situación vital de ellos. Además, hemos visto ejemplos de un empleo expresivo del tiempo en su dimensión psicológica con relación a los personajes y también al lector.

Miau se ha desarrollado con componentes temporales que son a la vez históricos y ficticios pero siempre fundidos. Los principios de organización artística operan para condicionar en el lector su actitud hacia los personajes y hacia la realidad española de la época. Por ejemplo, notamos que en repetidas ocasiones repercuten personajes y sucesos históricos en la vida de los Villaamil y siempre se asocian con los momentos más difíciles. De una forma indirecta se nos comunica una visión de la falta de progreso y especialmente de la injusticia y arbitrariedad de la administración del gobierno. Las numerosas estructuras cíclicas que se encuentran en el plano temporal también apuntan una sociedad —y unos personajes ficticios— que no evolucionan favorablemente en sus políticas públicas ni en sus decisiones personales.

Los elementos más expresivos de la dimensión temporal son los que se relacionan con la fuerte presencia del pasado y de la ficción. Como hemos visto anteriormente, hay una cantidad de aspectos intertextuales: costumbrismo, drama, retórica melodramática, ópera y una novela previa del autor. Pérez Galdós ha creado una obra que pinta un grupo de personajes que no solamente viven en un contexto de fuertes presiones temporales sino también bajo el control de elementos del pasado y de formas ficticias, lo que Eamonn Rodgers llama “esclavitud al clisé”²³. Es como si los personajes no tuviesen un dominio completo sobre su propio lenguaje, sobre su propia voluntad. Mendizábal sólo sabe decir lo que acaba de leer en el periódico y Víctor imita conscientemente la retórica política y los clisés de un romanticismo melodramático. Pura y Milagros siguen un sistema de valores que no son más que los del espectáculo: ir a la ópera a toda costa y aparentar lo que en verdad no son en su estilo de vestir, lenguaje y hasta en la forma de recibir visitantes. Luisito trae una nota de aparente frescura a la obra pero, al contemplarlo detenidamente, vemos que sus sueños e intuiciones en gran parte son una combinación de experiencias previas, normalmente malentendidas. Donde este fenómeno se ve mejor es en el caso de Abelarda. Ella comete algunos de los errores de su difunta hermana Luisa, se explica los momentos difíciles de su vida según las fórmulas de la ópera y también duplica modos de pensamiento de su padre.

Como las siguientes palabras manifiestan, en ocasiones la vemos distanciada de su verdad vital tres veces— drama de la tertulia, comedia cotidiana, drama personal:

Asistía a los ensayos como un autómatas, prestándose dócilmente a la vida de aquel mundo, para ella secundario 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 solo espectador, Dios. (601-02)

Aún Villaamil cae en el mismo modelo: crea una fórmula para resolver los problemas económicos de su país y luego la reelabora en el apodo MIAU. Lo que falta en la novela es una persona que no quepa dentro de los esquemas, sistemas, fórmulas y lenguaje del pasado o del arte.

En conclusión, el tiempo en *Miau*, en su dimensión micronarrativa avanza lentamente, angustiosamente y está muy cargado del pasado y de repeticiones o analogías internas. En su aspecto macro-narrativo, el tiempo es para los personajes fuente de modelos contraproductivos y representa un elemento de control y dominio más que de libertad. Es evidente que estamos todavía bastante lejos del tiempo que se usa para crear y para resolver problemas y del lenguaje liberador y creativo de Benina en *Misericordia*.

Notas

¹ Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno* (Madrid: Gredos, 1966) 283.

² "More on *Miau*", *Anales galdosianos* 6 (1971): 51-52.

³ Teresa Silva Tena, Prólogo, *Miau*, by Benito Pérez Galdós (México: Porrúa, 1970) XXII.

⁴ Mi idea de preparar un estudio sobre el tiempo se origina, en parte, de la inspiración de un trabajo no publicado preparado por Isabel de la Torre para un seminario sobre Galdós en 1970. Se tituló "El valor del tiempo en *Miau*". Aunque este estudio tiene una orientación muy distinta, he tomado su ponencia en cuenta al preparar ésta, especialmente su análisis de las manipulaciones del tiempo en el primer capítulo y sus presentaciones sobre (1) las expresiones temporales que aparecen al principio y al final de la obra y (2) la noche de espera (tiempo psicológico) de Abelarda.

⁵ A pesar de que muchos estudiosos han insistido en lo fundamental del tiempo en la estructura de la novela, es sorprendente que no haya habido hasta ahora más investigaciones sobre este aspecto de la obra galdosiana. A. A. Mendilow, en *Time and the Novel* (New York: Humanities Press, 1965) 63, considera que el tiempo es en todo momento la base de la obra literaria en prosa, y Mariano Baquero Goyanes asevera: "Decir que el tiempo es el factor más importante en la composición de una novela no suena ya a nada nuevo", [en "Tiempo y 'tempo' en la novela", *Teoría de la novela: Aproximaciones hispánicas*, eds. Agnes y Germán Gullón (Madrid: Taurus, 1974) 231]. Y, el mismo crítico agrega que: "el tiempo [es el] cuerpo mismo de la novela" (231).

⁶ *The Technique of Modern Fiction: Essays in Practical Criticism* (Notre Dame: Notre Dame UP, 1968) 56.

⁷ Aparte de los estudios mencionados abajo, Stephen Miller, en "Villaamil's Suicide: Action, Character and Motivation in *Miau*", *Anales galdosianos* 14 (1979): 83-96 hace una labor minuciosa al reconstruir la cronología novelesca en *Miau*. Aunque muchas fechas y espacios temporales están claramente expuestos en la novela, en otros momentos son bastante difíciles de determinar. En aquellos casos dependeremos bastante del trabajo asiduo de Miller.

⁸ "La figura Villaamil en *Miau*", *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (Madrid: Ediciones del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977) 399.

⁹ Ribbans 399.

¹⁰ Ribbans 401.

¹¹ *Bulletin of Hispanic Studies* 53 (1976): 35-49. En este ensayo Lambert también reconoce el trabajo de Ricardo Gullón cuando este estimado crítico vió ciertos paralelos con *Miau* en *Les Employés* de Balzac. Lambert añade que él mismo encuentra posible que Galdós fuese influido por la obra *Little Dorrit* de Dickens con respecto a la manera de concebir la burocracia.

¹² *Vida y obra de Galdós* 2a. ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1961) 93-94.

¹³ Geraldine M. Scanlon y R. O. Jones, "*Miau*: Prelude to a Reassessment", *Anales galdosianos* 6 (1971): 55.

¹⁴ Prólogo XX.

¹⁵ Robert J. Weber, *The 'Miau' Manuscript of Benito Pérez Galdós: A Critical Study* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1964).

¹⁶ Herbert Ramsden, "The Question of Responsibility in Galdós' *Miau*", *Anales galdosianos* 6 (1971): 63-78; Theodore A. Sackett, "The Meaning of *Miau*", *Anales galdosianos* 4 (1969): 25-38; Scanlon y Jones 53-62.

¹⁷ *Vida y obra de Galdós* 94.

¹⁸ Mendilow 71.

¹⁹ Benito Pérez Galdós, vol. 5 *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1967) 683. Todas las citas subsiguientes son del mismo tomo y la paginación se indica entre paréntesis dentro del texto.

²⁰ "Villaamil's Suicide: Action, Character and Motivation in *Miau*", *Anales galdosianos* 14 (1979): 84.

²¹ Ramsden 63.

²² José M. Ruano de la Haza, "The Role of Luisito en *Miau*", *Anales galdosianos* 19 (1984): 36.

²³ *Pérez Galdós: 'Miau'*, (London: Grant and Cutler, 1978) 69.