



## *Notas a una escena de Fortunata y Jacinta: sueño y tráfico urbano*

Lluís Izquierdo

Universitat de Barcelona

La novela congrega en su transcurso tantos componentes y motivos varios, sólo perceptibles con lecturas subsiguientes, que su descubrimiento supone la atención incesante a los repliegues sucesivos de una linealidad aparente. Bajo la superficie de cualquier organismo narrativo complejo -y el caso de *Fortunata y Jacinta* lo es al extremo de conjugar lo material y lo mental como ninguna otra de sus novelas-, bulle toda una vida de objetos y gestos. Pues el sentido a descifrar en una novela es el que nos atrae o aquel que acentuamos en detrimento de otros. Como experiencia a la que se enfrenta el crítico una y otra vez, los ejemplos del realismo y su fórmula galdosiana a lo largo del siglo XIX obligan a revisar y matizar -reajustar o confirmar- las lecturas sucesivas<sup>1</sup>.

En su representación de la realidad, la novela del siglo XIX implica una revisión de la existencia; pero desde el presente de su proceso productivo, incluye también la previsión. —558→ La imagen del espejo stendhaliano no es sólo fórmula objetiva, sino que entraña licencia de autor para armar el mundo particular que lleva dentro, en correlación con las referencias externas. Con lecturas progresivas, los resortes del autor se van adivinando, y el envite recíproco de lo exterior a lo interior, y de dentro afuera, llevan al lector a descubrimientos renovados.

*Fortunata y Jacinta* es la novela emblemática de Madrid. El drama en ella de las vidas enfrentadas, el torbellino pasional de Fortunata con Juanito, las tensiones abiertas o tácitas (el paso de lo latente a lo patente es uno de los casos de sabiduría narrativa mejor resueltos del s. XIX español, comparable sólo al de «Clarín», de quien lo aprehendió y al que supera por la nómina casi abusiva de figurantes) componen un panorama donde lo descriptivo enmarca lo visionario, contrastando dramáticamente ambas dimensiones. Al hilo de la mirada y ritmo itinerantes del texto, el discurso autorial se impone tanto por su calado en lo íntimo como, no menos decisiva, la captación de datos materiales.

Ciertamente, la reproducción de «un mundo de calles, profesiones y clases entrelazadas», tan asombrosa como detallista, supone una *imitatio mundi* que bien puede encandilar al lector y por ello Gilman insiste en que

«... Galdós se vio a sí mismo fundamentalmente como creador de vida y de vidas. El diorama de edificios y vías urbanas y el intrincado modelo sociológico fueron para él secundarios con respecto a sus 'dos historias de casadas'»<sup>2</sup>.

Con todo, justamente la imbricación de los planos material y mental supone el móvil desencadenante del interés, o intereses, que puede despertar la novela. Pues aunque la mirada crítica elija uno de los planos en detrimento del otro, sin el trasfondo del hervidero urbano sobre el que se proyectan las vidas particulares, carecerían estas de un relieve determinado en buena parte por el escenario y su detallada averiguación. En estas notas, a la manera de imprescindible recurrencia, dicho rasgo es el que importa advertir. Y no sólo por la proyección reiterada de la ciudad en el texto, sino también a partir de la compulsación minuciosa del latido urbano en los personajes. Hacia el fin de la tercera parte, su estupenda figuración en *Fortunata*, mientras va cristalizando «*la pícaro idea*», determina precisamente lo excepcional de la escena. Pues en el patente atasco externo de carruajes, tuberías y chirimbolos diversos, en medio de la algarabía explosiva del paisanaje, se imbrica el discurrir no menos atascado de la protagonista. Madrid es, por cierto, su espacio envolvente; pero Madrid es una instancia que, desde los personajes, vive realmente por ellos y al propio tiempo les confiere un relieve del que, sin la ciudad, carecerían<sup>3</sup>. Entre los grandes ejemplos del realismo español, *Fortunata y Jacinta* recorre —559→ un tan complejo espectro que supone, como reiteran G. Ribbans, R. Gullón y Gilman, una de las obras maestras de la novela realista europea. Pero dicho rango, su complejidad y las ambigüedades que la hacen tan sugestiva como enigmática y aun contradictoria (dígase de la novela o de la protagonista), es inseparable del trasfondo urbano. Su ejemplaridad creativa radica ahí, precisamente, en la configuración de un mundo novelesco donde personajes, intrigas y sublimaciones hacen patente la aceleración de la vida mental que la existencia en las grandes ciudades comporta<sup>4</sup>.

Por supuesto, la indagación topográfica de un Madrid ilustrativo del itinerario de los personajes, más allá del plano descriptivo de implícita proyección reflexiva, no es en absoluto una característica de menor cuantía. Ni lo es el seguimiento explícito de cambios de domicilio y apaño de influencias, solidario de la correlación entre las

distintas capas sociales y, respectivamente, de la ubicación de sus domicilios en el entramado urbano<sup>5</sup>.

La topografía urbana, con la novela, designa un entramado sociológico sutilmente ilustrativo de vidas e intereses, aunque en Galdós se manifieste con un diseño menos riguroso que el paradigmático de Flaubert en *L'Education sentimentale*, según ha estudiado de manera admirable Pierre Bourdieu<sup>6</sup>. La clase media sube y mantiene a raya cualquier conato, no ya de protesta, sino de mera espontaneidad expresiva. La expresión del pueblo se revela a través del círculo inmediato envolvente de Fortunata, de los exabruptos y alucinaciones de Mauricia, y de secuencias puntuales como la elocuente y ya aludida a la que se encaminan estas líneas (Parte III, cap. VII, iv.) El pueblo -en tales figuras- oscila entre el sonambulismo y la imprecación -esos sofocos sacudidos de violencias repentinas de Fortunata- y, en cualquier caso, si llega el momento, sólo la gestualidad llegará a dar —560→ cuenta cumplida de lo que realmente es. O de aquello por lo que cuenta: su «valor» como amenaza más o menos latente. Ricardo Gullón ha trazado con lucidez un panorama preciso del punto en torno al cual gira la feria de solicitudes; y del mundillo satélite en tomo al panal concreto:

«La casa de Sta. Cruz, en la calle de Pontejos, es el centro de la novela: allí convergen tipos procedentes de distintos estratos: pseudoaristócratas, ricachos, políticos, menestrales, gente venida a menos, representantes de la miseria... Por allí pasan, desde la «santa» Guillermina al perturbado novelador Ido del Sagrario, y el Galdós teorizante quiere pensar que esa convergencia produce una «dichosa confusión de todas las clases, mejor dicho de la concordia y reconciliación de todas ellas». El Galdós novelador le contradecirá a la vuelta del capítulo; quienes coinciden en mesa y conversación son, no más, representantes de diferentes capas de la clase media, y algún fiel agente, como Estupiñá, a quien así se recompensa su docilidad»<sup>7</sup>.

Ante semejante asamblea, tanto más resalta la autonomía de Fortunata. Pero la mirada del novelista opera con ella como con el resto de los personajes: ni los condena ni los disculpa. Sobre todos ellos parece planear una distancia a medias crítica y, sobre todo, de constante resignación irónica frente a la miseria humana. Su desapoderamiento, palabra recurrente en Fernández Montesinos, cifra una clave fundamental para el entendimiento del novelista; la otra, tal vez complementaria, es la ambigüedad. Y en definitiva, es el carácter de supervivencia y de antiheroicidad conflictiva con el que se manifiestan las figuras lo que confiere un aire de rara cotidianidad, como captada en vilo, al universo de la novela.

Una vez más, la «realidad» de estas *Dos historias de casadas* incide en tantos hallazgos y hace refluir tantas energías vitales que, por su aceleración concurrencial en la página (encuentros logrados y citas fallidas que llegan a solaparse en la memoria, la vorágine tan densa de anécdotas que casi impide pormenorizarlas, una frase al azar que ilumina toda una situación o enlaza al reiterarse dos bloques narrativos distantes) obliga a preguntarse cómo logró agavillarlas su autor. Lo trivial va de consuno con lo sutil y, si

en algún momento parece flaquearle algún diminutivo o remedo del habla popular, a renglón seguido se producen esas iluminaciones de lo vulgar cuyo secreto consiste en atender y escuchar. Cualquier punto parece bueno para la exploración galdosiana, cualquier esquina válida para descubrir bajo las apariencias sus enigmas latentes. Las verdaderas novelas del siglo XIX -de Balzac y Flaubert como de «Clarín» o Galdós- son siempre reinterpretables y enriquecedoras. Sobre todo, porque

«El contenido de una novela no es una cantidad absoluta a la que tenemos acceso inmediato, como sin duda lo hemos supuesto con suma frecuencia»<sup>8</sup>.

—561→

A lo largo del discurso narrativo, y en una dialéctica exterior / interior constante, Galdós arracima y filtra tan fecunda y variadamente sucesos y conflictos dentro de su mundo de palabras que lo interesante es comprobar cómo la cuenta o suma del caleidoscopio expresivo no equivale al sentido. Pues en contacto estrecho o lateral con el discurso sucesivo y en evolución de la novela, las palabras -y lo que a través de ellas realmente se revela- dilatan su alcance y conforman una experiencia que no es unívoca. De ahí que el énfasis en algún aspecto deba no descuidar la atención a propósito de otros. «La pícaro idea» de Fortunata es un buen ejemplo al respecto; al cristalizar su pasión por Juanito en un sueño premonitorio de la acción tensa entre conciencia e instinto, casi llega a desvanecerse la brillantez no sólo descriptiva de la escena. Fortunata se ve empujada a un itinerario onírico, aliviador de su atormentada vigilia, y son su tormenta interior y los signos de su pulsión erótica los que han reclamado sobre todo la atención<sup>9</sup>.

Decir que el sueño es premonitorio del encuentro con Juanito sería una perogrullada, pues la sucesión argumental así lo evidencia. Pero en tal sueño hay más elementos, y más variados y no menos interesantes. En primer lugar, importa recordar el torbellino urbano que tan extraordinariamente, en una suerte de simultaneidad de imágenes, ruidos y tráfico de hombres y vehículos, sabe reproducir Galdós. Desdibujar el contexto descriptivo es inadvertir la importancia de que se trata de una escena coral en la que se produce en ebullición el ritmo y la vibración inconfundibles de un estupendo cuadro callejero.

Fortunata circula en medio de una colectividad y asiste a su despliegue vocinglero y brutal, mucho más humano y real no obstante que el de su sórdido —562→ domicilio. La expansión y el oxígeno que entrañan las páginas de su deambular en sueños conlleva un valor de liberación por lo menos equiparable al erótico.

Fortunata está, verdaderamente, entre la vigilia y el desvarío. Su desasosiego no tiene sólo que ver con el anhelo de encontrar a Juanito. Necesita salir y respirar como desahogo ante la atmósfera asfixiante del hogar ajeno bajo el mando de doña Lupe. El detalle de la venda, que ata a su cabeza para impedirle un estallido de rabia (cosa por lo demás peregrina, como si envolverse la cabeza pudiera impedir la tormenta interior) es un acierto que supera cualquier comentario. Pues subraya el elementalismo de Fortunata que, alarmada por su incapacidad de poner puertas al campo de sus desvaríos, intenta un muro de protección sobre la frente. La frontera entre el sueño y la vigilia es una débil

línea de transición casi imperceptible. Se sume luego en el sopor y, ya en el sueño, no está segura de haberse quitado la venda.

En el sueño de Fortunata se prolongan alarmas que sólo una paradójica vigilia autoconsciente, en ser tan apasionado, puede alentar. Ese estado, interpretable como sonambúlico (especie de paréntesis en el presente de su transcurso) la lleva a verse viva sólo soñando, para entregarse -ya despierta- al verdadero sueño. Pero vigilia y sueño se entrelazan y proyectan sus anhelos y cautelas recíprocamente, tensos entre las lecciones de Feijoo y las ansias de realización personal -no sólo eróticas- que acosan, e intenta gobernar, Fortunata. La obsesión por Juanito no elimina las estrategias consubstanciales a su idea: que no son una misma cosa. El novelista refiere: *En tal situación siente vivos impulsos de salir a la calle*, con lo que el lector pasa de la vigilia al sueño de la protagonista, en una suerte de deslizamiento que viene a desdibujar fronteras, y que el cambio al presente del tiempo verbal confirma. Sueño e idea son instancias recíprocas que se interfieren y comunican, entre la sublimación no realizada (quedarse en casa y echarse la venda) y el desahogo espoleado por ese mismo sueño. Despierta, Fortunata llega a temer tanto su propia ira que se echa la venda. Al poner diques físicos a su alteración interior, y no estar segura en el sueño de habérsela quitado, se ilustra el estado de crisis que la atormenta. En la lógica atención por su figura, conviene una vez más no soslayar la gravitación material, paralela al trasfondo onírico de la enigmática pecadora. En este fragmento, ¿hay que privilegiar lo erótico como solo factor descollante de interés para el lector? En la medida en que llegue a vérselo como excluyente de otros, tal consideración de la escena desahuciaría el alcance o los acordes, otras resonancias, que alientan ahí también. La *idea* no está dictada únicamente por la pulsión erótica, pues Fortunata ya ha aprendido algunas estrategias, siquiera tácitas y para enderezar aspectos del subconsciente, como el de fabular y proyectarse hacia un mejor futuro: en el hijo. En *la pícaro idea* subyace la voluntad de afirmarse, pues aquí el cuerpo se hace con la sola realidad posible para que, no obstante el desastroso final y la dejación del vástago en manos burguesas, Fortunata ejerza así la única acción personal posible a su alcance.

—563→

Toda la escena vibra en el presente de una algarabía de realidades -gentes, gritos, objetos, blasfemias, publicidad paleomoderna (*el enano de transición entre el orangután y el hombre*)- choque de vehículos, de tal peso específico que la hacen en sí misma inolvidable. Aunque se encamine al encuentro erótico, con el pensamiento puesto ya en lo genesíaco, de Juanito -un Juanito que sueña Fortunata a su medida y a quien llega a decir «*Conque me sirvas para entregar, basta...*»-, la panorámica se demora no menos vivazmente en esa paseata onírico/urbana que, si no la primera, supone por lo menos la más memorable y entretenida relación de un atasco (*obstrucción*, la llama Galdós, maravillosamente), en la novelística realista española<sup>10</sup>.

De ahí que el bosque de estirpes y conflictos en el que consiste en buena parte esta novela se exprese como un remolino existencial en su decurso. E importa que la focalización en algún aspecto no desvirtúe o recorte su aliento panorámico.

Si se considera el texto dentro del vasto devenir productivo de Galdós, este viene a representar la confluencia no por irregular menos asombrosa y persuasiva de plasmar un mundo del que ya en su juventud quería erigirse en imaginativo albacea. Si, en el sueño,

Fortunata se quita la venda y a continuación «amanece» en la calle de la Magdalena -y se para ante la tienda de tubos- para seguir por la plaza del Progreso, y en la calle de Barrionuevo la detiene un escaparate de telas, dentro de la tienda advierte *un enano, un monstruo, vestido con balandrán rojo y turbante, alimaña de transición que se ha quedado a la mitad del camino darvinista por donde los orangutanes vinieron a ser hombres*. Luego ve la taberna de sus recuerdos, sigue por Concepción Jerónima, pasa al callejón del Verdugo, llega a la Plaza de la Provincia, duda entre Pontejos («santuario» de su pícara idea) o la calle de Toledo, deriva a la calle Imperial y se detiene ante el portal del Fiel Contraste. Ahí la cautiva una música *muy preciosa*. Considerar que semejante itinerario es una descripción supondría un desvío o una desorientación que el lector no debe permitirse. Pues tanto la *alimaña de transición* como el *portal del Fiel Contraste* y la música *muy preciosa* son otros tantos indicadores de la destreza con la que Galdós conduce el nervio de las páginas.

El novelista rubrica el estado mental de Fortunata, más allá del sueño, con topónimos y alusiones volanderas a su sensibilidad (lo de música *muy preciosa* parece por cierto una pobre caracterización, pero se lo dice a sí misma una mujer que no es melómana), demostrativos del superior alcance de unas líneas que, aparte de los sensibles y merecidos comentarios por su ínsita virtualidad erótica, patentizan una no menos completa imagen del Madrid material de su tiempo, hecho ya escritura narrativa.

La palabra *transición* con la que se caracteriza el estado del «publicitario» enano, dentro de la tienda de telas, supone un término esclarecedor del episodio y, por —564→ extensión, aplicable al ritmo o remolino narrativo: si todo está en transición, y en la ciudad así es mayormente para quien la sabe sentir, para Galdós todo era transición. Aún lo es, aunque de otra manera, sobre todo si se encaran dos textos tan distantes en el tiempo como los que transcribo a continuación:

«Bajo la bruma arremolinada por dos vientos, la isla urbana, un mar en medio del mar, eleva los rascacielos por encima de Wall Street, se hunde en Greenwich, de nuevo se encarama a las cimas de Midtown, pasa con calma sobre Central Park y finalmente se deshace ondulante en la distancia, más allá de Harlem. Una ola de verticales. Por un instante, su agitación es detenida por la visión. La masa gigantesca se inmoviliza ante los ojos. Se transforma en una texturología en la que coinciden los extremos: extremos de ambición y de degradación, brutales antítesis de razas y de estilos, contrastes entre los edificios del pasado, transformados ya en cubos de basura, y las irrupciones actuales urbanas que bloquean su espacio. A diferencia de Roma, NY jamás aprendió el arte de crecer y madurar, combinándose con todos sus pasados. Su presente se inventa a sí mismo, una hora tras otra, al tiempo que rechaza sus logros previos y se enfrenta desafiante al futuro. Es una ciudad compuesta de lugares paroxísmicos, a escala y en relieves monumentales, donde el espectador puede leer un universo que no cesa de estallar. Ahí se inscriben las figuras arquitectónicas de la *coincidatio oppositorum*, anteriormente dibujadas en miniaturas y en místicas texturas. En este

escenario de cemento, acero y cristal recortado entre dos océanos (el Atlántico y el americano) por un frígido cuerpo de agua, las letras más elevadas del mundo componen una retórica gigante de exceso, tanto en lo referente al gasto como a la producción.

¿A qué erótica del conocimiento corresponde el éxtasis de leer semejante cosmos? Por experimentar un placer voluptuoso en ello, me pregunto cuál es la fuente de este placer de 'ver el conjunto', de atalarlo y totalizar el más inmoderado de los textos humanos posibles.

Ser propulsado a la cumbre del WTC es propulsarse más allá del alcance de la ciudad. El cuerpo no está ya aprisionado por las calles que lo llevan y lo revuelven, al compás de una ley anónima: ni está poseído, bien como actor o como paciente, por el torbellino de tantas diferencias y por el nerviosismo del tráfico neoyorquino. Al llegar uno allá arriba, deja atrás la masa que lleva consigo y cualquier identidad de autores a espectadores se deshace. Como un ícaro sobrevolando esas aguas, puede ignorar las estrategias de Dédalo por laberintos móviles e interminables allá abajo. Su preeminencia le transfigura en un voyeur. Le sitúa a una distancia. Le transforma el mundo embrujador por el que estaba 'poseído' en un texto que yace ante sus ojos. Le permite leerlo, ser un ojo solar, mirando hacia abajo como un dios. Exaltación de un impulso gnóstico y scópico: la ficción del conocimiento se relaciona con este anhelo de ser un punto de vista y nada más». (Michel de Certeau, «Walking in the City», recogido en *The Cultural Studies Reader*, London & New York, 1993, pp. 151-152). [La traducción es mía; y sólo aproximada, pues el texto original es francés].

«Qué magnífico sería abarcar en un solo momento toda la perspectiva de las calles de Madrid, *ver el que entra, el que sale, el que ronda, el que aguarda, el que acecha*, ver el camino de este, el encuentro, la sorpresa del otro; seguir al simón que es bruscamente alquilado para dar cabida a una amable pareja; verle divagar como quien no va a ninguna parte; verle parar depositando sus tórtolos allí donde un ojo celoso no se oculte entre el gentío; ver el carruaje del ministro, pedestal ambulante de dos escarapelas rojas, dirigirse a la oficina o a Palacio, procurando llegar antes que el coche del nuncio; *mirar hacia la Castellana y ver la vanidad arrastrada por elegantes —565→ cuadrúpedos*, midiendo el reducido paseo, como si el premio de una regata se prometiera al que da más vueltas; sorprender las maquinaciones amorosas que en aquel laberinto de ruedas se fraguan durante el momentáneo encuentro de vehículos; *ver al marido y a la mujer arrastrados en dirección contraria*,

*rodando el uno hacia el naciente y la otra hacia el poniente, permitiéndose, si se encuentran, el cambio de un frío saludo; ver la gente pedestre en el paseo de la izquierda contemplando con envidia la suntuosidad del centro; seguir el paso incierto del tahúr que se encamina al garito; ver descender la noche sobre la villa y proteger en su casta oscuridad la pesca nocturna que hacen en las calles más céntricas las estucadas ninfas de la calle de Gitanos; oír la serenata que suena junto al balcón y contemplar la rendija de luz que indica la afición musical de la beldad que vela en aquella alcoba; esperar el día y ver la escuálida figura del jugador que, tiritando y soñoliento, entra en el café a confortarse con un trasnochado chocolate; ver los mercados abriendo al público sus pestíferos armarios; ver al sacristán moviendo el pesado cerrojo de la puerta santa y contar las primeras mojigatas que suben las sucias escaleras del templo; ver de quién es el primer cuarto que recoge el ciego en su mano petrificada; ver salir de una puerta un ataúd gallegamente conducido, y saber dónde ha muerto un hombre; ver salir a un comadrón y saber dónde ha nacido un hombre; ver... pero adónde vamos a parar.*

¡Cuántas cosas veríamos de una vez si el natural aplomo y la gravedad de nuestra humanidad nos permitieran ensartarnos a manera de veleta en el campanario de Santa Cruz, que tiene fama de ser el más elevado de esta campanuda villa del oso! ¡Cuántas cómicas o lamentables escenas se desarrollarían bajo nosotros! ¡Qué magnífico punto de vista es una veleta para el que tome la perspectiva de la capital de España!» (B. P Galdós, «Desde la veleta», *Crónica de Madrid*, enero 7 de 1866, recogido en *O. C.*, t. 6, 1942, pp. 1617-1618, y reproducido en *Los artículos de Galdós en La Nación*, Madrid, Ínsula, 1972). [Las cursivas son mías].

Ante una muestra de visión urbana excepcional, como es la de M. de Certeau, los artículos que enviaba a *La Nación* el Galdós periodista manifiestan una capacidad expresiva de nervio reproductivo comparable: análoga curiosidad y, sobre todo, la perspectiva propuesta. En Certeau, de raíz teórica y proyección universal, suscitada como está por la urbe neoyorquina. En Galdós, de clara proyección narrativa -en un curioso no menos ecuménico-, y sujeto a las coordenadas lógicas del s XIX español; pero en ambos casos desde la altura. La ciudad como panorama de vidas deviene así telescópica y microscópica (también, como apunta en lo sociológico Ricardo Gullón, hay un Galdós teorizante junto al novelador, y tan atinado -si no más- en novelar la topografía urbana como en sus pesquisas psicológicas.) Aun asumiendo el riesgo de aproximar dos nombres tan distintos y dos siglos tan distantes, las citas anteriores bien podrían servir para demostrar el lugar excepcional que merece el autor de *Fortunata y Jacinta* en el contexto de la literatura urbana europea.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

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

