

FRANCIA EN *FORTUNATA Y JACINTA*

JAVIER DEL PRADO

A Luis

Todo texto se organiza en función de un triple nivel referencial. El referente es un objeto natural, designado directamente por el lenguaje, cuya presencia contundente, de materia o energía, invade los intersticios que la trama de un lenguaje, demasiado inexperto aún, ha dejado flotando, allende la sintaxis, entre palabra y palabra.

El referente designado puede ser también un producto cultural, ideológico, literario o artístico, creación substancial o formal de la mente humana, y a este referente, opaco o luminoso, aparente o escondido tras las veladuras de una nueva arquitectura y de una nueva coloración textual, lo llamamos en el amplio sentido del término, intertexto.

El referente puede ser, en última instancia, el texto mismo que se va haciendo ante los ojos del lector; a la operación que consiste en designar dicho referente la denominamos *metadiscurso*, con un término a todas luces impropio, a mi entender.

En la medida en que un lector domina esta triple referencialidad, se puede decir que domina la arquitectura global de una obra determinada.

Una nación, Francia en nuestro caso, puede encontrarse recreada en un texto, *Fortunata y Jacinta*, para nosotros, en cada uno de estos tres niveles: con su propia presencia directa, en su organización natural de estructuras y de personas o representada a través de textos que en ocasiones anteriores hablaban ya de ella, o, en último caso, como objeto de un metadiscurso que reflexiona sobre sí mismo, apoyándose en la trama referencial que le ofrecen las dos primeras instancias. Un estudio completo de la imagen de Francia debería estudiar estas tres posibilidades y, sobre todo, su articulación.

Empecemos aquí por el último nivel, dado que es el que, de momento, menos me interesa.

Fortunata y Jacinta es, lo he dicho y escrito ya en varias ocasiones, la metanovela por excelencia del realismo francés. Del *realismo*, primero, en toda su extensión decimonónica, desde el realismo romántico al realismo científico, y *francés*, luego, puesto que, por carencia (secular), del realismo español no podía serlo. *Fortunata y Jacinta* es, con su parafernalia castiza madrileña y mesetaria, tanto en lo temático profundo como en su estructura narrativa y metadiscursiva, una metanovela de la narrativa francesa del siglo XIX.

No quiero con ello decir que *Fortunata* no sea una novela española. Dejando de lado su costumbrismo, dejando de lado incluso el marco referencial político, grotesco y turbulento que anima las intrigas de los Ministerios, palacios y salones de la corte y las vaguadas más norteñas y angostas de la nación, con el rumor de la eterna lucha española entre carlismos y liberalismos, *Fortuna y Jacinta* es, precisamente, una novela española por el hecho de ser, entre otras tantas cosas, una metanovela del realismo francés. Suele ocurrir; ocurrió ya, al menos en parte, con el *Quijote*. Me explico: para que pueda darse un metatexto, una novela en este caso, es preciso que concurren varias circunstancias.

La primera circunstancia exige que su autor haya vivido el espacio textual, a partir del cual quiere elaborar su propio texto —lo cual implica, ya, un conocimiento del primer nivel referencial. He dicho, *haya vivido*; la metatextualidad exige, en efecto, un conocimiento desde dentro de aquello sobre lo que se reflexiona o afabula, pero exige también un distanciamiento, ya sea éste temporal, como en el caso de Choderlos de Laclos respecto de la novela epistolar, en sus *Liaisons dangereuses*, o de Flaubert, respecto de la novela romántica pasional, en *Madame Bovary*, o un distanciamiento espacial, como en el caso de Galdós que ahora nos ocupa, escribiendo su novela en Madrid, pero colocando como telón de fondo narratológico e, incluso, ideológico la evolución de la novela a lo largo de un siglo en el país vecino.

Toda metanovela implica, decía, una obsesión amorosa respecto del espacio metanovelado; pero toda metanovela implica también una perversión de la relación problemática que con dicho espacio mantiene el narrador, ya sea desde la teorización especulativa o desde la ironía. Este espacio es en Galdós, como ya sabemos, el realismo —en particular, el realismo científico; más en sus implicaciones ideológicas —determinismos social y hereditario— que en sus presupuestos narratológicos y estilísticos; en éstos, el telón de fondo lo constituye la destrucción del relato idealista, con una sola trama argumental que esboza una historia perfecta en la concatenación armoniosa de las relaciones de causa y efecto; esta destrucción se

inicia en Balzac, sobre todo, en el Balzac del *Cousin Pons* y de *La Cousine Bette*.

Como metanovela, *Fortunata y Jacinta* acompaña en teoría y práctica narrativas los problemas planteados por *La cuestión palpitante* (1882-1883) de la Pardo Bazán, y precede y toma parte en la polémica hispánica subsiguiente, tan magníficamente estudiada por el profesor López Jiménez en su libro *El naturalismo y España*. Ahora bien, se me antoja que los planteamientos de Galdós en su novela van mucho más allá y ven el problema de manera mucho más profunda que los modos periodísticos y superficiales, a pesar de las apariencias, propios de la mujer de letras gallega.

Galdós en su novela, junto a Clarín, en su prólogo y en su traducción de *Travail*, al rechazar, al ser incapaces de asumir los presupuestos socializantes y filosóficos de Zola —el determinismo materialista, económico o biológico y la redención social que la política y la educación pueden llevar a cabo—¹ dan la razón al ilustre escritor italofrancés, cuando, ante el libro de la Pardo Bazán, muestra su «extrañeza de que la Sra. de Pardo Bazán sea ferviente católica, militante y a la vez naturalista». Cabría preguntarnos, con el mismo Zola, «si el naturalismo de esa señora (como el resto del naturalismo español, y lo pongo entre paréntesis) es puramente formal, artístico y literario»,² incapaz de asumir, por consiguiente, los presupuestos filosóficos y políticos que su actividad conlleva en Francia.

Al distanciamiento temporal y espacial que antes exigíamos para que pueda existir una metanovela se añade así un tercer elemento que actúa, a mi entender, como presencia catalizadora de la perversión que toda metanovela implica, respecto del espacio natural y literario de referencia: se trata del distanciamiento ideológico —iba a poner *existencial e ideológico*; he borrado en mi manuscrito *existencial*, a la vista de las profundas conexiones vitales que existen entre Galdós y Zola, propicias al nacimiento de algún que otro elemento intertextual entre las dos obras, de análisis apetecible para los estudiosos del naturalismo.

Decía que para que exista metatexto deben darse varias circunstancias. La primera se condensa en este distanciamiento, en esta separación, en esta aversión, incluso, que acompaña, en el amor, al conocimiento de los espacios de referencia. La segunda se sitúa, de manera esencial, en los problemas de la recepción y de la lectura de los textos.

Toda metanovela es una doble trampa: le ofrece al lector personajes, anécdotas, aventuras, estructuras de relación social e imagi-

1. Me remito a las múltiples intromisiones del narrador, catalogadas ya en mi estudio sobre *Fortunata y Jacinta* incluido en *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1983.

2. Entrevista de Zola con el Sr. Rodrigo Soriano, redactor de *La Época*, en *La cuestión palpitante*, ed. de 1891.

narias que ya conoce y ama; le susurra temas y cadencias ya oídas. Y, al situarlo en un ámbito imaginario que ya ha transitado con anterioridad gozosa, lo hace disfrutar ingenuamente con aventuras, héroes y sentimientos que la organización narrativa y discursiva de la metanovela expone y va destruyendo, a un mismo tiempo —como el heroísmo esperpéntico del Quijote, la obcecada pasión romántica de Emma, el realismo materialista de Zola o la visión arquetípica de París, espacio de la seducción, en la obra de Galdós. Entonces, el lector no sabe si seguir amando y compadecer, o si odiar y reírse de unos héroes que intentan responder a las instancias del deseo que sustenta su imaginario, pero que caen —y en su caída arrastran, también, al lector— en el más completo de los ridículos.

En efecto, una cosa está clara. La narrativa española del siglo XIX no da muchas señales de vida, con anterioridad a Galdós, en lo referido al realismo europeo. Ahora bien, esta ausencia no se puede proyectar sobre el lector, y, menos aún, sobre los escritores de una generación conocedora profunda y asidua de lo que se produce allende las fronteras. Tal vez ello explique que una España sin realismo, a lo largo del siglo, haya podido producir, en su final, las dos más importantes metanovelas del realismo europeo: *La Regenta*, en el cruce de Flaubert y de Zola, y *Fortunata y Jacinta*, en el cruce de Zola y de Balzac. Ello explica, también, a pesar de lo que he dicho sobre la sabiduría del posible lector, los avatares de recepción de ambas y su tardía aceptación por parte de la crítica y del público.³

Sin embargo, no es este problema, relativo a las circunstancias que propician el nacimiento de *Fortunata* como metanovela lo que ahora me interesa. Si me he detenido en ello ha sido para mejor enmarcar lo que ahora voy a decir, pues su frivolidad aparente cobra un valor profundo y definitivo en el interior de este marco más amplio y, a la vez, más complejo.

Para que una metanovela funcione, el público lector tiene que conocer los textos —narrativos o teóricos— sobre los que se va a novelar, si no, ¿cómo captaría y comprendería el alcance del metadiscurso? Si no ha leído *Bel ami*, de Maupassant, ¿cómo puede calibrar el alcance lúdico o simbólico del gesto de don Evaristo Feijóo, jugando al *bilboquet* y no metiendo una, mientras exhibe ante Fortunata su vejez infecunda y, ya, impotente?

Pero tal vez sea este problema demasiado amplio, aún, para desarrollarlo aquí.

Sin lugar a dudas, el lector se encuentra, frente a *Fortunata y Jacinta*, con un problema de conocimiento de los diferentes niveles referenciales de la obra: conoce, de manera habitual, más o menos profundamente, el nivel referencial directo —una cierta *imagen* de

3. Valbuena Prat, en *Historia de la literatura española*, de las 23 páginas que consagra a Galdós se reserva dos líneas y media para *Fortunata y Jacinta*.

Francia—, pero suele desconocer el segundo, el intertextual⁴ y, por consiguiente, difícilmente puede llegar al tercero. Permítaseme concentrarme, de momento, sin salir de estos planteamientos, en la función que desempeña la imagen de Francia en la organización anecdótica y actancial de la obra de Galdós:

No toda la presencia de Francia aflora en *Fortunata y Jacinta* por la vía del intertexto y del metadiscurso que sobre éste florece. La presencia de Francia es, en la novela, mucho más amplia y la podríamos desglosar en cuatro categorías, invadidas unas por la intertextualidad y fecundadas otras por la referencialidad directa e inmediata.

La primera categoría la constituye el campo anecdótico de los gestos de los personajes y del decorado material en el que se mueven. Las referencias a Francia son aquí directas e inmediatas, salvo velados intertextos relativos a los decorados femeninos, salvo la situación última de Maximiliano Rubín (que se organiza como eco de toda la obra de Zola) o salvo intertextos pictóricos que luego analizaremos.

La segunda categoría la constituye la organización actancial; la presencia de Francia es esencialmente directa, también aquí, si descartamos la intertextualidad relativa al tema del hijo perdido y de su búsqueda, de tan amplio espectro literario, aunque sus últimos ecos —y, sin lugar a dudas, los más populares— los tengamos en el pseudorromanticismo francés, y si descartamos la dinámica que

4. Para que un intertexto sea funcional, para que no se agote en su categoría referencial de fuente y acceda a la categoría de función intertextual, son necesarias dos cualidades. La primera, intrínseca, reside en la capacidad germinativa del intertexto, en su capacidad para *prender y fecundar* el nuevo espacio textual en el que se *injerta*: esta capacidad está ligada, sin lugar a dudas, al potencial simbólico que arrastra. La segunda, extrínseca, recae de nuevo sobre el espacio de la recepción: le lector debe ser capaz de captar la intertextualidad, como ha sido capaz de captar la referencialidad primaria —de no ser así, el texto cobrará una función que podemos llamar exótica—. Esta captación extrae al lector de la clausura del texto único y cerrado, y lo proyecta de manera problemática, interrogativa y dialéctica, en el ámbito de la architextualidad. La lectura se convierte, entonces, en un juego a tres bandas, entre lector, texto leído y el diálogo que este texto mantiene con parte de la literatura anterior. ¿Por qué Madame de Rênal vive en sueños su remordimiento con elementos temáticos sacados de *La Châtelaine de Vergy*?, ¿por qué Fortunata asume su desasosiego interior, tumbada sobre la cama, repitiendo con la mirada los mismos gestos obsesivos que Emma realiza, sobrecogida por el desamparo que la embarga, tras dejar a su hija en casa de la nodriza?, ¿por qué Maximiliano, camino del manicomio de Leganés, repite las palabras de Zola en su artículo sobre *Germinie Lacerteux* de los Goncourt?

Estas proyecciones del yo narrador hacia el espacio del otro, donde intenta resolver las aporías que conforman su aprehensión problemática de la realidad y de la existencia, provocan preguntas literarias, sí, pero provocan también preguntas ontológicas que una crítica temático-estructural no puede desdeñar.

organiza el personaje movedido de Maximiliano, que genera una intertextualidad difusa a lo largo de toda la novela francesa del siglo XIX, desde el teosofismo swedenborguiano de Balzac al determinismo biológico de Zola.

La tercera categoría constituida por la organización simbólica nos llevaría a la relación que mantienen ciertos textos de Galdós con los de Zola, en lo relativo a ensoñación de la fecundidad. Francia no aparecería en el horizonte, excepto si consideramos el tema de la fecundidad como un tema propio del naturalismo.

La cuarta categoría, la metadiscursiva, es la que arroja, como es lógico, mayor índice de intertextualidad, y apunta de manera casi exclusiva hacia Francia.

Dejemos estas dos últimas categorías y consagremos unos momentos a las dos primeras, pese a volver sobre símbolos y metadiscursos, si la resolución de los conflictos planteados por los niveles anecdótico y actancial así lo exigen.

Dos personajes le hacen sombra a Fortunata en el corazón inferior de Juanito; se trata de Sofía la Ferrolana y de Aurora Samaniego. Dos personajes insignificantes a primera vista que, como veremos, clausuran el personaje de la agreste madrileña en una dinámica de fracaso y de destrucción. Pues bien, estas dos mujeres son, simbólicamente, francesas.

La Ferrolana aparece en primer lugar, accidentalmente, como punto de comparación. Al lamentarse Juanito de la incapacidad que tiene Fortunata para adaptarse a las prendas delicadas y de sus progresos nulos en el arte de la seducción («que no adelanta un solo paso en el arte de agradar», que «no tiene instintos de seducción», que «nació para hacer la felicidad de un apreciable albañil»,⁵ etc.), tan exigente amante le echa en cara su falta de *esprit* y pone de manifiesto las diferencias que la separan de la Ferrolana «que, cuando Pepito Trastamara la trajo del primer viaje a París, era una verdadera *Dubarry* españolizada» (p. 603). Esta sí que habla con *esprit*, ésta sí que tiene *chic*, ésta sí que sabe sentarse con donaire en un *puff*, «acariciando el asiento con su cuerpo pegadizo», ésta sí que sabe llevar batas perfumadas, frente a Fortunata que sólo lleva batas con olor a limpio o con olor a cocina.

Sofía la Ferrolana encarna el encanto de la seducción estudiada y aprendida, mientras que Fortunata, aquí, como en tantos otros aspectos, puestos de manifiesto por el narrador, encarna la rusticidad de la belleza primitiva, al estado bruto, que no puede ni quiere aprender. El arte de la seducción en *Fortunata y Jacinta* se aprende en francés.

5. Todas las citas se refieren a la edición de *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Hernando, 1979. Después de cada cita ponemos entre paréntesis la página referida a dicha edición.

También es francesa Aurora Samaniego, alias la Samaniega, alias la Fenelón, alias la Francesota. Sofía, la Dubarry española, es un punto de vista transitorio en el imaginario de Juanito; éste no abandona por ella a Fortunata, pero su recuerdo persiste en los arcones del deseo y explotará en un momento dado, cuando aparece en escena Aurora, viuda ya de Monsieur Fenelón. Analicemos su personaje, para ver cómo la presencia de Francia trasmite por cada pliegue de sus enaguas y corpiño adornados con encajes de Valenciennes.

Casada con un francés comerciante en ropa blanca, víctima luego, por exceso de chauvinismo, de la guerra francoprusiana (1870), Aurora ha vivido en diferentes partes de Francia, especialmente en París. Ello la ha impregnado de un espíritu pequeñoburgués, realista, trabajador y libre: «estaba fuerte en contabilidad; tenía nociones claras del orden económico y del régimen al que debe sujetarse un negocio bien montado y hablaba el francés a la perfección» (p. 802). Es, en cierto modo, la burguesa mercantil perfecta y, para colmo, es ya *femme de trente ans* (mayor que Juanito) cuando se queda viuda y entra en escena. Detalle que no carece de importancia si consideramos que su físico responde a la categoría material de estos personajes tan propios de la novela francesa después de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, al borde ya de su belleza marchita, que «unen cierta robustez fofa y lozanía de carnes incoloras [...] con caderas y talles bien torneados» (p. 801), pero al borde, también, de todos los delirios de un deseo, material o espiritual, insatisfecho.

Su vestimenta es, a su vez, extranjera, elegante y sobria, «de un solo color», como le corresponde a su condición de burguesa trabajadora, diferente en ello de la Ferrolana, más pervertida y mundana, más tópicamente parisina, pero diferente sobre todo del cromatismo vistoso y popular de la vestimenta de Fortunata.

Habla francés y español, pero cuenta «siempre en francos». Cuando habla español va salpicando sus frases con galicismos que Galdós subraya, a veces, con letra bastarda: así, en su tienda podemos encontrar «todo lo que hay de más lindo», a los clientes «se les hace ver» la mercancía, para lo cual, la esencia del vendedor reside en esa cosa tan francesa que es el arte de la nominación metafórica del producto y en el arte del *étalage*; de tal manera que todo lo que ve el cliente en la tienda de Aurora «es verdaderamente encantador». El arte de la venta, como el arte del amor, se basa en la seducción, en la capacidad de encantamiento con la que nos arrastra el producto ofrecido y su decorado. Este arte francés de la venta, Galdós lo contrasta (como ya contrastó el del amor) con la actitud hosca y agresiva del vendedor español, simbolizado por las teorías de la vieja cotorra, Estupiñá: «pues hay muchos, dice Aurora, que pertenecen a la vieja escuela de Estupiñá, que reñían a los que iban a comprar» (p. 803).

Frente a la rústica Fortunata que irrumpe en escena, con la fuerza bruta de su sexualidad a flor de piel, sorbiéndose un huevo crudo y ofreciéndole otro a Juanito, en la escalera de su casa cueva, cuando éste iba a visitar a Estupiñá enfermo, Aurora come «delicadas yemas».

Pero la esencia seductora y francesa de Aurora reside, ante todo, en su condición de introductora en España, de la mano de su primo Pepe, del «comercio de ropa blanca con arreglo a los últimos adelantos del extranjero», es decir, de Francia, según lo que aprendió en París. Como tal, «de sol a sol vivía entre oleadas de batista con espuma de encajes finísimos» (p. 802). Este aspecto suyo, esencial en todos los niveles que tratamos, lo recogeremos más tarde, pues desemboca en otro espacio temático de gran rentabilidad para nuestro estudio.

Aurora y Fortunata son, durante algún tiempo, amigas íntimas, hasta que la primera se convierte, como está mandado, en la amante de Juanito, relegando a Fortunata a un segundo plano —situación que tanto ella como el lector sólo conocerán al final de la novela.

Se realiza así indirectamente el temor profético de Barbarita, años antes, cuando Juanito anuncia su primer viaje a París, ciudad en la que la madre sospecha que en materia de amoríos el hijo «correrá temporales más recios que en Madrid» y teme que «se le sorbieran (al hijo) aquellos gabachos y gabachas, tan diestros en desplumar al extranjero y en maleficar a los jóvenes más juiciosos» (p. 15). Barbarita, desde su condición de castiza madrileña, perteneciente a la burguesía pía y que ha oído hablar de París a los amigos de la casa que por allí han pasado, sabe que «allá hilaban muy fino en esto de explotar las debilidades humanas y que Madrid era, comparado en esta materia con París de Francia, un lugar de abstinencia y mortificación» (p. 16). Y lo que teme la madre, lo que teme de verdad, es que se «le coman esas bribonas» (p. 17).

El temor de la madre se va metonimizando, según habla con el padre, don Baldomero; y al final, Francia quedará reducida a la mujer parisiense y a su entorno inmediato, la vestimenta: «los peligros y escollos de la Babilonia parisiense» son rumor habitual que atormenta a la madre, «pues ha oído contar horrores de lo que allí pasaba: como que estaba infectada la gran ciudad de unas mujeres muy guapas y elegantes que al pronto parecían duquesas vestidas con los más nuevos y los más bonitos arreos de la moda. Más cuando se las veía y oía de cerca resultaban ser una tiotas relajadas, comilonas, borrachas y ávidas de dinero, que desplumaban y reseaban al pobrecito en sus garras caído» (p. 18).

La imagen de Francia, la imagen, sobre todo, de la mujer de París queda fijada en el imaginario popular español (incluso hasta nuestros días), y sobre esta imagen construirá, calcada, años más tar-

de (1890), su magistral fresco esperpéntico de la vida parisiense que llevan en la gran ciudad nobles y altoburguesas españolas, el padre Coloma en su novela *Pequeñeces*, añadiéndole al cuadro una dimensión crítica y moral, ausente en la obra de Galdós, gracias al genio que nos lo presenta desde la complacida ironía.

Aurora la Francesota no es una bribona, pero casi. Ha asimilado las esencias de la mujer *francesa* y, como última amante de Juanito, se sitúa en el corazón de la estructura actancial como adyuvante del actante [sociedad], destructor del actante [naturaleza] encarnado por Fortunata, de manera primordial.

Su presencia y actuación desencadena la catástrofe que culmina la obra con el triunfo de todos los actores en los que se encarna la complejísima estructura de la fuerza actancial [sociedad]. Ésta podría ser la conclusión última que engloba todos los estudios parciales que a lo largo de estos años vengo haciendo sobre la novela de Galdós: *Fortunata y Jacinta* representa el triunfo de lo social y artificial sobre lo natural y espontáneo; en el fracaso definitivo de Fortunata se inscribe, como en el de Albine en *La Faute de l'abbé Mouret*, el fracaso del naturalismo, en el amor y en tantas otras cosas... Fortunata, esa «Dama de las Camelias», a lo bestia, a la española, según sus propias palabras (p. 395), incapaz de integrarse social y educativamente, incapaz por consiguiente, de vivir. La Fenelón —y en ella, Francia— asume la parte fea de este descalabro de las esencias naturales. Jacinta, redimida de su esterilidad y de su condición de mujer engañada, se queda, con el apoyo de la representante de Dios en la tierra (doña Guillermina), con el hijo de Fortunata y capitaliza para sí el producto *natural* (subrayado en el texto varias veces) de la que tiene hijos como consecuencia del amor, ya que la Naturaleza se ha equivocado al dárselo a ella y no a Jacinta (p. 1018); Jacinta asume, además, el primer gesto, tal vez, de la mujer española engañada, rebelándose contra su marido y expulsándolo de la casa de ambos. Contrariamente, ve cómo recae sobre la única responsabilidad de Aurora la causa accidental de la muerte de Fortunata, tras la riña, por celos salvajes, de ambas, al desangrarse recién parida, como animal que vuelve a su guarida. Doblemente culpable, al quitarle a una mujer su marido y a una amante convertida en madre el padre de su hijo, la Fenelón se queda, al final de la novela, asumiendo, sola, el espacio de la perversión y del engaño; espacio que representa, sin embargo, por otro lado, un triunfo de *lo francés* en las lides y estrategias del amor: las dos castizas, la melindrosa y pía, la que aspira a ser madre desde todas las instancias huera del deseo, y la salvaje y sensual que muere por conservar a un amante, pero no a un hijo, son incapaces ya de satisfacer las exigencias eróticas del heredero de los Santa Cruz y, cerrando los ojos, allende la clausura del texto, vemos a Aurora, viuda de Fenelón, modistilla española afrancesada —el *summum* de la ensoñación erótica madrile-

ña— regentando, triunfal, no sólo el corazón, sino también los negocios textiles, ya «franceses», de don Baldomero.

Aquí, en este decorado realista y mítico de *Fortunata y Jacinta* (el mundo de las telas y de las prendas de vestir), también existe una guerra entre lo castizo y lo extranjero, entre lo natural y lo refinado, entre lo español y lo francés, entre lo antiguo y lo moderno. Este aspecto puede pasar desapercibido para un lector presuroso, pues aparece al principio de la novela y le sirve a Galdós para hilvanar los prolegómenos de las sagas familiares madrileñas, sagas tan queridas por los narradores realistas, y para dar, de paso, las primeras pinceladas, abocetadas, de lo que será tapiz perfecto de dibujos cruzados y de color.

El negocio de telas y paños tradicionales de los Santa Cruz y aleñaos va mal: «La sociedad española empezaba a presumir de seria, es decir, a vestirse lúgubrementemente y el imperio de los colorines se derrumba de un modo indudable» (p. 39). La seriedad, en la vestimenta, es «europea» y ha cogido a la sociedad española «de medio a medio» (p. 39). La Europa textil es Inglaterra, pero es sobre todo Francia, en los textos de Galdós. (Permítaseme un inciso: creo que no se ha esbozado aún una semiología política y social, o simplemente simbólica, del vestido —forma y color— en *Fortunata y Jacinta*; ésta sería de gran rentabilidad; hagámosla: «y sin querer vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya cima hay un sombrero de copa» (p. 42). La seriedad en el vestir es para el Galdós canario y madrileño tristeza europea —con sus «colores de hollín, ceniza, verde botella o pasa corinto» (p. 39)—, pero es también, frente a los tonos chillones que «encanallan» y hacen plebeyo, elegancia, distinción y realismo social: modernidad).

Asistimos, así, en *Fortunata y Jacinta* a una revolución textil que, propiciada por las comunicaciones rápidas, nos viene de «la potente industria belga, francesa e inglesa». Ahora bien, Francia une a su presencia industrial, compartida, la presencia, única, de su arte: la moda. Isabel Cordero es la primera en darse cuenta de la necesidad del cambio y, entre las diferentes corrientes que se le ofrecen, opta por elegir «la más marcada (que) era la de las *novedades*, la de la influencia de la fabricación francesa y belga en virtud de aquella ley de los grises del Norte invadiendo, conquistando y anulando nuestro ser colorista y romanesco», de tal manera que «el vestir se anticipa al pensar y cuando aún los versos no habían sido desterrados por la prosa ya la lana había hecho trizas a la seda» (p. 41). Dejemos de lado la función metalingüística de la frase para más tarde y sigamos, de momento, en el nivel anecdótico.

Aunque los Santa Cruz, los Arnaiz y los Cordero llegaron un poco tarde al cambio, «porque las novedades estaban en manos de mercaderes listos que sabían ya el camino de París» (p. 42) —Aurora Fe-

nelón entre otros—, sus tiendas se fueron llenando poco a poco de «batistas finísimas de Inglaterra, holandas y escocias, irlandas y madapolanes, nansouk y cretonas de Alsacia», llegando a ser la especialidad de la casa la mantelería de Courtrai, las puntillas y encajerías, las crinolinas y miriñaques «que los franceses llaman Malakoff, invención absurda que parecía salida de un cerebro enfermo de tanto pensar en la dirección de los globos» (pp. 42 y 43).

Es evidente que Fortunata, alegre, impulsiva, gritona y variopinta, pertenece al mundo popular y colorido que muere para sólo quedarse en elemento folklórico —*costumbrista*—, y que Aurora la Francesota, tras Sofía la Ferrolana, al que nace y triunfa, cosmopolita, elegante y trabajador. De esta manera, el telón de fondo económico sobre el que se va dibujando la trama de la novela responde, en eco armonioso, al drama de Fortunata, en su incapacidad para asumir cualquier cambio que le lleve a la salvación particular o social.

Ahora bien, Francia no sólo triunfa en el nivel anecdótico que informa la parte esencial del decorado mítico de la obra, o en el nivel actancial que rige la dinámica de salvación o muerte de los personajes, Francia también triunfa en el nivel metadiscursivo del texto.⁶

Como no tengo tiempo para desarrollarlo; como, por otro lado, he esbozado ya estos análisis en mi estudio sobre *Fortunata y Jacinta* incluido en *Cómo se analiza una novela*, voy simplemente a recordar la frase que acabo de leer y que enunciaba crípticamente como metadiscursiva: «de tal manera que el vestir se ha anticipado al pensar y cuando aún los versos no habían sido desterrados por la prosa ya la lana había hecho trizas a la seda», «conquistando, ya, anulando nuestro ser colorista y romanesco».

Hagamos el posible trasvase de cada uno de los términos al mundo literario y tendremos el telón de fondo (referencia metadiscursiva) sobre el que se teje y desteje esta metanovela del realismo francés y, frente al feneciente idealismo español postromántico o al costumbrismo pintoresco aún imperante, una metanovela en la que el narrador y su metadiscurso cuajado de metáforas textiles para referirse al arte de la escritura y de la narración, se enfrentan con la amplísima batería de *sus puestas en abismo*, situadas a un lado o al otro de la querrela —llámense éstas Estupiñá, costumbrista, Ido del Sagrario, romántico biológico, José Izquierdo, alias Platón, historicista, Segismundo, realista, el buen Poncela, idealista, o, incluso, la misma Jacinta, teatral, acotando desde su condición de directora de escena, junto a doña Guillermina, sus gestos y diálogos, o Juani-

6. Conjunto de triunfos que Galdós plasma desde una ambigüedad irónica que nace de las fascinación por lo nuevo extranjero y de la añoranza de lo viejo tradicional.

to, al esbozar unas clases prácticas de relato iterativo, cuando nos cuenta hasta siete veces, con versiones diferentes, la primera etapa de sus amores con Fortunata.

Gracias por su atención.

¡Ah! perdón; se me habían olvidado los intertextos pictóricos: la habitación en la que muere Mauricia la Dura es una perfecta metonimia esperpéntica de la historia de Napoleón, que aparece, de manera un tanto sorprendente, en una corrala de vecinos en el corazón del Rastro madrileño; está adornada con los grabados de *Napoleón en Eylau, en Jena, en Arcola, en Austerlitz, en la despedida de Fontainebleau*, obras todas de Horace Vernet y del barón Gros, de tal manera que la pobre y desgarrada Mauricia, en su lecho de muerte, con su mechón de pelo negro sobre la frente, «era el Napoleón en Santa Elena» (p. 691).