



Gonzalo Sobejano

**Muerte del solitario
(Benito Pérez Galdós: «Fortunata y Jacinta», 4.^a, II, 6)**

Y tras el mundo de los Episodios
Luego el de las Novelas conociste:
Rosalía, Eloísa, Fortunata,
Mauricia, Federico Viera,
Martín Muriel, Moreno Isla,
Tantos que habrían de revelarte
El escondido drama de un vivir cotidiano:
La plácida existencia real y, bajo ella,
El humano tormento, la paradoja de estar vivo.

[1] Comió con regular apetito en compañía de su hermana y de Guillermina. Cuando concluyeron dijo a ésta que había dado orden en el escritorio de que le entregaran el sobrante de su cuenta personal; con cuya noticia se puso la fundadora como unas castañuelas, y no pudiendo contener su alegría, se fue derecha a él

y le dijo: «¡Cuánto tengo que agradecer a mi querido ateo de mi alma! Sigue, sigue dándome esas pruebas de tu ateísmo, y los pobres te bendecirán... ¿Ateo tú? ¡Ni aunque me lo jures lo he de creer!» Moreno se sonreía tristemente. Tal entusiasmo le entró a la santa, que le dio un beso... «Toma, perdido, masón, luterano y anabaptista; ahí tienes el pago de tu limosna».

Sentíase él tan propenso a la emoción, que cuando los labios de la santa tocaron su frente le entró una leve congoja, y a punto estuvo de darlo a conocer. Estrechó suavemente a la santa contra su pecho, diciéndole: «Es que lo uno no quita lo otro; y aunque yo sea incrédulo, quiero tener contenta a mi rata eclesiástica, por lo que pudiera tronar. Supongamos que hay lo que yo creo que no hay... podría ser... Entonces mí querida rata se pondría a roer en un rincón del cielo para hacer un agujerito, por el cual me colaría yo...».

-Y nos colaríamos todos -indicó la hermana de Moreno, gozosa, pues le hacían mucha gracia aquellas bromas.

-¡Vaya si le haré el agujerito! -dijo Guillermina-. Roe que te roe me estará yo un rato de eternidad, y si Dios me descubre y me echa una peluca, le diré: «Señor, es para que entre mi sobrino, que era muy ateo... de jarabe de pico, se entiende, y me daba para los pobres». El Señor se quedará pensando un rato, y dirá: «Vaya, pues que entre sin decir nada a nadie».

[2] A las diez estaba el misántropo en su habitación, disponiéndose para acostarse. «¿Se te ofrece algo?», le dijo su hermana.

-No. Trataré de dormir... Mañana a estas horas estaré oyendo cantar el botijo e leche. ¡Qué aburrimiento!

-Pero hombre, ¿qué más te da? Con no comprárselo si no te gusta... Si esa pobre gente vive de eso, déjales vivir.

-No, sí yo no me opongo a que vivan todo lo que quieran -replicó Moreno con energía-. Lo que no quita para que me cargue mucho, pero mucho, oír el tal pregón...

-Vaya por Dios... Otras cosas hay peores y se llevan con paciencia. Después llegó Tom, y la hermana de Moreno se retiró, a punto que entraba Guillermina con la misma cantinela: «¿Quieres algo?... A ver si te duermes, que no es mal ajetreo el que vas a llevar mañana. Mira: de París telegrafías, para que sepamos si vas bien...».

Daba algunos pasos hacia fuera y volvía: «Lo que es mañana no te llamo. Necesitas descanso. Tiempo tienes, hijo; tiempo tienes de darte golpes de pecho. Lo primero es la salud».

-Esta noche sí que voy a dormir bien -anunció don Manuel, con esa esperanza de enfermo que es gozo empapado en melancolía-. No tengo sueño aún; pero siento dentro de mí un cierto presagio de que voy a dormir.

-Y yo voy a rezar porque descanses. Verás, verás tú. Mientras estés allá, rezaré tanto por ti, que te has de curar, sin saber de dónde te viene el remedio. Lo que menos pensarás tú, tontín, es que la rata eclesiástica te ha tomado por su cuenta y te está salvando sin que lo adviertas. Y cuando te sientas con alguna novedad en tu alma, y te encuentres de la noche a la mañana con todas esas máculas ateas

bien curadas, dirás «¡milagro, milagro!»; y no hay tal milagro, sino que tienes el padre alcalde, como se suele decir. En fin, no te quiero marear, que es tarde... Acuéstate prontito, y duérmete de un tirón siete horas.

Le dio varios palmetazos en los hombros, y él la vio salir con desconsuelo. Habría deseado que le acompañase algún tiempo más, pues sus palabras le producían mucho bien.

-Oye una cosa... Si quieres llamarme temprano, hazlo... Yo te prometo que mañana estaré más formal que hoy.

-Si estás despierto, entraré. Si no, no -dijo Guillermina volviendo-. Más te conviene dormir que rezar. ¿Necesitas algo? ¿Quieres agua con azúcar?

-Ya está aquí. Retírate, que tú también has de dormir. Pobrecilla, no sé cómo resistes... ¡Vaya un trabajo que te tomas!...

Iba a decir «¿y todo para qué?», pero se contuvo. Nunca le había sido tan grata la persona de su tía como aquella noche, y se sintió atraído hacia ella por fuerza irresistible. Por fin se fue la santa, y a poco Moreno ordenó a su criado que se retirara. [3A] «Me acostaré dentro de un ratito -dijo el caballero-; pues aunque creo que he de dormir, todavía no tengo ni pizca de sueño. Me sentaré aquí y revisaré la lista de regalos, a ver si se me queda alguno... ¡Ah!, conviene no olvidar las mantas. La hermana de Morris se enfadará si no le llevo algo de mucho carácter... «La idea de las mantas llevó a su mente, por encadenamiento, el recuerdo de algo que había visto aquella tarde. Al ir a la tienda de la Plaza Mayor en busca de aquel original artículo, tropezó con una ciega que pedía limosna. Era una muchacha, acompañada por un viejo guitarrista, y cantaba jotas con tal gracia y maestría, que Moreno no pudo menos de detenerse un rato ante ella. Era horriblemente fea, andrajosa, fétida, y al cantar parecía que se le salían del casco los ojos cuajados y reventones, como los de un pez muerto. Tenía la cara llena de cicatrices de viruelas. Sólo dos cosas bonitas había en ella: los dientes, que eran blanquísimos, y la voz pujante, argentina, con vibraciones de sentimiento y un dejo triste que llenaba el alma de punzadora nostalgia. «Esto sí que tiene carácter», pensaba Moreno oyéndola; y durante un rato tuvieronle encantado las cadencias graciosas, aquel amoroso gorjeo que no saben imitar las celebridades del teatro. La letra era tan poética como la música.

Moreno había echado mano al bolsillo para sacar una peseta. Pero le pareció mucho, y sacó dos peniques (digo, dos piezas del perro), y se fue.

Pues aquella noche se le representaron tan al vivo la muchacha ciega, su fealdad y su canto bonito, que creía estarla viendo y oyendo. La popular música revivió en su cerebro de tal modo, que la ilusión mejoraba la realidad. Y la jota esparcía por todo su ser tristeza infinita, pero que al propio tiempo era tristeza consoladora, bálsamo que se extendía suavemente untado por una mano celestial. «Debí darle la peseta», pensó, y esta idea le produjo un remordimiento indecible. Era tan grande su susceptibilidad nerviosa,

que todas las impresiones que recibía eran intensísimas; y el gusto o pena que de ellas emanaban, le revolvían lo más hondo de sus entrañas. Sintió como deseos de llorar... Aquella música vibraba en su alma, como si ésta se compusiera totalmente de cuerdas armoniosas. Después alzó la cabeza, y se dijo: «¿Pero estoy dormido o despierto? De veras que debí darle la peseta... ¡Pobrecilla! Si mañana tuviera tiempo, la buscaría para dársela».

[3B] El reloj de la Puerta del Sol dio la hora. Después Moreno advirtió el profundísimo silencio que le envolvía, y la idea de la soledad sucedió en su mente a las impresiones musicales. Figurábase que no existía nadie a su lado, que la casa estaba desierta, el barrio desierto, Madrid desierto. Miró un rato la luz, y bebiéndola con los ojos, otras ideas le asaltaron. Eran las ideas principales, como si dijéramos las ideas inquilinas, palomas que regresaban al palomar después de pasearse un poco por los aires. «Ella se lo pierde... -se dijo con cierta convicción enfática-. Y en el desdén se lleva la penitencia, porque no tendrá nunca el consuelo que desea... Yo me consolaré con mi soledad, que es el mejor de los amigos. ¿Y quién me asegura que el año que viene, cuando vuelva, no la encontraré en otra disposición? Vamos a ver... ¿por qué no había de ser así? Se habrá convencido de que amar a un marido como el que tiene es contrario a la naturaleza; y su Dios, aquel buen Señor que está acostado en la urna de cristal, con su sábana de holanda finísima, aquel mismo Dios, amigo de Estupiñá, le ha de aconsejar que me quiera. ¡Oh!, sí; el año que viene vuelvo... En Abril ya estoy andando para acá. Ya verá mi tía si me hago yo místico, y tan místico, que dejaré tamañitos a los de aquí... ¡Oh!... mi niña adorada bien vale una misa. Y entonces gastaré un millón, dos millones, seis millones, en construir un asilo benéfico. ¿Para qué dijo Guillermina? ¡Ah!, para locos; sí, es lo que hace más falta... y me llamarán la Providencia de los desgraciados, y pasmaré al mundo con mi devoción... Tendremos uno, dos, muchos hijos, y seré el más feliz de los hombres... Le compraré al Cristo aquel tan lleno de cardenales una urna de plata... y...».

Se levantó, y después de dar dos o tres paseos volvió a sentarse junto a la mesa donde estaba la luz, porque había sentido una opresión molestísima. Las pulsaciones, que un instante cesaron, volvieron con fuerza abrumadora, acompañadas de un sentimiento de plenitud torácica. «¡Qué mal estoy ahora!... Pero esto pasará, y me dormiré. Esta noche voy a dormir muy bien... Ya va pasando la opresión. Pues sí, en Abril vuelvo, y para entonces tengo la seguridad de que...».

[3C] Tuvo que ponerse rígido, porque desde el centro del cuerpo le subía por el pecho un bulto inmenso, una ola, algo que le cortaba la respiración. Alargó el brazo como quien acompaña del gesto un vocablo; pero el vocablo, expresión de angustia tal vez o demanda de socorro, no pudo salir de sus labios. La onda crecía; la sintió pasar por la garganta y subir, subir siempre. Dejó de ver la luz. Puso ambas manos sobre el borde de la mesa, e inclinando la cabeza apoyó la frente en ellas, exhalando un sordo gemido. Dejóse estar

así, inmóvil, mudo. Y en aquella actitud de recogimiento y tristeza, expiró aquel infeliz hombre.

La vida cesó en él a consecuencia del estallido y desbordamiento vascular, produciéndole conmoción instantánea, tan pronto iniciada como extinguida. Se desprendió de la humanidad; cayó del gran árbol la hoja completamente seca, sólo sostenida por fibra imperceptible. El árbol no sintió nada en sus inmensas ramas. Por aquí y por allí caían en el mismo instante hojas y más hojas inútiles; pero la mañana próxima había de alumbrar innumerables pimpollos, frescos y nuevos.

[4] Ya de día, Guillermina se acercó a la puerta y aplicó su oído. No sentía ningún rumor. No había luz. «Duerme como un bendito... Buen disparate haría si le despertara». Y se alejó de puntillas.

Sin más que suprimir los acentos de los monosílabos que hoy no los exigen, y reemplazar «D. Manuel» por «don Manuel», se reproduce aquí exactamente el texto de la edición: Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1915-18, vol. IV, 1918, pp. 149-157. Ofrece mejor puntuación que la edición primera (Madrid, La Guirnalda, 1886-87, vol. IV, 1887, pp. 150-158), respecto a la cual la única diferencia que no es de mera puntuación consiste en escribir «torácica» donde se leía «toráxica». No contando con la edición limpia de defectos y cuidadosamente anotada que Fortunata y Jacinta reclama, parece discreto atenerse a la edición de 1915-18, publicada todavía en vida del autor y a todas luces más correcta que la primera.

El texto escogido, subcapítulo en sí completo, no plantea problemas en cuanto al significado de las palabras. Convendría advertir, si acaso, que «Comió» quiere decir aquí 'cenó', «peluca» equivale a 'reprimenda', y que tomar «agua con azúcar» era en aquellos tiempos un mínimo remedio doméstico. Abundan, en cambio, alusiones que sólo un recuerdo inmediato de la novela puede aclarar. Para facilitar esta aclaración y situar el texto en el conjunto de la obra se hace a continuación un informe, puesta la mira en el personaje que protagoniza el texto, don Manuel Moreno-Isla, cuyo apellido se transcribe aquí con guión de enlace por ser la forma en que regularmente aparece escrito, salvo pocos casos, en la edición utilizada.

De la novela al texto

Fortunata y Jacinta (Dos historias de casadas) se compone de cuatro partes. La Parte Primera, que abarca once capítulos (cada uno, como en las restantes partes, distribuido en un número variable de subcapítulos) es la «historia de casada» de JACINTA. La acción principal va de diciembre de 1869 hasta febrero de 1874. Genealogía de los Santa Cruz y los Arnáiz, juventud de Juanito Santa Cruz, boda con su prima Jacinta Arnáiz, viajes de novios, primeros años de matrimonio. El amor de Jacinta a su esposo saca del olvido la aventura anterior de éste con Fortunata, y su frustrado

anhelo maternal la induce a adoptar a un niño que ella cree fruto de esa aventura hasta que Juan la desengaña. Finaliza esta Parte cuando Santa Cruz anda buscando a Fortunata dispuesto a recobrarla ahora que la sabe mujer de mundo.

La Parte Segunda, siete capítulos, es la «historia de casada» de Fortunata. Transcurre de principios de 1874 hasta el otoño. Historia y retrato de Maximiliano Rubín, quien conoce a FORTUNATA, se enamora de ella, la libra de la prostitución, trata de educarla, consiente que pase una temporada de «purificación» en las Micaelas, y se casa con ella. En las Micaelas, Fortunata ve por primera vez a Jacinta, visión que le despierta el ansia de emularla. Apenas casados Maxi y Fortunata, Juanito encuentra por fin a ésta y la hace caer de nuevo en sus redes. La recién casada deja el hogar.

La Parte Tercera (siete capítulos; acción principal, de fines de 1874 a junio de 1875) pone a FORTUNATA Y JACINTA FRENTE A FRENTE.

Coincidiendo

con la Restauración monárquica, se verifican dos restauraciones; la vuelta de Juanito a Jacinta tras abandonar a Fortunata, y el retorno de ésta a Maxi después de haber merecido el amor y los sensatos consejos del viejo coronel retirado don Evaristo Feijoo. Tales restauraciones precipitan el enfrentamiento de las dos casadas, que tiene lugar primeramente de una manera breve y áspera en casa de la agonizante Mauricia la Dura (VI) y después en forma de violento altercado en casa de la conciliadora Guillermina la Santa (VII). Aquí es donde el problema queda planteado: esposa angelical estéril frente a amante ilegítima fértil. La «idea» que ahora anima a Fortunata es que, si la virtuosa Jacinta no puede tener hijos, ella, que ya dio a Juan un heredero (malogrado), se lo puede volver a dar. Y esta Parte acaba con el nuevo encuentro de Fortunata y Juan, que reanudan sus relaciones.

La Parte Cuarta (seis capítulos; acción principal, desde el verano de 1875 a la primavera de 1876) establece la IDENTIFICACIÓN DE FORTUNATA Y JACINTA. El honrado regente de farmacia Segismundo Ballester protege al enloquecido Maxi y ama y sirve a Fortunata sin que ésta le haga caso. La hija de la dueña de la farmacia, Aurora Fenelon, infunde a Fortunata la sospecha de que Jacinta sea infiel a su marido con don Manuel Moreno-Isla. Tal sospecha sugiere a Fortunata una primera (falsa) igualdad con la esposa de Juanito. Abandonada otra vez por éste, y encinta, deja nuevamente el hogar recogiendo en su antigua vivienda, inquietada por el visionario Maxi y atendida por el leal Segismundo. El descubrimiento de que Juan es infiel a Jacinta y a ella con otra mujer, Aurora, crea entonces una segunda (auténtica) igualdad entre ambas malcasadas; igualdad que Fortunata lleva a identificación al legar su hijo recién nacido a Jacinta, antes de morir, y confesarse ella también «mona del cielo», o sea, idéntica a su antigua rival. La amante ilegítima fecunda, convertida en ángel por aspiración a su modelo de bien, entrega el fruto de su vientre a la esposa angelical estéril, haciéndola madre. Junto a esta conclusión -confluencia de los destinos de las dos malcasadas- se destacan la liberación espiritual del loco-cuerdo Maxi, el castigo de Juan a merecer por siempre la indiferencia de Jacinta, y la frustración paralela, aunque distinta en modalidad, de Segismundo y de Moreno-Isla, cuya soñada

felicidad la muerte hace imposible.

Si Juanito, que abre la Parte Primera, es seductor de Fortunata y esposo de Jacinta; si Maximiliano, que abre la Parte Segunda, es esposo y aspirante a redentor de Fortunata; si Feijoo, con el cual se abre la Parte Tercera, actúa como amigo y consejero de ésta -ambas mujeres coinciden no sólo en el error de amar a Juan, sino en haber tenido cada una un enamorado que hubiera podido ser el fiel compañero de sus vidas; pero la vida es una enredadera de errores sin más consuelo que la continuidad vital en la sangre o espiritual en la memoria. Con Ballester y Moreno se abre precisamente la Parte Cuarta, que concluye en un largo capítulo donde no faltan indicios de lo que hubiera podido ser: Jacinta piensa que en el niño que Fortunata le ha dado se mezclaban sus propias facciones con las

de un ser ideal, que bien podría tener la cara de Santa Cruz, pero cuyo corazón era seguramente el de Moreno..., aquel corazón que la adoraba y se moría por ella... Porque bien podría Moreno haber sido su marido..., vivir todavía, no estar gastado ni enfermo.

(VI, 15)

Y hablando de Fortunata, confiesa Segismundo a un amigo:

se me metió en la cabeza la idea de que era un ángel [...]. Será un delirio, una aberración; pero aquí dentro está la idea, y mi mayor desconsuelo es que no puedo ya, por causa de la muerte, probarme que es verdadera... Porque yo me lo quería probar... y, créalo usted, me hubiera salido con la mía.

(VI, 16)

Reduciendo el esquema propuesto a sus términos elementales, podría enunciarse así: 1) Historia de la malcasada Jacinta, que incluye retrospectivamente la historia de la seducción de Fortunata. 2) Historia de la malcasada Fortunata. 3) Oposición circunstancial de Fortunata y Jacinta. 4) Identificación esencial de una y otra. O más escuetamente: Línea de Jacinta y primer tramo de la de Fortunata; línea consecutiva de ésta; conflicto entre las dos; igualación de ambas.

En el plano de la acción se dan los triángulos cambiantes señalados por Ricardo Gullón¹, pero sustancialmente no parece que haya sino dos triángulos: Fortunata aspira a ser ángel a través de Jacinta, y ésta anhela ser madre a través de Fortunata². En otro excelente estudio sobre esta novela Agnes Money Gullón ha analizado como motivos estructurantes el de los pájaros y el que llama motivo «introdutorio»³: cada parte de la novela introduce a un protagonista masculino de importancia decreciente para el destino de Fortunata: Juanito (Parte 1.^a), Maxi (2.^a), Feijoo (3.^a) y Ballester (4.^a). Pero en realidad la Parte Cuarta no sólo introduce a Ballester, sino también introduce, o reintroduce destacándolo,

a Moreno. Por otro lado, si es importante cómo empieza cada Parte, no lo es menos cómo termina: la Primera finaliza cuando Juanito anda en busca de Fortunata; la Segunda acaba cuando aquél encuentra a ésta y desbarata su matrimonio; la Tercera termina con otra recaída de Fortunata en poder de Juan, y la Cuarta concluye evocando lo que hubiera podido ser, para Fortunata y para Jacinta, y proclamando la libertad del espíritu frente a la materia (Maximiliano). A diferencia del final reincidente que caracteriza las tres primeras partes (búsqueda de Fortunata, encuentro con Fortunata, nuevo encuentro con Fortunata), la parte última se distingue por su final no mecánicamente reiterativo y obstructor, sino generativo y abierto: Moreno difunto sobrevive en la memoria de Jacinta; Fortunata muerta pervive en la sangre de su hijo y en la memoria de Jacinta, de Segismundo y de Maximiliano; éste, recluido, trasvive en la libertad de su conciencia: «Resido en las estrellas» (VI, 16).

Supuesto que el esquema anterior posea alguna validez, siquiera como enmarque del texto, veamos someramente el papel que desempeña en la novela don Manuel Moreno-Isla, sólo nombrado al resumir la Parte Cuarta.

En la Parte Primera Moreno es mencionado entre los miembros del linaje burgués de su apellido como socio principal de la casa de banca que antes fue propiedad de su familia (VI, 2). Se le retrata y se le presenta conversando, en casa de los Santa Cruz, el día de la abdicación del rey Amadeo. Excelente persona, célibe, riquísimo; vivía en Londres la mayor parte del año; alto, delgado, de mal color por su endeble salud. Moreno llama a su tía Guillermina rata eclesiástica porque todo lo registra para sacarle dinero, y ella le increpa de usurero, pillo, etc., pero reconociendo que su corazón está formado de «pasta celestial» (VII, 2).

Ante la baja de las acciones con motivo de la abdicación del rey, Moreno se expresa dispuesto a marcharse a Londres luego de vender las suyas, y el narrador perfila su semblanza de ricacho soltero y extranjerizado a quien todo lo español le parecía de una inferioridad lamentable (VII, 3). Con ocasión de la cena de nochebuena de 1873 en casa de los Santa Cruz, se sabe que Moreno «no fue aquella noche» (X, 5). Si Guillermina representa salud, postulación, desprendimiento y actividad, Moreno-Isla asoma en esta Parte como portador de correspondientes contra valores: enfermedad, negación, riqueza conservadora, inhibición. Aunque su bondad queda fuera de duda, su manía antipatriótica, burlescamente exagerada, le hace parecer un personaje plano y monocorde, propicio a la caricatura.

En la Parte Segunda Moreno sólo es el nombre de un ausente. Se alude a él como persona influyente que podría hacer diligencias para sacar de la cárcel a Juan Pablo Rubín (VII, 5).

En la Parte Tercera se insiste en cualidades ya conocidas, pero se descubre un dato, su amor a Jacinta, de manera más delicada porque no procede de información del narrador, sino que se desprende del diálogo. El 15 de enero del 75, recién vuelto de Londres, Moreno sube despacio y jadeante la escalera y, al ver a Jacinta, exclama: «¡Oh puerta del paraíso! ¡Qué manos te abren!» (II, 4). Gira la conversación en casa de los Santa Cruz sobre los acosos pecuniarios de Guillermina, la mala salud de Moreno, su extranjerismo en el vestir y en el hablar, y los defectos de España: plagas de pulgas, casas inhabitables, pereza, pobreza, malos modos del pueblo que pueden notarse al subir a un tren («Por la mañana, cuando

despierto en la Sierra y oigo pregonar el botijo e leche me siento mal»), etc. Guillermina advierte a Jacinta que su sobrino viene más hereje que nunca («no sabes bien lo protestante y calvinista que viene ahora»), pero reafirma que «en el fondo es un buenazo». En el capítulo que sigue (III, 2), Fortunata ante la casa de los Santa Cruz ve entrar y salir gente, entre otros un caballero con botines blancos que parecía extranjero y que se detuvo un momento a mirarla. Se alude más adelante a que don Manuel, uno de los Morenos ricos, visitaba alguna vez a la viuda de Samaniego, una Moreno pobre (VI, 7). En el capítulo final, dialogando Moreno con su tía, lamenta los «desvelos horribles» que le aquejan, y en el ya habitual juego del daga y toma con Guillermina, amenaza con hacerse «protestante, judío, mormón» para que la postulante no le abrume con sus demandas. Al aparecer en la casa Jacinta con Patrocinio, hermana de don Manuel, éste pide ayuda a Jacinta, que, aliada de la fundadora, reitera en parecido tono bromista sus reproches, colaborando a la piadosa sonsaca, mientras el caballero miraba embelesado «tan pronto la cara de la mendicante como su mano de ángel, sonrosada y gordita» (VII, 1). Cuando, en fin, se produce el violento altercado entre Jacinta y Fortunata en casa de Guillermina, el criado inglés de Moreno pone en la calle a la segunda, en tanto la primera sufre un desmayo, y Moreno reconoce que tales cosas le ocurren a su tía «por meterse a fundadora» (VII, 3). Última aparición, aunque muda, del personaje: Fortunata ve desfilar hacia la calle de Toledo un entierro, en cuyo séquito pasaban «los Villuendas, los Samaniegos, Moreno-Isla» (VII, 5).

Al acabar de leer la Parte Tercera, el lector puede reconocer que Moreno-Isla no es ya un tipo de fácil caricatura. Vuelve a señalarse ahí la bondad de su carácter, pero sobre todo se descubre su respetuoso amor a Jacinta, lo que suscita cierta expectación.

La Parte Cuarta responde a esa expectación y lleva al personaje a su pleno relieve. Aurora Fenelon, hija de la dueña de la farmacia regentada por Ballester y prima de Moreno, confía a Fortunata que éste se encuentra de veraneo en Francia acompañando a los Santa Cruz (I, 4, 5), y más tarde, al anunciarle el regreso de los veraneantes, procura infundir a Fortunata la sospecha de que Moreno haya podido conquistar a Jacinta; sospecha que Fortunata se niega a admitir (I, 8). Refiere entonces Aurora a su amiga su lejano amorío con Manuel Moreno trece o catorce años atrás, y le pinta como un «solterón estragado» que la persiguió casada y la menospreció viuda y que ahora, hastiado y enfermo, frecuenta a la esposa de Juanito. Resultado: Fortunata empieza a dudar de Jacinta, para ella hasta allí el modelo de virtud (I, 12). En este punto se abre el capítulo al que pertenece, como subcapítulo sexto y último, el texto.

Ese capítulo II se titula «Insomnio»: motivo sobresaliente es la imposibilidad de conciliar el sueño que padece Moreno-Isla. Las seis unidades que integran el capítulo se disponen de modo que las tres primeras abarcan un día de octubre: mediodía/tarde/noche; y las otras tres, el día siguiente: mañana/tarde/noche.

1. A las doce del primer día, Moreno regresa a su casa «de vuelta de un paseíto por Hyde Park..., digo, por el Retiro», equivocación que, como en el texto los «peniques» por las «piezas del perro», responde a la perturbación del personaje. Caminando por las calles, soliloquio sobre

motivos que le obsesionan o le salen al paso, entre ellos su mala salud, las hordas de mendigos, las horribles carrozas funerarias. Ya en casa, tras encargar a su criado Tom que ponga en agua unos nardos, Moreno-Isla («Llevo más de diez noches sin pegar los ojos») escucha a su primo, el doctor Moreno-Rubio, recomendarle bajo peligro de muerte la renuncia a cavilaciones y apetitos locos. A la ansiosa pregunta del enfermo sobre su capacidad para tener hijos, el doctor le replica que podría pero que debiera haberlo pensado antes.

2. Por la tarde Moreno ha estado haciendo visitas y después cena en casa de los Santa Cruz. Vuelta al tema de los defectos de España. La madre de Jacinta intenta aproximar a Moreno a una hermana de ésta, pero él sólo está pendiente de Jacinta, con quien dialoga de un modo premioso y pueril. Háblele ella con ternura maternal, refuerza los consejos del médico y termina invitándole a que vuelva a Inglaterra, busque mujer y tenga hijos: «Me contento con ser madrina del primer Morenito que nazca». Al despedirse, Jacinta nota en él una expresión de persona completamente trastornada.

3. Por la noche del mismo día, en la soledad de su habitación, Moreno, desvelado, rememora sentimientos e impresiones: su amor a Jacinta («si fuera soltera me casaría con ella»), la ilusión de hacer de dos desgracias una felicidad («su marido es un ciego y desconoce la joya que posee»), la imagen de la amada (cara graciosa, expresión celestial, ojos serenos y risueños, cabellera oscura con ráfagas blancas: «¡Pobre ángel! Su única pasión es la maternidad, sed no satisfecha, desconsuelo inmenso. Su pasión se me comunica y me abraza: yo también quiero tener un hijo, yo también»). Y, después de sentir el golpe de la sangre, nace en el alma de Moreno la esperanza de curarse si Jacinta le quisiera. Surge entonces, como una alucinación, la figura de un mendigo cojo al que aquella mañana dio parva limosna por librarse de visión tan repugnante: «Si lo veo mañana, le doy un duro. ¡Vaya si se lo doy!». Sin sueño, va contemplando luego la habitación y sus objetos, oye el chorrear de la fuente de Pontejos y el rumor de algún coche por la Puerta del Sol, evoca impresiones londinenses y el paso de todo y la estela que deja ese paso. Horrorizado ante la idea de que le lleven a enterrar «en esos carros tan cursis», resuelve marcharse de Madrid: tal vez así Jacinta piense en la posibilidad de quererlo y tener hijos suyos. «Dentro de mí», imagina el infeliz, «anida este convencimiento como un germen de esperanza». Acostado de nuevo, vuelve a su memoria la lejana infancia: la voz de su padre («A su madre no la había conocido, porque murió siendo él muy niño»), el día en que se perdió su hermanita y él creyó morir del susto, otro día en que trotando sobre el burro de un aguador cayó y se abrió la cabeza. Transportado a tan remoto ayer, le sorprende el alba y el ruido de la rata eclesiástica preparándose a sus siete misas.

A esta altura el personaje, antes plano o casi plano, aparece enriquecido de facetas y matices: intensamente enamorado, capaz de conmiseración, fértil en esperanzas y recuerdos. Y los tres capítulos que siguen, paralelos a los otros tres, confirman la densidad de esa conciencia y la llevan a su destino de malogro.

4. Guillermina toca en la puerta y entra a ver a su sobrino. Moreno se propone pensar más en Dios y dedicarse a obras de piedad. Repróchale su

tía huir del calor familiar y él manifiesta que si le quisieran se quedaría y protegería la devoción. Aprovechando este conato, Guillermina le lleva a San Ginés, donde el misántropo, oída una misa y mientras su tía escucha la segunda, pasea por el templo como en un museo. Estaba contemplando «una imagen yacente, encerrada en lujosa urna de cristal», cuando apareció el servicial Plácido Estupiñá y le informó de aquella escultura. A la salida, Guillermina le afea su falta de respeto y sugiere al arrepentido que emplee dinero y espíritu en una obra santa, «por ejemplo, un gran manicomio». «Sí, no me parece mal. Y lo estrenaríamos tú y yo...», responde Moreno, sonriendo «de un modo que le heló la sangre a su generosa tía».

5. Regresa Moreno, encarga a su criado y a Estupiñá la compra de regalos para sus amigos ingleses: panderetas, acuarelas, mantas, moñas de toros, algún cacharro «de carácter». Empaquetados ya unos regalos, baja Moreno al escritorio de la banca y dispone que entreguen un sobrante de los alquileres de sus casas a Guillermina. Y aquella tarde, después de haber acudido a las cinco a una tienda de la Plaza Mayor en busca de «mantas granadinas», se encuentra, al regresar a su casa, con Jacinta. Muéstrase ella enterada de la misa de aquella mañana, y él le promete volver al día siguiente si ella también va; Jacinta le pregunta si es que no se marcha de España, y él deja la decisión en manos de su amiga, que no se atreve a aconsejarle. Llegados al piso, Moreno se retira mientras Jacinta visita a Guillermina. Cuando aquél se entera después de que Jacinta no ha hablado una sola palabra sobre su encuentro, siente como una onda glacial y lo que dice lleva el signo de la desesperación: «Yo no creo en nada, en nada, en nada». Entre bromas y veras, su tía le reprende por no volver a Dios los ojos, y el caballero «estaba tan abstraído que ni siquiera la sintió salir».

6. Texto. Muerte del solitario. Se comenta en seguida.

Antes, conviene aclarar dos puntaos: el porqué de este capítulo protagonizado por Moreno-Isla y la huella del personaje en el resto de la novela.

Desde el punto de vista de la trama, la motivación podría ser ésta. Al final del capítulo anterior (4.^a, I, 12) Aurora había insinuado a Fortunata la sospecha de que Jacinta fuese infiel a su marido con Moreno-Isla. El capítulo II se abriría entonces como un intento de explicar la realidad oculta tras esa sospecha. Sería como si el narrador dijese al lector: '¿Has oído tal insidia y entiendes lo importante que es para Fortunata saber si Jacinta es virtuosa, y por tanto superior a ella, o no lo es, y por tanto igual o inferior? Pues he aquí la verdad: Moreno corteja a Jacinta más que nunca, pero mira cómo nada consigue, mira cómo sufre y muere sin conseguir nada'. Y el capítulo posterior empezará precisamente mostrando cómo Fortunata llegó a engañarse tanto con la calumnia de Aurora que la usó de argumento frente a los desdenes de Santa Cruz, sin lograr más que herir el amor propio de éste y precipitar así su alejamiento.

Pero, aun si el capítulo II resulta oportuno para aclarar la cuestión de la virtud de Jacinta poniendo de relieve el nefasto engaño de Fortunata, hubiera podido ser mas breve e incluso reducirse a unas líneas. La virtud de Jacinta y la veracidad del amor que Moreno le profesa son datos sobre

los que el lector no alberga la menor duda. Simples conveniencias de la trama no justifican, pues, el capítulo. Su longitud y la profundidad con que es visto el personaje obligan a pensar en otra razón: tras hacerlo aparecer intermitentemente, el autor ha llegado a interesarse por el personaje hasta tal punto que, por un acto de libre voluntad creativa, desea entrar en su conciencia y desvelar el secreto de su vida: no el enigma de Jacinta, sino el de Moreno-Isla. Si los amantes efectivos de Fortunata le han merecido prolongada atención, ahora serán los inefectivos enamorados de aquélla y de Jacinta quienes atraigan su curiosidad. La esperanza, el ensueño, el proyecto ilusionado pueden ser tan dignos de novela como la eficacia, la conquista, el cumplimiento.

Aunque muerto, Moreno-Isla no desaparece totalmente de la novela. Fortunata, inducida por Aurora, calumnia a Jacinta ante su esposo con la ingenuidad con que lo hace todo: «tu mujer te ha faltado con aquel señor de Moreno, que se murió de repente una noche», «la mona del Cielo le quería también, y tenían sus citas..., no sé dónde..., pero las tenían» (III, 1). Abandonada Fortunata por Juan nuevamente, Aurora se retracta ante ella de la sospecha que sembró en su ánimo y le refiere, de paso, el día del funeral por Moreno (15 de noviembre), la alarma que produjo la muerte de su primo y cómo ella misma le vio ensangrentado y con los ojos abiertos: «Hay que reconocer que ese hombre tenía que concluir de mala manera; pero eso no quita que una le tenga lástima» (III, 2). Ahora Fortunata se aferra de nuevo a la idea de la virtud de Jacinta: «si no fuera honrada esa mujer, a mí me parecería que no hay honradez en el mundo y que cada cual puede hacer lo que le dé la gana».

Ya embarazada, Fortunata se recoge a vivir en la casa de la Cava: «esta casa era de don Manuel Moreno-Isla, que el año pasado le dio la administración a don Plácido» (III, 7). Allí todavía la asaltan las dudas sobre si «había faltado Jacinta con el señor de Moreno» (IV, 1). Y ya en el lecho de muerte, cuando Guillermina confirme la inocencia de Jacinta, Fortunata se sentirá feliz de haber agredido a Aurora: «Uno de los motivos por que le pegué fue el haber dicho eso, el haberme encajado la hola de que Jacinta era como nosotras» (VI, 11). Próxima a la agonía, cumple Fortunata su por tanto tiempo alentada «idea», al legar su hijo a Jacinta, muriendo identificada con ésta. Y Jacinta, condenando a su esposo a la más completa indiferencia, sueña, como queda dicho, que Moreno bien podría haber sido su marido: «vivir todavía, no estar gastado ni enfermo, y tener la misma cara que tenía el Delfín, ese falso mala persona... 'Y aunque no la tuviera, vamos, aunque no la tuviera... ¡Ah!, el mundo entonces sería como debía ser, y no pasarían las muchas cosas malas que pasan!...'» (VI, 15).

Dentro de la novela, Moreno-Isla, personaje secundario pero destacado, cumple, pues, dos funciones, ambas apuntadas ya por Ricardo Gullón: de «oposición» respecto a Guillermina y de «confirmación» respecto a Jacinta⁴. Representa muy principalmente otra: la de posible esposo perfecto de Jacinta, función paralela a la de Segismundo respecto a Fortunata en esta doble historia de error matrimonial. Pero, sobre todo, lo que agranda su figura hasta aproximarla al grupo de los protagonistas, consiste en que Moreno, que empieza como un «tipo» visto por fuera, es progresivamente acercado a la mirada del lector hasta lograr que éste

penetre en la conciencia de la persona contemplada por dentro. Todo el capítulo «Insomnio» está saturado de la presencia del personaje, de la constancia de su drama íntimo. Ha querido el narrador consagrarle ese capítulo entero que es como una pequeña novela dentro de la novela mayor, conexas con ésta a través del destino de Jacinta. No se trata de un caso único: otros personajes secundarios obtienen el privilegio de un capítulo a ellos dedicado y aun titulado con su nombre: «Estupiñá» (1.^a, III), «Guillermina, virgen y fundadora» (1.^a, VII), «Doña Lupe la de los pavos» (2.^a, III), «Nicolás y Juan Pablo Rubín» (2.^a, IV). Pero hay una diferencia notable: estos personajes merecen sendos capítulos al aparecer por vez primera o muy cerca de su primera aparición, con lo que adquieren esos capítulos calidad de retratos previos; Moreno-Isla, en cambio, encuentra su capítulo al final, cuando va a desaparecer, y este carácter enclítico de la unidad a él dedicada cobra así el sentido de una revelación⁵.

El texto

Consiste en una sucesión de cuatro escenas separadas por elipsis sin marca gráfica:

1. Hasta donde se lee «A las diez estaba» ocurre la primera escena. El lugar no nombrado ha de ser el comedor. La hora, entre las seis aproximadamente (por lo que se dice en 4.^a, II, 5) y las diez. Los agentes -Moreno, su hermana y Guillermina- están hablando después de cenar. Hablan de una limosna dada por Moreno a Guillermina y de la posibilidad de salvarse el limosnero por la gratitud de la favorecida. Se trata de una esperanza de salvación para el incrédulo.
2. «A las diez estaba el misántropo», inicia la segunda escena. Otra hora: las diez. Otro lugar: la habitación de Moreno. Otra disposición de los agentes: primero están allí Moreno y su hermana; luego llega Tom, sale la hermana, entra Guillermina; después ésta se va, y Moreno, ordenando al criado que se retire, queda solo. Se conversa a dos voces: Moreno y su hermana, Moreno y Guillermina (el criado no habla). Se trata en estos breves coloquios de una esperanza de curación del enfermo, también aquí fomentada por la agradecida Guillermina.
3. «Me acostaré dentro de un ratito», puede ser el final de la segunda escena si este decir ocurre antes de retirarse el criado, presunto destinatario de tales palabras, o el principio de la escena tercera si son palabras de Moreno a solas. En el primer caso, con «La idea de las mantas» empezaría este fragmento del texto en que su protagonista, físicamente solo, recuerda, imagina, proyecta, pasea, y se sienta para morir. Escena que viene signada por la soledad del personaje en el mismo lugar que la anterior y a lo largo de un tiempo nocturno indefinido. Tres puntos se destacan en esta prolongada unidad: A) esperanza de reparación caritativa para la mendiga ciega; B) esperanza del amor de Jacinta (a quien no se nombra), y C) acometida de la muerte en el instante de más firme

esperanza.

4. Cinco líneas últimas. Otro tiempo: «Ya de día». Otro espacio: «se acercó a la puerta». Otro protagonista: Guillermina, que cree dormido al muerto. Se verifica aquí la confusión de muerte y sueño. El insomnio de la vida de Moreno-Isla ha acabado en el sueño de la muerte.

Para puntualizar las escenas se ha aplicado el criterio de las unidades dramáticas: tiempo, lugar y acción. El tema dominante viene definido por los términos denotativos de una porción de mundo formalizada: esperanza de salvación (1), de curación (2), de caridad (3A), de amor (3B), muerte en la cumbre de la esperanza (3C) y confusión muerte-sueño (4). Considerando las variaciones de la esperanza en las tres primeras escenas como proyecciones de la conciencia insomne, la confusión de Guillermina al suponer dormido a quien está muerto toma el significado de una igualación: muerte = sueño. Y el subcapítulo en total puede apreciarse en su sentido unitario como el paso de la esperanza acompañada a la esperanza solitaria y de ésta a la muerte. O en la superficie: como el paso del insomnio al sueño (se trata de la unidad última de un capítulo titulado «Insomnio»)⁶.

El hallazgo de la actitud desde la cual se vive el tema es cuestión más delicada. Depende del ritmo, la entonación, los valores connotativos y alusivos de ciertas palabras y de la intensidad de ciertas expresiones descriptivas que pueden ser pocas en número pero decisivas para sugerir el temple anímico. Abreviadamente: la actitud del protagonista en las escenas en que interviene como sujeto actuante, recorre esta escala: tolerancia más bien irónica respecto a la esperanza de salvación propuesta por Guillermina (1), gozo melancólico en el presagio de dormir bien aquella noche y desconsuelo al sentir que se retira la persona que acaba de dibujarle un futuro de salud tan difícil de creer (2), embellecimiento de la realidad gracias al poder de la música que invade el alma del personaje como una tristeza infinita pero consoladora (3A), mitigación de la soledad por una creciente emisión de proyectos amorosos que, tras el primer embate cardíaco, aún logran afirmar una seguridad (3B); y, en esto, sobreviene la muerte, precedida de angustia y recibida con inmovilidad y silencio, en una «actitud de recogimiento y tristeza» (3C). Es la tristeza el estado de ánimo que preside las escenas. Pero esa tristeza, clarividente al principio puesto que la esperanza de salvación y de curación no es del incrédulo e incurable sino de otra persona, se va dejando ofuscar por la ilusión: la mísera realidad de la mendiga ciega queda embellecida por la música; el amor de Jacinta se dibuja como una posibilidad acariciada con creciente urgencia de consuelo. Al formular la más rotunda expresión de esperanza («tengo la seguridad de que...») es cuando la muerte deshace esa esperanza y el sueño infinito pone fin al insomne esperar.

Si la actitud del personaje es una tristeza que pasa de mayor a menor clarividencia según progresa la esperanza, la actitud del narrador es al principio simpatizante y al final distanciada. A lo largo del texto se suceden algunas anotaciones de inmediata empatía: «con esa esperanza de enfermo que es gozo empapado en melancolía», «Eran las ideas principales, como si dijéramos las ideas inquilinas», «en aquella actitud [...] expiró aquel infeliz hombre»⁷. Pero el párrafo penúltimo del texto contiene una explicación distante, a modo de síntesis: «Se desprendió de la humanidad; cayó del gran árbol la hoja completamente seca», etc. La imagen parcial de

la hoja «seca», de las hojas «inútiles», parece suscribir un veredicto negativo al final de un destino estéril: la infecundidad es un motivo de la novela, presente en Jacinta, en Maximiliano, en Feijoo y, hasta cierto punto, en Segismundo y en la misma Guillermina; presente también en el malogro del primer hijo de Fortunata y en la absoluta inutilidad social de Santa Cruz. Pero la imagen total del «gran árbol» que cada mañana alumbraba nuevos pimpollos, restablece la esperanza; y la novela entera, en su significado y en su forma, se levanta como artística reproducción de la vida arbórea, de ese «dilatado y laberíntico árbol, que más bien parece enredadera, cuyos vástagos se cruzan, suben, bajan y se pierden en los huecos de un follaje densísimo» (1.^a, VI, 1). Ni es casual que este subcapítulo, cuyo tema es la esperanza y cuya actitud se cifra en una tristeza vinculada a distintos grados de clarividencia, acabe con otro hecho que tiene que ver con la clarividencia y la esperanza: al suponer Guillermina que su sobrino duerme, realiza un acto de ofuscación (falta de clarividencia) inspirado por la esperanza: por la esperanza de que al fin haya podido el sueño aliviar el sufrimiento del insomne. Reconocidos así la estructura (cuatro escenas de la compañía a la soledad y de ésta a la muerte), el tema (proyección de esperanzas) y la actitud (tristeza que va perdiendo clarividencia en el protagonista), cabe proceder a un análisis del lenguaje, señalando los rasgos de cada escena que, por repetición, rareza, o contraste⁸, parezcan característicos a la luz de la actitud, el tema y la estructura propuestos.

1. La primera escena es un diálogo precedido, y luego entrecortado, por breves frases narrativas y descriptivas o por incisos denotadores de estilo directo.

Las frases iniciales del primer párrafo narran lo que sucedió: «Comió», «Cuando concluyeron dijo», «con cuya noticia se puso la fundadora como unas castañuelas». El giro «como unas castañuelas» exhibe en lenguaje familiar la alegría de Guillermina. La cual, «no pudiendo contener» tal alegría, «se fue derecha» a su sobrino. En contraste con los perfectos simples de actividad, resalta la frase pasiva y durativa «Moreno se sonreía tristemente», y en contraste con «no pudiendo contener su alegría», el párrafo segundo consigna que al interpelado le entró una leve congoja «y a punto estuvo de darlo a conocer». Desbordamiento en Guillermina, contención en Moreno. Sí aquélla se va derecha a éste exclamando, exhortándole, lanzándole una elíptica pregunta de asombro seguida de nueva exclamación y, en su entusiasmo, «le dio un beso» acompañado de mimosos improprios, el caballero (en el párrafo segundo) modérase otra vez: «Estrechó suavemente a la santa contra su pecho». Y las palabras que pronuncia forman otro contraste con las proclamadas por Guillermina: empiezan como la trémula aclaración de una aparente paradoja («Es que»), siguen enunciando una captación de voluntad («quiero tener contenta a mi rata eclesiástica») enmarcada entre una concesión («aunque yo sea incrédulo») y una hipótesis («por lo que pudiera tronar») y prosiguen y terminan en la pura hipótesis: «Supongamos», «podría ser», «Entonces mi querida rata se pondría a roer», «me colaría yo». Aclaración, concesión, hipótesis descubren más que la propia esperanza la esperanza ajena, en la que el sujeto trata momentáneamente de instalarse por condescendencia y no por convicción. Para estar convencido aún es

demasiado clarividente su tristeza.

El gesto afectuoso de ponerse en la ajena conciencia no sólo se manifiesta en la admisión irónica de la posibilidad de salvarse, sino en el contagio de la palabra del desconfiado por la palabra de la creyente. Si Guillermina había dicho «mi querido ateo de mi alma», aquél dice «mi querida rata», habla del «agujerito» en el rincón del cielo (imagen y diminutivo dignos de la santa) y se expresa en el tono familiar de ésta («por lo que pudiera tronar»). Guillermina, efectivamente, prodiga los giros coloquiales ya en su primer parlamento y, más aún, en el último de esta escena: «¡Vaya si le haré el agujerito!», «Roe que te roe», «me echa una peluca», «jarabe de pico», «Vaya, pues que entre». Tal es su estilo, de timbre monjil, con el que afirma en futuro de diligente insistencia lo que el sobrino había apuntado en imaginario modo potencial.

2. No hay transición explícita de la primera escena a la segunda; pero cotejando el comienzo de aquélla («Comió con regular apetito») y el de ésta («A las diez estaba el misántropo en su habitación») y notando la elipsis entre una y otra y la brevedad de ambas, se reconoce un ritmo rápido, como si estas escenas fuesen preparatorias de algo más importante. Y así es: estos instantes de compañía dialogada constituyen apenas los preámbulos de la larga escena monologal que viene después.

Puntúan este segundo preámbulo tres preguntas: «¿Se te ofrece algo?», «¿Quieres algo?», «¿Necesitas algo?». Ahora se trata del enfermo y su salud.

Al principio de la escena, dialogando Moreno y su hermana, aquél expresa más que su esperanza de dormir su esfuerzo por lograrlo («Trataré de dormir»), pero en seguida se le viene a las mientes la repetición tediosa de lo consabido: volverá a oír, en el tren, el pregón popular que aborrece. Al argumento caritativo de su hermana parece replicar con la irritación de quien ha olvidado la ética por la estética, la caridad por la elegancia.

La llegada de Guillermina cambia el malhumor del primer momento en un temple de nerviosa solicitud por su parte («Daba algunos pasos hacia fuera y volvía») y de creciente ilusión por parte del enfermo. Las frases familiares de la tía, llenas de esa virtud estimulante de los lugares comunes maternos («Lo primero es la salud»), conducen al enfermo a exhibir una esperanza ya tan poco lúcida que es más bien oscuro presentimiento: «Esta noche sí que voy a dormir bien», «siento dentro de mí un cierto presagio de que voy a dormir». Presagio que Guillermina aprovecha para desplegar un alentador futuro que ahora funde la salud y la salvación en otra especie de cuentecillo milagrero, el del ateo salvado por las oraciones de la persona que le quiere: «Verás, verás tú», «dirás ¡milagro, milagro!». El parlamento de Guillermina se produce con su acostumbrada abundancia de coloquialismos: «tontín», «la rata eclesiástica te ha tomado por su cuenta», «de la noche a la mañana», «y no hay tal milagro, sino que tienes el padre alcalde» (expresión que hace ver al enfermo, por un momento, como un niño favorecido por especial recomendación), «no te quiero marear», «prontito», «duérmete de un tirón siete horas»; y, gestualmente, los «palmetazos en los hombros», como zarandeando al abatido para sacudirle la tristeza. Pero es ahora cuando una incomportable tristeza se apodera de su ánimo: «la vio salir con

desconsuelo».

La despedida se prolonga todavía un poco, y nuevamente el caballero se refrena para no mostrar a Guillermina el escepticismo con que contempla sus afanes: «Iba a decir '¿y todo para qué?', pero se contuvo».

3A. Cuando Moreno-Isla se queda solo, la comprobación de que su presagio no se confirma le lleva desde la observación del presente (lista de regalos, mantas) a la rememoración de un suceso experimentado aquella tarde. Para lo presente, o inminente, el narrador deja expresarse al sujeto en directo monólogo informativo, como de actor que hubiese quedado solo en escena (si es que estas palabras no van dirigidas al criado): «Me acostaré», «Me sentaré», «revisaré», «a ver si», «¡Ah!, conviene no olvidar». Para lo rememorado, toma el narrador la tutela interponiendo entre el personaje y el lector, mediante el estilo indirecto, una distancia descriptiva que aleja al sujeto memorante y al objeto memorado a un fondo de contemplación panorámica.

Tal descripción se reparte en un primer momento ocupado por la figura de la mendiga y un segundo en que, sin desaparecer ésta, lo principalmente descrito son los efectos de la música. Entre ambos, como gozne, está el párrafo breve de la donación de la limosna.

Predomina en el primer momento el contraste fealdad-belleza. La «grada y maestría» del cantar de la ciega obligan a Moreno, inducido por su sentido estético, a detenerse. Pero en seguida se le impone la figura infrahumana, al principio en sus aspectos de fealdad y pobreza («horriblemente fea, andrajosa, fétida») y después como un emblema de la muerte, casi una naturaleza muerta: «se le salían del casco los ojos cuajados y reventones, como los de un pez muerto»; las cicatrices de las viruelas deshumanizan aún más aquella faz. Hecha así, crudamente, la descripción del monstruo, una piedad todavía estética exceptúa de tan disforme criatura «dos cosas bonitas»: los dientes «blanquísimos» (limpieza, salud) y la voz «pujante, argentina» (vitalidad, armonía); y la estética se hace ética cuando se habla de «sentimiento», «punzadura nostalgia», «carácter» y «amoroso gorjeo», y se dice que «la letra» -el argumento humano de la canción- era «tan poética como la música».

En ese instante en que la fealdad ha quedado embellecida y la belleza tiende a profundizarse en emoción humana, es cuando se produce el ademán caritativo -intención de dar una peseta- pronto corregido por la parca y británica entrega de solos «dos peniques».

Y el episodio, relatado ya como vivido, se reproduce a continuación como figuración revivida, en el ámbito de soledad de la casa. El «canto bonito», casi un requiebro, prevalece sobre la fealdad y la extingue. El filtro del recuerdo obra de modo que «la ilusión mejoraba la realidad». Y bajo los efectos de esta ilusión la misma tristeza llega a sugestionarse, convirtiéndose en bálsamo «suavemente untado por una mano celestial». Es otra vez una emotividad de signo estético, la embriaguez de la música en el recuerdo, lo que engendra en el ánimo del caballero el remordimiento por su escasez en la limosna y la tardía resolución de repararla con una obra de caridad más cuantiosa: «De veras que debí darle la peseta... ¡Pobrecilla! Si mañana tuviera tiempo la buscaría para dársela» (decisión gemela a la adoptada en el caso del mendigo cojo, II, 3). Que esta esperanza de reparación no brota de pura misericordia, sino de un estado

de ánimo hiperestésico procreado por la música y la memoria, queda de manifiesto en la acumulación de términos superlativos que delatan sobreexcitación de la sensibilidad: tristeza infinita, mano celestial, remordimiento indecible, impresiones intensísimas, lo más hondo de sus entrañas, alma compuesta totalmente de cuerdas armoniosas⁹. Grande es la tristeza del sujeto, pero es una tristeza ahora menos clarividente («¿estoy dormido o despierto?») que, cada vez con más ímpetu, lo seduce y lo exalta.

3B. Del recuerdo de la música, o de la música del recuerdo, trae al ensimismado a la realidad circundante el son del reloj que da la hora. No se especifica ésta, pero el «Después» subsiguiente sugiere una hora lo bastante larga para ser escuchada durante un rato: las once, las doce. Desaparecen las impresiones musicales y queda sólo el silencio, y en él la soledad. La comprobación de la soledad se verifica como un movimiento de lo próximo y estrecho a lo amplio y lejano: «nadie a su lado», «la casa estaba desierta», «el barrio desierto», «Madrid desierto» (el adjetivo se reitera con la desengañante diafanidad de un eco). Pero la conciencia siente horror ante el vacío, y pronto, cobrando fuerza en la luz a través de los ojos, se ve asaltada por otras ideas. La imagen «ideas inquilinas, palomas que regresaban al palomar» prolonga la noción domiciliar señalada poco antes (casa desierta). Ante el vacío, la conciencia horrorizada recobra aquellas ideas habitualmente alojadas en su seno que no pueden permanecer mucho tiempo fuera del nido en que nacieron y al que vuelven leales.

A partir de ahí, puesto que se trata de la esperanza más íntima del enfermo, es su voz misma, en pleno monólogo, el cauce de la ilusión. Al principio el sujeto habla para sí como aquel que, rechazado, confía en ciertas ventajas de las que carece la persona que lo rechaza. Es como ese 'tú te lo pierdes' del niño que ha propuesto a otro algún juego y, para ocultar la humillación de la negativa, pretende hacer creer que, solo, jugará más a sus anchas. Pues es falso que Moreno piense consolarse con su soledad, «el mejor de los amigos». La soledad es su enemigo más temible: lo dio a entender el narrador cuando indicó que Moreno vio salir a Guillermina «con desconsuelo» y habría deseado «que le acompañase algún tiempo más», y lo ha dado a notar al traerlo bruscamente desde el recuerdo al desierto de su habitación, casa, barrio y ciudad. Lo da a sentir el personaje cuando, apenas ha apuntado el sofisma de la soledad consoladora, se lanza, cada vez menos clarividente para la razón de su tristeza, a un falaz «crescendo» de esperanzas. Este incremento se expresa en la estructura sintáctica mediante preguntas de implícita respuesta afirmativa, exclamaciones ansiosas y futuros (o presentes en función de futuros) tan expeditos como los de Guillermina en los preámbulos: «¿Y quién me asegura que [...] no la encontraré?», «Vamos a ver... ¿por qué no había de ser así?», «Se habrá convencido», «¡Oh!, sí; el año que viene vuelvo», «En Abril ya estoy andando para acá», «Ya verá mi tía», «¡Oh!... mi niña adorada», «Y entonces gustaré», «¿Para qué dijo?», «¡Ah!, para locos», «Sí, es lo que hace más falta», «Y me llamarán», «y pasmaré», «Tendremos», «Seré», «Le compraré». A la vez sintáctica y semánticamente, ese «crescendo» de esperanzas se expresa también en la tríada ascendente de sentido superlativo o numeral: «y su Dios, aquel buen Señor [...],

aquel mismo Dios», «místico, y tan místico, que dejaré tamañitos a los de aquí», «gastaré un millón, dos millones, seis millones», «Tendremos uno, dos», muchos hijos» (cursiva G. S.).

Si en 3A la ilusión mejoraba la realidad embelleciéndola, en 3B la ilusión elimina la realidad rehuyendo la evidencia de sus obstáculos.

Pero los obstáculos se imponen seguidamente en forma de física amenaza. A pesar de ello, la esperanza ha conseguido ya trastornar de tal modo al solitario que aún puede éste ratificar su presagio de que esa noche va a dormir bien. Desde el otoño afirma la primavera: «Pues sí, en Abril vuelvo, y para entonces tengo la seguridad de que...»¹⁰.

3C. De los dos párrafos que integran este último momento de la escena tercera, ambos a cargo de la voz narrativa, el primero relata el asedio de la muerte, y por cierto a un ritmo de triplicación intensiva, paralelo (pero de significado opuesto) al incremento de la esperanza en el momento anterior: «le subía por el pecho un bulto inmenso, una ola, algo», «el vocablo, expresión de angustia tal vez o demanda de socorro», «La onda crecía; la sintió pasar por la garganta y subir, subir siempre», «Dejóse estar así, inmóvil, mudo» (cursiva G. S.). Es la invasión del sueño de la muerte atajando la evasión del insomnio de la esperanza.

El párrafo segundo agrega una explicación al relato del primero. Este iniciaba la mayoría de sus frases con perfectos simples cuyo sujeto era siempre el agonizante: «Tuvo que ponerse rígido», «Alargó el brazo», «Dejó de ver la luz», «Puso ambas manos», «Dejóse estar». Era el hombre intentando parar con todo su cuerpo el golpe de la muerte, y sucumbiendo. El segundo párrafo, como explicación de lo relatado en el primero, conserva un movimiento verbal parecido, pero el sujeto no es el hombre concreto sino algo más grande que en él habita («La vida cesó en él», explicación médica) y algo que a él lo simboliza («cayó del gran árbol la hoja completamente seca», explicación cósmica). Y ahora el narrador contrasta la pérdida instantánea y recién cumplida de esa hoja que, al desprenderse, no perturba las ramas, con dos imágenes, una de simultaneidad durativa («Por aquí y por allí caían en el mismo instante hojas y más hojas inútiles») y otra de futuro inminente y de equilibradora esperanza: «pero la mañana próxima había de alumbrar innumerables pimpollos, frescos y nuevos»; expresando así, con la misma tranquilidad del árbol, la permanencia de la vida en su ciclo de extinción-renovación.

4. La escena final ofrece un ritmo elíptico, comprobativo, anticlimático, que funciona en delicado juego con el empuje retórico de los párrafos anteriores. «Ya de día» (cláusula temporal absoluta) Guillermina «se acercó a la puerta y aplicó su oído». Las frases se suceden cortas, yuxtapuestas, sin verbos rectores, sin fórmulas de estilo directo, en escueta inmediatez: «No sentía ningún rumor. / No había luz. / 'Duerme como un bendito... / Buen disparate haría si le despertara'. / Y se alejó de puntillas». De tan parcas constataciones dedúcese, primero, el cariño de esta mujer hacia su desgraciado sobrino (ese doble cuidado de acercarse a la puerta sin llamar y de alejarse sin hacer ruido), y segundo, el propósito del narrador de sugerir, por medio de la confusión de Guillermina, a la vez que la esperanza de ésta en el descanso del enfermo, la identidad de sueño y muerte para quien ha empleado su pertinaz insomnio en asirse a esperanzas imposibles.

Del texto a la novela

Crecimiento y duración de la esperanza del hombre en presencia de la muerte, sería el significado entrañado en el texto. La esperanza del hombre dura tanto como el latido de su corazón. Pero el narrador, pasando en cierto momento del relato a una especie de glosa metanarrativa¹¹, condensa en el párrafo penúltimo una conclusión simbólica a través de la metáfora del árbol que pierde y renueva su follaje. Y este simbolismo explícito plantea la cuestión de si el autor, al distanciarse de su personaje y verlo «tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change», lo condena como criatura inútil, o si contempla su caída con la misma objetividad con que el proceso biológico evocado se cumple.

Para tratar de resolver la cuestión, es menester apreciar al personaje según ha sido presentado en la ficción: como imagen de un individuo perteneciente a una sociedad determinada en una época determinada. Y es necesario verlo como el narrador lo ha presentado desde su propia perspectiva y desde las perspectivas de otros personajes.

El resumen informativo trazado al principio, da hecha la tarea. Sólo importa extraer los resultados. El lector sabe que para todos los que le conocen, Moreno-Isla, a pesar de sus defectos, pasa por un hombre bueno, querido de todos y por todos bien recibido. La única persona que lo juzga negativamente, Aurora Fenelon, lo hace así por resentimiento, y mal juez de un soltero entretenido en cortejar casadas durante cierta época de su juventud, puede ser una mujer que no encuentra más tarde inconveniente alguno en calumniar a otra con cuyo marido ella misma está en furtivo adulterio.

Más valor sintomático tiene la estimación explícita del narrador. En la Parte 1.^a se destaca el antipatriotismo de Moreno como una manía, y el dato de que, ante la baja de las acciones, sólo piense en vender las suyas y marcharse, denota egoísmo, aunque el narrador haya adelantado que era «excelente persona» (1.^a, VII, 2). Cuando en la Parte 3.^a se descubre la devoción sentida por Moreno hacia Jacinta y en la 4.^a se lee que se hubiera casado con ella de ser soltera, el personaje gana a los ojos del lector común valores sentimentales y morales. Advierte también el narrador que el anglicismo de Moreno en el vestir y un poco en el hablar no era por afectación sino por hábito (3.^a, II, 4) y da a sentir el cariño que profesa a la fundadora y el gozo infantil que experimenta haciéndose de rogar para, al cabo, entregarle cuanto le pide. La misma insistencia en criticar a España con afirmaciones tan peregrinas como las que profiere, hace parecer esta manía como resorte de conversación eutrapélicamente utilizado para epatar a sus comensales¹²; y esa y otras ironías pueden retratarle como un sujeto caprichoso, pero están a mucha distancia del britanismo pedante de otro personaje galdosiano como el Marqués de Feramor en *Halma* (1895). Finalmente, en la Parte 4.^a, Moreno resulta ya tan interesante para su creador, que lo convierte en protagonista de todo un

capítulo, buceando en su conciencia de manera que el lector, gracias al estilo monologal o paramonologal, llega a conocerle tan directamente como a Fortunata o a Maximiliano. Aumentan la simpatía del lector con el personaje la soledad de éste, la agravación de su mal, su timidez ante Jacinta, su anhelo de tener un hijo, su orfandad, su aprensión de que nadie le quiere, los esfuerzos que hace por secundar desde su agnosticismo la fe de Guillermina, su sed de esperanzas, su indefensión ante la muerte. El narrador mismo revela su apreciación del personaje a través de algunos epítetos. Al principio se refiere a él como «uno de los Morenos que atan perros con longaniza» (1.^a, VI, 2) y sí le llama «excelente persona», poco después le señala como «aquel ricacho soltero» (1.^a, VII, 3). Todavía en la Parte 3.^a los epítetos serán más bien irónicos: «el forastero» (II, 4), «el rico avariento» (VII, 1). Pero en la Parte 4.^a van adoptando una temperatura cada vez más compasiva: «el caballero», «el enfermo» (II, 1), «el misántropo», «el infeliz caballero» (II, 2), «aburrido caballero», «buen caballero» (II, 3), «el buen señor» (II, 5), «el misántropo», «el caballero», «aquel infeliz hombre» (II, 6).

Dos circunstancias pueden hacer pensar en una visión más bien negativa por parte del narrador: la esterilidad de Moreno, que no ha creado familia, y su vida ociosa, que no ha creado riqueza sino que la ha recibido. Y de hecho Moreno-Isla es en la novela uno de los representantes de la burguesía acaudalada que no produce: que vive del capital. A esta doble esterilidad, familiar y social, puede referirse la imagen de la «hoja completamente seca» y de las «hojas inútiles»¹³, y acaso a esta última infecundidad social apuntan las dudas entre la peseta y los peniques (caridad limosnera, ignorante de la urgente necesidad de justicia) y los proyectos de devoción y empleo de millones a condición de alcanzar el amor de Jacinta.

Como ello sea, y la matización no hace sino infundir más vida a estas páginas, don Manuel Moreno-Isla puede parecer un individuo egocéntrico, escéptico, soñador, víctima de la alienación, como en distintas proyecciones lo son José María Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* y Tomás Orozco y Federico Viera en *Realidad*. Pero no es un calavera envilecido como Juanito Santa Cruz: es una «excelente persona», un «infeliz hombre»; lo dice el narrador, lo piensa Jacinta, lo comprende el lector menos benévolo¹⁴.

Abundan en el texto los indicios económicos y sociales, creenciales e ideológicos: sobrante de una cuenta personal, limosnas, Guillermina fundadora de empresas caritativas, supuesto ingreso en el cielo del rico que da para los pobres, rústicos lecheros que enfadan al cosmopolita elegante, un criado silencioso, recomendación a Dios por parte de la devota, imagen obsesiva de la miseria callejera percutiendo en la conciencia del caritativo vacilante, punzadura nostalgia del «antipatriota» al oír música popular de su patria horas antes de abandonarla, disposición a gastar millones en un asilo benéfico, urna de plata para el Cristo de San Ginés. Pero más importante es el hecho formal de que el proceso expresado en esta unidad capitular consista en unos coloquios triviales (lugares comunes a propósito del incrédulo y del enfermo) seguidos de una larga instancia monologal. Aquí el monólogo, indirecto o directo, revela el aislamiento de la persona que, sintiendo

rotas sus ataduras con el mundo, trata de recuperarlas por medio de esperanzas quiméricas construidas desde el mirador de la soledad y barridas de un golpe por el oleaje de la muerte¹⁵.

Dice el narrador casi al principio de su historia: «por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela» (1.^a, III, 3). En este momento de su carrera literaria, Galdós no considera la novela como vehículo de una tesis polémica (así en *Doña Perfecta*) ni como revelación de la vida a través de un pensamiento educativo cuyo mensaje quiere hacer llegar al lector (así en *La desheredada*). Ahora la novela es para él captación al vivo de todo un mundo y fiel reflejo -hasta donde ello es posible mediante la palabra escrita- de la vida misma en su totalidad, en su simultaneidad y en la complicación de sus entrelaces sociales.

Fortunata y Jacinta es, como dijo bien Menéndez y Pelayo, «un libro que da la ilusión de la vida»¹⁶. Pero la vida no es nunca línea, melodía, retrato, sino entrecruce de innumerables líneas, conjunto de armonías y disonancias, vasto cuadro en cuya composición dependerá de la mirada del espectador quiénes sean los protagonistas. En esta composición, Moreno-Isla cumple las funciones ya indicadas, pero es ante todo un personaje en quien el autor ha querido fijarse por un momento para convertirlo en protagonista de esa pequeña novela que de pronto se alumbra dentro de la novela mayor. Novela de novelas es *Fortunata y Jacinta*, y en esta maraña de novelas, en este árbol, tal personaje es como una hoja seca intensamente iluminada en su caída por un mortuorio rayo de luna.

Manuel Moreno-Isla es un personaje de novela de la desilusión: un héroe pasivo, una víctima inconsciente de la alienación engendrada por la misma burguesía capitalista de la que es miembro. Padece más que actúa, siente más que convive, piensa más que obra, sueña más que realiza, y está solo. Por estarlo, habla para sí, llegando a dudar si sueña o está despierto, y esfumando en la penumbra de su imaginación los contornos de una realidad que no le responde.

Lo más nuevo en este personaje es su pasividad, la complejidad que lo inutiliza para la acción, la inquietud desiderativa que le hace ver estrecho y pobre cuanto no sea especulación de su conciencia condenada al insomne cultivo de unas esperanzas irrealizables.

Pertenece Moreno-Isla a la familia de soñadores a la que pertenecen también Frédéric Moreau y la Regenta. «Lo que se desea no se tiene nunca» (4.^a, II, 3), dice; y también, pensando en su amada: «Seré para ella como un sueño, y los sueños suelen herir el corazón más que la realidad» (ibídem). Así perdura Moreno-Isla, ya que no en la sangre, en la memoria de Jacinta. Y así queda vibrando en la memoria del lector: como el insomne habitante de su propio sueño.

Joaquín Casaldueiro hace comenzar con *Fortunata y Jacinta* el período del conflicto entre materia y espíritu dentro de la producción de Galdós¹⁷. Cabe decir, desde luego, que esta novela, constituyendo la más amplia y animada descripción de la realidad social que salió de su pluma, es también la primera en que demuestra una poderosa voluntad de penetración en la verdad espiritual de las personas como medio de inquirir en la finalidad de la existencia. Tal empeño lleva al escritor a tratar de expresar aquella búsqueda de la verdad en momentos de intensidad máxima. Cuanto más se fortalezca en él semejante propósito, más necesario se le

hará recurrir al diálogo tensivo y al monólogo solitario, y menos importante contar procesos, describir circunstancias exteriores y reproducir conversaciones. La técnica dramática alborea como exigencia de estas nuevas preocupaciones: verdad personal, poderío de la conciencia, esencialismo, intensidad, concentración.

En la materia humana de Fortunata y Jacinta puede distinguirse el plano de los valores sociales concretos y el plano de los valores personales que, no menos concretos, aparecen movilizados en persecución del sentido de la vida.

Socialmente, la novela es un vastísimo cuadro de la clase burguesa y del pueblo en los años que siguen a la revolución de 1868 y al principio de la Restauración. La sociedad madrileña aparece como una inmensa «enredadera familiar», pero aunque Galdós ve en este régimen una democracia natural, lo cierto es que en su novela burguesía y pueblo se aproximan sólo por frivolidad o por caridad, no en justicia. «El nacimiento no significa nada entre nosotros, y todo cuanto se dice de los pergaminos es conversación. No hay más diferencias que las esenciales, las que se fundan en la buena o mala educación, en ser tonto o discreto, en las desigualdades del espíritu, eternas como los atributos del espíritu mismo. La otra determinación positiva de clase, el dinero, está fundada en principios económicos tan inmutables como las leyes físicas, y querer impedirlo viene a ser lo mismo que intentar beberse la mar» (1.^a, VI, 1). Tal escribe el narrador, y así la identificación entre Fortunata y Jacinta resulta ser exclusivamente moral, no social: socialmente Jacinta queda donde estaba y Fortunata sucumbe¹⁸.

Sobre la materia social se alzan direcciones individuales hacia una posible verdad salvadora. Cuatro personajes son portadores de ese esfuerzo: Jacinta, Fortunata, Maximiliano y Moreno-Isla.

La pasión de Jacinta es la maternidad, no como ejecutoría familiar, sino como natural amor. Trae al hogar cualquier niño para sentir la alegría de una criatura, por necesidad de creación. Fortunata se mueve por fidelidad al primer amor y por atracción hacia el bien verdadero, visto por ella en Jacinta. Reconocidamente, es Fortunata el personaje de más porosa conciencia en la novela y de presencia más enriquecedora para quienes la tratan y para el que lee¹⁹. Su muerte es la culminación de su densidad personal. Maximiliano lucha también: lucha por superar el azar mediante una norma puramente humana que lo redima y por desprenderse de todos los intereses materiales, y él es quien dice: «La maldad engendra y los buenos se aniquilan en la esterilidad» (4.^a, VI, 3), «vivo en la pura idea», «No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas» (4.^a, VI, 16). A estos personajes profundos hay que añadir a Moreno-Isla: su naturaleza problemática, su desarraigo, su orgullo, su sed de lo difícil o imposible, su soledad, le hacen excepcional y, al fin, digno de compasión. La superior fuerza interna de estos personajes se evidencia en el hecho de que, cuando monologan y cuando no, parecen, estar solos ante su destino. Jacinta, sola en su maternal cuidado, monologa cuando escucha a los gatitos ahogándose y cuando, adormecida en la ópera, sueña con el hijo imposible. Fortunata, sola en su conciencia espontánea del bien natural y del bien moral, tiene la visión de lo que va a sucederle y se recoge con frecuencia en sus prisiones. Maximiliano, solo en su progresivo

desasimiento de la familia, de la amada y de su propia realidad corpórea, siempre está hablando consigo mismo aunque parezca hablar a otros. Moreno-Isla muere solitario, cercado por las sombras de la noche, en medio del caos de la vida.

Como vio con gran lucidez Casaldueiro, en *Fortunata y Jacinta* «la muerte está presente constantemente»²⁰: muere el primer hijo de Fortunata y pasan entierros de niños y de ancianos, muere horriblemente Mauricia la Dura, los niños juegan al viático, Moreno fallece de repente, Fortunata retorna a su escondrijo de la Plaza Mayor para morir. En esta espesura selvática de la sociedad que parece tener cerradas las salidas a la libertad intentan abrirse paso, en rebeldía contra la inercia, en busca de una verdad absoluta que pudiera satisfacer las necesidades más hondas de su espíritu, los mencionados personajes. Con parecida rebeldía actuarán en novelas inmediatas del mismo autor el cesante Villaamil, que escapa hacia la muerte voluntaria en delirantes soliloquios (*Miau*, 1888, capítulos XLII-XLV), el abnegado Orozco y el decadente Viera, ambos escindidos en su conciencia y entre sí separados por la desconfianza y el secreto, y el segundo también suicida (*Realidad*, 1889), la imaginativa Tristana en sus cartas al ausente (*Tristana*, 1892), el usurero Torquemada, que se evade del cerco de su engrandecimiento regresando por libre decisión (soliloquial) al mundo humilde de su infancia, donde se da un hartazgo que parece un suicidio (*Torquemada y San Pedro*, 1895, Parte 2.^a, VIII), más los iluminados activistas Ángel Guerra y Leré, Nazarín, Halma, Benina. A partir de *Fortunata y Jacinta* lo que más importa a Galdós es el hombre en su esfuerzo por elevarse a un ideal trascendente, llámese caridad, libertad, maternidad, amor verdadero, lealtad al propio ser, sublimación, retorno a los orígenes, fe, santidad, misticismo o locura. Abundan entonces los videntes, los temerarios, los enajenados, los suicidas. El estilo se hace psicodramático, y la voz que se distingue entre los rumores de la multitud es la voz de la conciencia aislada, puesta frente a su verdad íntima en el reducto -oscuramente diáfano- de la soledad.

Reflexiones y corolarios

1. Los versos de Luis Cernuda antepuestos como lema condensan la intención de este comentario: ponderar la capacidad de Galdós para descubrir la existencia real y, bajo ella, «el humano tormento, la paradoja de estar vivo».
2. Partiendo de la impresión de que *Fortunata y Jacinta* es una novela multilateral, en la que tanto como el conflicto entre las dos protagonistas vale la presentación de todo un mundo, he creído oportuno abordar la novela lateralmente, fijando la atención en un personaje que cumple en la trama una función en apariencia muy modesta. Los principales trabajos que sobre esta novela conozco atienden ante todo a Fortunata y sus hombres.
3. He procedido conforme a los modos de análisis textual expuestos en otra

parte²¹. Por tal razón no puntualizo aquí, como allí hice, los sucesivos pasos. Si los repito no es porque los crea infalibles, sino porque La Regenta y Fortunata y Jacinta son novelas estrictamente coetáneas, porque Galdós admiraba La Regenta²², y porque la escena de Ana Ozores en la soledad de su casa la tarde de Todos los Santos, y la de Moreno-Isla en la soledad de la suya una noche de octubre encierran notables semejanzas.

4. El resumen de la novela será considerado superfluo por quienes la recuerden bien. Está hecho para los que no dispongan de un recuerdo tan inmediato.

5. Tal resumen tiene por objeto la trama fictiva según se ofrece en las cuatro partes de la narración. He procurado no olvidar el título completo de la novela y hacer hincapié en el final de cada una de las partes.

Siendo el punto de arranque un texto protagonizado por Manuel Moreno-Isla, dicho resumen pone de relieve el cometido principal de este personaje, paralelo al de Segismundo Ballester y olvidado o silenciado en otros análisis de la obra²³. La entrevisión de 'lo que pudo haber sido' al fondo de 'aquello que fue' me parece importante para comprender la novela en sus aspectos de error y frustración²⁴.

6. Registrar en el citado resumen las apariciones y aun las ausencias del personaje hasta el momento en que accede al primer plano, puede ilustrar acerca del modo de trabajar Galdós con sus personajes secundarios. ¿Hay para él personajes secundarios?, cabe preguntarse²⁵.

7. El extracto del capítulo «Insomnio» en las cinco unidades que preceden al texto, quiere llamar la atención sobre la simetría observada por el autor. Los subcapítulos 1 y 4 se corresponden: curación (1: Moreno enfermo, con el médico), salvación (4: Moreno incrédulo, con Guillermina en el templo). Los subcapítulos 2 y 5 se corresponden igualmente: tristeza por amor (2: Moreno dialoga con Jacinta en casa de ésta), esperanza de amor (5: Moreno dialoga con Jacinta en las escaleras de su propia casa). En fin, los subcapítulos 3 y 6 son gemelos: Moreno solo en su habitación, de noche, sueña en Jacinta, evoca al mendigo cojo, rememora, y decide marcharse de Madrid, hasta que, al alba, oye a Guillermina (3), y al día siguiente por la noche, Moreno, luego de haber conversado de salvación y de curación con su tía, queda solo, evoca a una mendiga ciega, sueña en Jacinta, monologa, se llena de esperanzas, y es arrebatado por la muerte, mientras, ya al alba, Guillermina, que se prepara para salir, le cree dormido (6). La unidad 6 resulta, pues, una recapitulación de 1 y 4, de 2 y 5, y una reiteración intensificativa de 3. Así no construye un prosador ordinario: así compone un artista.

8. El capítulo protagonizado por Moreno-Isla no se justifica por exigencias de la trama, sino por una razón de amor: Galdós se ha encariñado con este personaje y lo destaca para individualizarlo y hacer ver «el escondido drama de un vivir cotidiano». El novelista tiende a obrar de esta manera con todos sus personajes: todos son para él dignos de protagonizar su latente novela: Moreno como Ballester, Guillermina como Mauricia, doña Lupe como Feijoo, Maxi como Juanito, Jacinta lo mismo que Fortunata. En esta novela, la pasión por revelar la conciencia y el destino de sus criaturas llega a plenitud.

9. Aprender la estructura, el tema y la actitud de un texto sólo puede hacerse, obviamente, en el lenguaje. Se trata de una operación conjunta de

percepción. Pero el análisis hace aconsejable precisar en primer término la disposición, externa e interna, de las partes del todo (estructura), determinar luego el tema dominante en cada parte desde el punto de vista de su función en el conjunto (temática) y reconocer después, como sostén armónico, la actitud. Sí el lenguaje como objeto de examen minucioso se deja para el último lugar es para demostrar su naturaleza fundamentante.

10. Tres criterios permiten descubrir el estilo peculiar de un texto: repetición, rareza, contraste. Para mí, repetición quiere decir que hechos de lenguaje idénticos o semejantes (fónicos, morfosintácticos, semánticos o poéticos) se dan más de una vez en el texto mismo o en el contexto (capítulo, parte, obra, producción toda del autor). Por ejemplo: «gastaré un millón, dos millones, seis millones» y «Tendremos uno, dos, muchos hijos» (3B) constituye un caso de repetición de la tríada numeral intensiva (mismo esquema sintáctico: tríada asindética; parcial identidad de los lexemas: numerales cada vez más altos). Rareza significa que un hecho de lenguaje, presente en el texto, no se da en éste más que una vez o se da escasamente en él o en el contexto más amplio. Por ejemplo: el sintagma «ideas inquilinas» (3B) me parece poco previsible en la lengua literaria en general y raro en la lengua de Galdós (lo que, desde luego, puede deberse a ignorancia mía), pero me parece ya menos raro a la vista del contexto inmediato, pues la idea de 'inquilino' debe estar en relación con la imagen anterior de «casa desierta». Lo repetido y lo singular sólo se hacen notar contrastando el hecho de lenguaje con el contexto, es decir, tomando éste como comprobante. Pero «contrastar», además de 'ensayar, comprobar', significa 'mostrar notable diferencia, o condiciones opuestas, dos cosas, cuando se comparan', y en esta acepción más restringida pienso cuando señalo que otro criterio estilístico es el contraste. Así, en la escena 1, la expresión «no pudiendo contener su alegría» (Guillermina) contrasta con «a punto estuvo de darlo a conocer» (Moreno): es una oposición semántica: desbordamiento/contención.

11. En el texto no he notado efectos fónicos intencionados, de éstos que con tanta frecuencia se hallan en páginas narrativas de Azorín, Valle-Inclán o Miró. ¿Significa esto que la prosa de Galdós no posee suficiente eficacia artística? En modo alguno. Recuérdense ciertos rasgos apuntados en el comentario: familiaridad contagiosa de los coloquialismos (1 y 2); ritmo acelerado de las escenas preliminares; paso del monólogo directo al indirecto y otra vez al directo, adaptado al vaivén esperanza-recuerdo-esperanza de la escena 3; acumulación de superlativos como índice de exaltación de la conciencia (3A); triplicación intensificadora que opone a la fuerza de la esperanza la fuerza de la muerte (3B, 3C); metáforas eficaces aunque relativamente previsibles: «pez muerto», «bálsamo», «cuerdas armoniosas», «palomas», la «ola» de la muerte, la «hoja» desprendida del gran árbol; o el anticlímax de la escena con sus desgranadas frases breves. Podría decirse que la belleza de la prosa galdosiana se encuentra sobre todo en el nivel sintáctico y en el suprasintáctico, y menos en los niveles fónico y léxico. Pero belleza la hay²⁶.

12. Sobre el valor del texto como índice del creciente interés de Galdós por los personajes singulares, podrían hacerse otras y mejores apreciaciones. Me importaba sólo apuntar el valor de la expresión

monologal y paramonologal en Fortunata y Jacinta. En esta novela practica Galdós casi todas las premisas técnicas del naturalismo: documentación, mimesis, totalidad, acción sencilla, personajes concretos en su carácter y en relación con el medio social, composición abierta, propiedad en los diálogos, relativa impersonalidad del narrador, lenguaje poco aparente; pero acentúa aspectos y técnicas que inician ya lo que suele denominarse su período espiritualista: perspectiva artística que a veces transfigura la realidad, preocupación filosófica, problemática moral trascendente, presentación de los personajes no sólo por fuera sino por dentro, uso del estilo indirecto libre y del monólogo en proporción mayor²⁷. El monólogo implica soledad, y la soledad presupone diferencia. Tratando de conocer a cada ser humano de cerca y por dentro se prueba que lo que se llama «la gente» es una ilusión verbal. Manuel Moreno-Isla no había visto bien a la mendiga ciega; desde el recuerdo la ve y la compadece. El lector no había visto bien a Manuel Moreno-Isla; el narrador se lo aproxima, le descubre su drama, y entonces el lector puede reconocerlo como protagonista. No hay la gente: hay personas. Tal parece la más fecunda lección, humana y artística, de Galdós en Fortunata y Jacinta y en sus mejores novelas.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo