

LA IMAGEN METAFÓRICA COMO VIDA NOVELABLE EN GALDÓS

HARRIET S. TURNER
Oberlin College

Los cuatro gruesos tomos de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) despliegan por sus páginas toda esa «sociedad presente» en que veía Galdós su «materia novelable».¹ Esta «materia» no sólo abarca «todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea»² sino las diversas maneras de contar; de ahí arranca la idea de equilibrio y equiparación entre exactitud y belleza que enlaza vida y novela en un solo cuerpo textual: «Así es que cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que parece cosa de novela [...] En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: «¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido».³

Este *parecer* —acontecimientos que *parecen* cosas de novela, personajes que *parecen* que les hemos conocido— señala desde el principio (1870) la singular aptitud de Galdós para la metafóricación sistemática y coherente de la realidad. Si como autor veía en la sociedad presente su materia novelable, una vez inscrito en su propio mundo, veía en el modo imaginativo de contar «vida novelable» también como narrador-personaje, adopta una técnica que explora a fondo tanto el concepto de una metáfora como las figuras mismas, cuya función plurivalente se remite al contexto histórico y lingüístico del término, derivado de «meta», *más allá*, y «fora», *llevar*. En *Fortunata y Jacinta* sin embargo, ese complejo etimológico cobra un relieve particular: la metáfora, al *llevarnos más*

1. B. PÉREZ GALDÓS, «La sociedad como materia novelable». Discurso leído en la Real Academia Española, en *Ensayos de teoría literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona: Editorial Península, 1972, pp. 175-176.

2. B. PÉREZ GALDÓS, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, Vol. 15, n. 57 (1870), p. 164.

3. B. PÉREZ GALDÓS, «La sociedad como materia novelable», *op. cit.*, p. 176.

allá, también *amplifica* deja al descubierto ese *latum* propio de uno de los derivados de *fora* (*ferro, ferre, tuli, latum*). Vemos, pues, a través de la analogía básica —o sea, *matriz*— de la equiparación vida-novela, desarrollada a través de la imagen del gran árbol de linajes matritenses, cómo la metáfora *relata* tanto como *relaciona*, y cómo, mediante las diversas hojas, hebras y hilos, estructura desde dentro la polifonía de voces narrativas. «Imagen de vida es la novela»,⁴ decía Galdós; tras una relectura de *Fortunata y Jacinta* ya diríamos que la imagen *da* vida: las metáforas *impregnan* el lenguaje cotidiano, elaborando esta *red* de *relaciones* que constituye el *enredo* de las dos historias, *enredo* transmutado en *enredadera* para formar todo un sustrato significativo y coherente de vida novelable. En efecto: esa *enredadera* diseña simultaneidad de lenguaje y acción. Configura una determinada experiencia narrativa, presentándose como un modelo dialéctico en el que la experiencia y los campos metafóricos se generan y modifican en un enfrentamiento continuo.⁵

Dos instancias, tomadas del principio y fin de la novela, ejemplifican los componentes propiamente novelables de esa *red*, *enredo* y *enredadera* que constituye la matriz metafórica de *Fortunata y Jacinta*. En el primer capítulo, Primera parte, Madrid se establece como escenario principal. Sin embargo, no aparece como una ciudad sino como metáfora en movimiento: sus costumbres «se transformaban rápidamente» y ya ese «zagalote», esa «aldeota inocente», ese «payo con casada de gentilhomme y la camisa desgarrada y sucia [...] se disponía ser señor de verdad» (30).⁶ La imagen, ideada por Isabel Cordero por boca del narrador, no se limita a expresar el vaticinio de la astuta y emprendedora mujer; *afecta* a otras representaciones internas, a la visión del mundo que tiene la hablante y por lo tanto, a lo que pasará después, pues como advierte el narrador, «El vestir se anticipaba al pensar, y cuando aún los versos no habían sido desterrados por la prosa, ya la lana había hecho trizas a la seda» (30). Madrid como «aldeota» tiene vida novelable: la mínima «historia» de un pueblo «indecente» que pasa a «capital civilizada», limpia y señoril, constituye el «huevo crudo», por apelar así al núcleo creativo de la historia de *Fortunata*, mujer-pueblo que aspirará también a la decencia y a la honradez.

De alguna forma, pues, la imagen metafórica de un Madrid en tránsito, *entre* aldeota y señora, y en *transacción*, a base de un nuevo negocio de ropa blanca, *se relaciona* al *relato* de *Fortunata*, «española neta y de la Cava de San Miguel,

4. B. PÉREZ GALDÓS, «La sociedad presente como materia novelable», *op. cit.*, p. 176.

5. Debo la clarificación de esta idea a la introducción que hicieron José Antonio Millán y Susana Narotzky a la edición española de *Metáforas cotidianas* (Madrid, Cátedra, 1986, p. 12, traducción de Carmen González Martín de George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (University of Chicago Press, 1980).

6. Las referencias a *Fortunata y Jacinta* provienen del volumen V y a *Memorias de un desmemoriado*, de Volumen VI de *Obras Completas*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, 6a. ed. (Madrid, 1966). Incluyo la paginación en el texto en paréntesis.

nada menos» (393). La ciudad evoluciona como ella; le presta su *latitud*, esa poderosa energía de su vida novelable, íntimamente relacionada con las *noticias* y *novedades* de la ropa blanca, traídas de París. Y esa ropa blanca —«verdadera pasión» (75) de doña Bárbara tanto como de su cuñada Isabel— será digno equívoco de nuevos comienzos y nuevos «negocios en blanco» (31), todo apuntándose hacia un complejo metafórico sintomático de «niñeces»: aquellas batis-tas, cretonas y crinolinas de los tiempos de Isabel se verán transformadas en los encajes, equipos de boda y canastillas de bautizo que llenarán la nueva tienda de la afrancesada y traidora Aurora Fenelón. Por la enredadera de relaciones entre Samaniego, Moreno-Isla y Santa Cruz esta «*espuma* de encajes riquísimos» (cursiva mía) se *relacionará* una vez más al *relato* de la sexualidad infantil de Juanito; los hilos de la ropa *blanca* tejerán el texto de esas páginas, siempre *en blanco*, de sus renovadas «novelas» de amor. De este modo vemos cómo la imagen de Madrid, en trance de ser una capital civilizada a la francesa, despliega una función metafórica con potente descarga de vida novelable. El ambiente de transformación mimética burguesa, los «personajes» de aldeota, payo, paleta y señor, y la ropa blanca, agente de cambios, forman un nuevo enredo, parte constitutiva de la gran enredadera común. «¡Los trapos, ay!» exclama el narrador. «¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimiento y vida? Pensad un poco en lo que representan, en lo que valen, en la riqueza y en ingenio que consagra a producirlos la ciudad más industriosa del mundo, y, sin querer, vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de modo, todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya sima hay un sombrero de copa; toda la máquina política y administrativa, la deuda pública y los ferrocarriles, el presupuesto y las rentas, el Estado tutelar y el parlamentarismo socialista» (30).

La metáfora vida-novela-ropajes, causa generadora de la sociedad presente y de su materia novelable, aparece hacia el final en muchas formas. Una de ellas ocurre en el primer capítulo, cuarta parte, cuando Maximiliano Rubín, vidente a su modo como Isabel Cordero, presiente de nuevo la infidelidad de su mujer: «Le he visto yo —dice, hablando del presunto amante—, le he visto pasar por delante de la botica... En la escalera ha dejado su huella, su rastro, rastro y huella, señores, que no se pueden confundir con nada..., pero con nada» (421). En efecto, ese rastro, esa huella, perfilan con exactitud la imagen de lo que pasa en realidad: Fortunata, otra vez encinta, pero sin saberlo aún. La imagen, sin embargo, aporta algo más: aunque el amante aparece en escena como «ente» dos veces distante de lo real, siendo, como es, rastro, huella, sombra de una sombra, se enlaza perfectamente con otras adivinaciones alucinatorias. La *relación* entre una y otra presta una perspectiva unitaria y coherente a lo que es, por definición, ilógico e incoherente: en un sueño inducido por la morfina se le aparece a Maxi un ángel, diciendo que su mujer está encinta «por obra del Pensamiento Puro» (417).

Bien quisiera el pobre marido que así fuera, ya que la imagen llamándose a engaño, funciona como signo seguro de su impotencia. Pero por otra parte, tanto el sueño como ese rastro, esa huella del amante, prefiguran la realidad, revelando en ella buena porción de vida novelable: en aquel momento Fortunata se encuentra encinta, no tanto por el amante sino por su «idea», esa «pícaro idea» que será cifra e imagen de *ella misma*, ya que es idea que la define —y la redime— tal cual es realmente: mujer que vale, esposa legítima, madre del heredero, una servidora digna de enfrentarse con doña Bárbara, su «suegra» ya por encima de todas las leyes sociales y religiosas. El niño-hombre Santa Cruz ha funcionado sólo como agente de esa idea, idea que es un niño, niño que es la novela, novela que ofrece la «página en blanco» de un marido que desaparece de la novela, sustituido por otro en la evocada y poética presencia de Moreno-Isla. He aquí la «nueva novela» de Jacinta que es, en efecto, «obra del Pensamiento puro», ahora ideada *entre* las dos casadas, *entre* Fortunata y su rival.

Por estos ejemplos se ve con mayor clarividencia cómo la imagen metafórica se constituye de por sí en materia novelable; diseña por la dialéctica entre experiencia y lenguaje la propia *teoría* de Galdós, para quien novelar era, sobre todo, *reproducir*, «sin olvidar que debe existir ese perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción».⁷ En *Fortunata y Jacinta* encontramos esta teoría plasmada en otro importante —y sorprendente— personaje secundario, Estupiñá el Grande. A pesar de ser, de un modo voluntarioso y autoconsciente, eje historiográfico de la narración,⁸ su papel al principio y final de la novela pone de relieve el concepto teórico de la metaforización de la realidad por lo tanto, a través de su figura Galdós explora y enjuicia la particular dosis de vida novelable que la desdoblada presencia de ambos —Estupiñá y el narrador— aportan a las dos historias de casadas.

El momento de la génesis de *Fortunata y Jacinta* aparece, como se sabe, en un pasaje de las *Memorias de un desmemoriado* de Galdós. Allí le vemos, ya narrador personaje, recibir «la grata visita de mi amigo, el insigne varón don José Ido del Sagrario, el cual me dio noticia de Juanito Santa Cruz y su esposa Jacinta, de doña Lupe la de los Pavos, de Barbarita, Mauricia la Dura, la linda Fortunata, y, por último, del famoso Estupiñá. Ved aquí un tipo fielmente tomado de la realidad. No lo describo porque ya lo habréis visto en su natural traza y colorido» (1663).

7. B. PÉREZ GALDÓS, «La sociedad presente como materia novelable», *op. cit.*, p. 176.

8. En su estudio «Madrid, los halcones y la historia: Mesonero y Galdós» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 464, febrero 1989, pp. 63-75) señala Farris Anderson que Plácido Estupiñá, «clave para entender la postura historiográfica de Galdós en *Fortunata y Jacinta* [...] constituye un homenaje irónico y afectuoso a Mesonero, recién fallecido cuando Galdós escribe *Fortunata y Jacinta*», y que el nexo más profundo entre los dos reside en sus respectivas visiones de la historia de España (p. 74).

Sin duda este «famoso» Estupiñá es un tipo. Durante la cena de la Nochebuena, «en casa de los opulentos señores de Santa Cruz» (138), el narrador comparte la mesa con otros veinticinco comensales, «siendo de notar que el conjunto de los convidados ofrecía perfecto muestrario de todas las clases sociales. La enredadera de que antes hablé había llevado allí sus vástagos más diversos», la aristocracia monetaria y antigua, horteras al lado de la alta Banca, las funciones civiles de Parlamento, Municipio y Foro» (138). Luego pregunta: «Y Estupiñá, con su levita nueva de paño fino, ¿qué representaba? El comercio antiguo, sin duda, las tradiciones de la calle de Postas, el contrabando, quizá la *religión de nuestros mayores*, por ser hombre tan sinceramente piadoso» (138). Por otra parte, si es un tipo, «fielmente tomado de la realidad», también es una metáfora, «componenda» (84) de dos o tres planos o «capas»; cada «vuelta», igual que la capa que lleva de contrabandista, enriquece su imagen con materia psicológica no siempre visible. Por lo tanto, sin dejar de ser *tipo*, don Plácido se desplaza por las dos historias de casadas como imagen de vida propiamente novelable. Pero hay más: sólo por el perfil de su cara se remite casi textualmente al concepto teórico de la metáfora que Galdós mismo precisó al hablar de ese «perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción».

Veamos desde cerca el proceso: después de constatar su conocimiento personal de «este insigne hijo de Madrid» (38), el narrador no le describe directamente *alude* a Rossini, no representado en vida, directamente, sino «ya viejo, como nos le han transmitido las estampas y fotografías del gran músico, y pueden decir que tienen delante al divino Estupiñá» (39). Por la imagen que da lugar a su apodo vemos que la descripción de don Plácido se mueve *entre* dos planos comparativos: el de la observación directa y el de la figura estilizada, siendo de notar que esa figura a su vez pasa por *dos* operaciones imaginarias: el *recuerdo* de Rossini, visto a través de las *estampas* o *fotografías* y el recuerdo de Mesonero Romanos, pues según puntualiza Farris Anderson, en un retrato en prosa que Galdós hizo de Mesonero en 1866 leemos que «Algo de la bondadosa y al par burlona sonrisa de Rossini hay en la fisonomía de El Curioso Parlante...».⁹ De ahí que Estupiñá, desde el primer momento, cobre un modo de ser indeciso y dinámico, *entre* cuadro y cuento y *entre* el recuerdo y la observación directa; además, sin dejar de ser tipo, ya exhibe un cariz teórico y autorreflexivo: la imagen de su figura expresa lo que debe ser la metáfora misma, figura retórica que se acopla perfectamente, como «perfecto fiel de la balanza», con sus oficios de corredor y contrabandista, cronista y cuentista. Resulta que Estupiñá, *pintado* adrede como «trasunto fiel» de Rossini, como una *estampa* «de aquella hermosura un tanto burlona», es «trasunto» en otros órdenes; en torno a su figura se despliega la triple vertiente de *tipo*, *metáfora*, y *función narrativa*. Como *tipo*, vive por los intersticios del relato, *entre* la alta burguesía y la gente «ordi-

9. FARRIS ANDERSON, *op. cit.*, p. 74.

naria» de la Cava Baja, donde vivía Fortunata, o «Maravillas, donde vivían la planchadora y la encajera de la casa» (38). Como *metáfora viva*, ocupa esa zona intermedia, poética y crepuscular entre «la *exactitud*» (ya es «trasunto *fiel*» de Rossini) y «la *belleza* de la reproducción» (la suya es, como la del músico, una «*hermosura* un tanto burlona». Y como *cronista*, duplica las funciones, actitudes y enamoramientos del narrador.

Los datos que unen al narrador y personaje son muchos. Según lo dicho arriba, los dos profesan una común relación con Mesonero Romanos: el título del capítulo dos de la primera parte —«Vistazo sobre el comercio matritense»— hace constar la deuda del narrador al célebre costumbrista. Por su parte, Estupiñá, como si respirara ese conocimiento, «se llamaba hermano de fecha» de Mesonero, «por haber nacido, como éste, el 19 de julio del citado año», es decir, 1803 (27). Los dos —narrador y personaje— encuentran su elemento en «la calle, el aire libre, la discusión, la contratación, el recado, ir y venir, preguntar, cuestionar, pasando gallardamente de la seriedad a la broma (37) y ambos ocupan un espacio fronterizo *entre* personas y cosas: el narrador habla a través de rejas y resquicios, claraboyas y balcones, y está siempre *negociando* entre diversas esferas sociales: si en el salón de los Santa Cruz contempla «con satisfacción» (28) el retrato de don Baldomero el Grande, dejado por el pincel de don Vicente López, pintor de la aristocracia y de la alta sociedad burguesa, por otra parte observa a la gitana que trae a Platón su barreño colmado de menestra. Estupiñá también es *corredor*: se mueve desde la alta Banca hasta la Cava Baja, «a entenderse con los ordinarios que traían encargos» (38, cursiva mía).

Al referirse a épocas históricas, los dos evocan el pasado como si fuera presente: Estupiñá hablaba del «*aspecto que presentaba Madrid* el 1 de septiembre de 1840, como si fuera cosa de la semana pasada» (35) y el narrador, quien cuenta quince años después de los acontecimientos, estira y encoge el tiempo como el acordeón que toca don Baldomero, haciendo de la historia «una novela, *flin-flan*,¹⁰ y proponiéndose finales que vienen a ser principios. El narrador y don Plácido *se complacen* en tales juegos y reminiscencias, porque sus conocimientos se apoyan en una «erudición ocular» (35): su «inmenso saber» se fundaba en la historia viva, la que «se aprende con los ojos» (35): su «inmenso saber» se fundaba en la historia viva, la que «se aprende con los ojos» (34) y elaboran conversaciones y cuentos con la historia que «estaba escrita en los balcones» (35). Muchos comentaristas han tachado este acercamiento histórico de superficial, falso e imaginario.¹¹ Pero por otra parte, como hemos visto, «exactitud» y «belleza» también marcan el estilo de cada uno. Mientras Estupiñá, al contar, divierte a sus interlocutores con su «exactitud pintoresca» y «esmero de

10. Noel M. VALIS, «El *flin-flan* de la novela: Leyendo *Fortunata* y *Jacinta*», *ABC Literario*, 14 febrero, 1987, p. 11. Reimpreso en *España Contemporánea*, Tomo I, nº 1 (1988), pp. 151-156.

11. FARRIS ANDERSON, *op. cit.*, p. 75.

detalles» (37), el narrador se ve «obligado a hacer mención de muchos pormenores y circunstancias enteramente pueriles», ya que resulta que «estas nimiedades tienen su engranaje efectivo en la máquina de los acontecimientos» (249).

Al hablar, caminar o pensar, narrador y personaje apelan por igual y casi por instinto a la metáfora. Si la palabra era, para Estupiñá, «sabrosísimo fruto» (36), las «noticias sueltas» del golpe de Estado de Manuel Pavía son, para el narrador, «uvas desgranadas que quedan en el fondo del cesto, después de sacar los racimos. Eran las más maduras, y quizá por esto las más sabrosas» (155). Los dos entienden las *ideas* como *alimento*: si el novelista, tal como se retrata en sus «Memorias», decía que «[c]on la lectura de aquel librito, *Eugenia Grandet*, me desayuné del gran novelador francés» (1656), para Estupiñá leer es *meterle el diente* al texto, las palabras *se mastican*, y un tomo pesado es un *manjar desabrido* (42). Cada uno ve en la sociedad su *biblioteca*: para ellos, los libros son *habladores mudos* (42) y los textos salen como *las palabras calentitas de los vivos* (41). Bien se ve que para ambos, narrador y personaje, la metáfora se mueve con vida novelable. Cuando Estupiñá asiste a misa en la iglesia de Santa Cruz, «[a]l despedirse saludaba con la mano a las imágenes, como se saluda a un amigo que está en el balcón» (39) y después de ser demolida, [para él la iglesia estaba siempre allí, y toda vez que mi hombre pasaba por el punto exacto que correspondía al lugar de la puerta, se persignaba y se quitaba el sombrero» (39). El narrador comparte su preferencia por esa vivencia metafórica, viendo en el perfil de su personaje «la imagen de Polichinela» o el parentesco con las cotorras (39), mientras Estupiñá —ya especie de primitivo *alter ego* suyo— metafORIZA la realidad concretamente, por palabra y por gesto: *pinta* para Barbarita un par de mujeres como dos «reses muy bravas», «corroborando con igual número de dedos muy estirados lo que la voz denunciaba» (43).

Efectivamente (40): al contar el narrador *parece* seguir a su personaje: cuando cuenta de la caza de Santa Cruz por Fortunata, repite la imagen de «la res» que «no cae» (157) y por toda la primera parte se exhibe como «trasunto fiel» de Estupiñá: incurre en los mismos prejuicios de clase y comparte, a su modo, la adoración que su contertulio siente por Barbarita. Ya queda claro cómo el oficio de Estupiñá *se metaforiza*: el anciano servidor de la casa, prototipo de todos los contrabandistas habidos y por haber, desliza por la narración, a modo de «bulto bajo la capa» (37), a un narrador-personaje ya comprometido psicológicamente; por las «vuelatas» y «ribetes» de esa «capa» de coincidencias se despliegan ciertas intuiciones, no del todo claras pero sí coherentes con otros datos que tejen un doble enredo en torno a Barbarita, matrona bella y juvenil, cuya cara tenía «la frescura de las rosas cogidas pero no ajadas todavía» (26), y cuya sonrisa «era la pura miel» (26).

Por la «capa» redoblada, pues, de la figura de Estupiñá, vista como cuentista y *contrabandista*, es decir, como portadora de metáforas con vida novelable, secreta y solapada, se reitera el motivo de una inclinación incestuosa *entre* madre

e hijo. Tal posibilidad, esbozada de modo parcial y latente, se subraya por los paralelismos entre Estupiñá, «adicto» a Barbarita (38), y el narrador, francamente embelesado por su fisonomía y expresión. Porque si Estupiñá «flechaba» (138) con sus miradas a Barbarita durante la cena de la Nochebuena, el narrador, al momento de conocerla, ve en su figura «una de esas frutas que, por lo muy maduras, principian a arrugarse, y les chorrea por la corteza todo el azúcar» (26). Narrador y personaje, sin darse cuenta, viven su idilio por doña Bárbara. Cuando Estupiñá la «flecha» con miradas y el narrador la ve como fruta madura, las imágenes despliegan ya una vida novelable que dista muy poco de la figura empleada por los pretendientes Ballester y Ponce cuando, reflexionando sobre la muerte de Fortunata, disertan sobre dos modos de imaginarla, si se debe, en efecto, contarla como «fruta cruda» o como «compota», pues «había allí elementos para un drama o novela» (544). Sin darse cabal cuenta de ello, narrador y personaje, contrabandistas del contar, adoptan ciertas actitudes donjuanescas, dejan deslizar, por debajo de múltiples «capas», la constatación del fuerte atractivo sexual de Barbarita, oculto tras una fachada de respetabilidad. Este atractivo, profundamente dislocado y dañino, ejerce en la familia su inconsciente perfidia, ya que Jacinta, vista como «la más subyugada» (86), se quedará siempre supeditada como esposa a la madre, matando en sí misma cualquier esperanza de sucesión. Marido e hijo se confunden, tanto por la imaginación del narrador como por la de amas, Jacinta y Barbarita, pues al notar que «Don Baldomero I y don Juan I tenía ropa para un siglo» (75, cursiva mía), el narrador señala otro paralelismo entre marido e hijo, apuntado por la coincidencia del término honorífico don, ya completamente lexicalizado, y por la metáfora de la monarquía, reiterada aquí por la noción de «primero». Este equilibrio o perfecto fiel de la balanza entre don Baldomero I y don Juan I señala, sin resolverlo, el problema edípico de la esterilidad de Jacinta.

Por lo tanto, al ser una prenda metafórica de dos o más «vueltas», la «capa» contrabandista de Estupiñá lleva consigo, cual «bulto» o «niño» a cuestas, la noción de la imagen metafórica como vida novelable. Si la idea de defraudar a la hacienda, «sustentada por el pueblo con turbulenta fe» (36), es una que «ha tenido también sus héroes y sus mártires», imágenes como capa, fruta cruda o compota o fruta madura pueden tenerlos también; engendran otras figuras y tropos que adquieren bulto, fisonomía, movimiento, poniéndose de pie para coger el hilo de la historia. Son imágenes metafóricas que crecen, extendiéndose para brotar en otras hojas y así fundir la noción de novela con el gran árbol de la vida.

Aún los objetos más ordinarios y humildes, como la sucesión de sillas, bancos y arcones en la inmemorial tienda de Arnáiz, tienen su historia, su vida novelable, y «saben» contarla. Todo *parece* animarse, cobrando una personalidad propia, como el botón que va saltando hacia Jacinta con su mudo mensaje de infidelidad «Parecía que me miraba —dice ella (313) o los pelos

de Nicolás Rubín—, que se asomaban a los balcones de la nariz y las orejas para ver lo que pasaba en el mundo» (209). A la vara de medir que yace, soñolienta, en la trastienda de Estupiñá, «sumida en *plácida* quietud, le faltaba poco para reverdecer y echar flores como la vara de San José» (36, cursiva mía). Esta «plácida» vara, pedazo del alma de don *Plácido*, le presta al tipo costumbrista el hálito vivo de su presencia y el eco de su nombre, descubriendo en el tendero una figura metafórica y mítica, la de San José, patriarcal y benévolo. Porque al morir Fortunata no es otro sino Estupiñá el Grande quien lleva por debajo de la capa, para entregárselo a Jacinta, el niño: sin ser padre de ese niño, ya lo es de alguna manera, como lo fue San José, porque no es otro sino él, Estupiñá, quien motiva el encuentro entre Santa Cruz y Fortunata. Al final del capítulo III dice el narrador que «sale a reducir aquí la visita de Juanito al anciano servidor y amigo de su casa. Porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela pero ésta, no» (40). Esta visita acaba en un niño, el niño acaba en la novela,¹² y la novela se acaba en un «ciclón de pensamientos alrededor de las facciones del heredado niño» (544). He aquí cómo una humilde vara de medir acorta la vereda entre Estupiñá el Grande, tipo costumbrista y trasunto fiel de Mesonero Romanos y don Plácido, portador de la plácida vara del patriarca de San José. El uno florece en el otro: las imágenes se enredan, se relacionan y se relatan en el enredo de la gran enredadera para contar, contrapuntísticamente, su propia historia, su vida novelable.

Y ahora una conclusión: estas imágenes metafóricas de vida novelable —vida al parecer *autónoma*, igual que los personajes— al fin y al cabo diseñan la idea de un mundo inteligible. Sin embargo, tal impresión de inteligibilidad no se basa en los hechos, ni en la observación objetiva, ni en la historia, vista o no desde los balcones, ¿quién pudiera reproducir, «con exactitud», esa España de la Restauración que no fue sino una fantasmagoría,¹³ ilusión óptica y halago caótico de los sentidos, desarrollado ya en «nuestra edad plena de paradojas».¹⁴ La constatación de orden y sentido no se debe a la «sociedad presente como materia novelable: sino a la coherencia interior de sus imágenes metafóricas. Por esa coherencia vemos relacionados, de un modo lógico, inteligible y verdadero, dos variantes de una misma figura que abre y cierra la novela y que vienen a ser

12. «La imagen del niño ausente domina biológicamente todo, hasta el final, cuando la razón de ser de Fortunata y del libro mismo deja de interesarnos... y deja de existir. Al centrar su novela en la producción literaria de un niño, Galdós nos sugiere también que el libro es el niño, ya que el acto de escribir, al igual que la lectura misma [...], es una experiencia biológica», Noel M. VALIS, «El flin-flan de la novela: Leyendo *Fortunata y Jacinta*». *ABC Literario*, op. cit., p. 11.

13. Ricardo GULLÓN, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970, p. 62.

14. Dicho por Máximo Manso, en la su novela, *El amigo Manso*, IV.

cifra de esa idea de la «historia entendida como flujo, dialéctica y evolución»: ¹⁵ la paloma. Al principio encontramos esa «paloma del arca» que le trae a Estupiñá la palabra, «sabrosísimo fruto y la flor de la vida» (29-30); hacia el final oímos el batir de alas de esas «ideas inquilinas» de Moreno-Isla que «regresan al palomar después de volar un poco por los aires» (545). La primera figura alude al discurso histórico, mientras por esos «altos palomares del pensamiento» del solitario, esa paloma-palabra pertenece ya a la poesía. Principio y final, palabra y pensamiento, historia y poesía: la vida novelable de la imagen de la paloma demuestra cómo, *entre* los planos de su novela, el narrador-personaje va evolucionando desde el oficio de historiador al de poeta-amante; empieza con «trasmunto fiel» de Estupiñá para acabar identificando el acto de narrar con la poesía. Palabra, paloma y pensamiento *Fortunata y Jacinta* da «ilusión de vida» ¹⁶ precisamente porque la vida novelable de sus imágenes metafóricas coincide —en *perfecto fiel de la balanza*— con la lógica interna de la experiencia de cada personaje, de los cuales el narrador no es sino uno más.

15. «En las *Novelas Contemporáneas* va a persistir la búsqueda de la historia como materia novelable, pero ya con otra definición de la historia. Ahora la historia se va a entender no como una serie de episodios aislables sino como *evolución* tecnológica, económica y social. Este concepto de la historia como complejo y fluido engranaje va a dar salida a la nueva novela realista que es una novela 'histórica' en un sentido mucho más profundo que el que se puede desprender de los episodios. Si *Fortunata y Jacinta* es la obra maestra de las *Novelas Contemporáneas*, lo es porque su construcción ejemplifica magistralmente el complejo tejido de la historia entendida como flujo, dialéctica y evolución», FARRIS ANDERSON, *op. cit.*, pp. 73-74.

16. Célebre frase de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, hablando de *Fortunata y Jacinta* en *Estudios y discursos de crítica literaria*, Santander, 1942, V, p. 102.