EL SUBTEXTO DE *FORTUNATA Y JACINTA*

GERMÁN GULLÓN
University of California, Davis

Para el lector de una novela reciente—de Gonzalo Torrente Ballester o Gabriel García Márquez—donde la realidad y lo soñado, los hechos de ayer y los anticipos del mañana se tejen sin cesar en lúdica promiscuidad, la ficción decimonónica, tradicional, ofrece fácil acceso, por su aparente sencillez. De acuerdo con una popular noción abogada en *Rayuela* (1963), por Julio Cortázar, el lector de ficciones decimonónicas se arrellana en la butaca con el libro, y sin necesidad de esfuerzo alguno logra la comunicación estética. La consiguiente lectura resulta baja en calorías, por supuesto, pues la participación activa sería la que de verdad avivase la inteligencia. El mismo escritor argentino engastó el comienzo de *Lo prohibido* (1884) en la novela mencionada, con el propósito de subrayar la diferencia de exigencias lectoriales ejercidas por un texto del ochocientos frente al suyo. Fomentaba así la confusión entre dos facetas de lo literario pertenecientes a ámbitos diversos, la llaneza lograda a base de la familiaridad, producida por cierto tipo de lecturas, con las dificultades textuales; muchas veces, como reiteraría nuestro don José Ortega y Gasset, lo complejo reside en la superficie.

Las susodichas actitudes (o prejuicios) lectoriales deberían alertar al crítico respecto a la representación textual de lo real, a cómo los espacios creados ofrecen su verdad ficticia. La obra fragmentada, por ejemplo, ha sido una de las ordenaciones textuales explotadas asiduamente por los estudiosos, debido a la facilidad con que se tiende un puente entre la fragmentación y el carácter discontinuo de la vida moderna. Sin ser tan obvios, hay aspectos del texto decimonónico que desmienten su alegada llaneza. Uno importante se revela en los subtextos, el repositorio (el cuarto oscuro, el trastero) de cuanto el discurso principal de la novela descartó. Aunque fue relegado a un lugar secundario, el subtexto, compuesto por unidades de significado independien-

tes, sigue pujando por hacerse valer, y lo consigue gracias a la relación que guarda con la acción principal, cuyo contexto novelesco amplía.[1]

Entre la representación hecha a base de luz y de sombra, con personajes o buenos o malos, tan de novelón romántico (y de la presente literatura popular), y la moderna media un abismo. Bastante menos profundo de lo pensado, si tomamos en cuenta las aportaciones efectuadas durante la década de los ochenta de la pasada centuria. El texto galdosiano de *Fortunata y Jacinta,* que me ocupa en estas páginas, poseía ya una densidad superior a la supuesta por los exégetas incapaces de apreciar la riqueza de las narraciones del escritor canario (Juan Benet y Francisco Umbral figuran entre los notables). Para acceder a ella conviene minar sus páginas sopesando el entretejido de capas semánticas. Ellas matizan el carácter de la representación textual, complementando mutuamente sus significados, no por afinidad o contigüidad, como ocurre si consideramos sólo el discurso novelesco predominante en la novela, el del narrador, sino por contraste, mediante el que confirmamos la verosimilitud del conjunto textual.

Dicho en otras palabras, la representación textual de lo real en *Fortunata y Jacinta* llevada a cabo por el narrador, discurso textual primario, se logra, en buena medida, gracias a que encierra en su nivel subtextual otros discursos que corroboran la veracidad del ámbito principal, no por extensión o contigüidad, sino porque presentan espacios propios que al compararse con los del texto principal aparentan negarse a sí mismos, su verdad, realzando la del narrador (Riffaterre, p. 28).

Todo ello supone que el texto galdosiano, según y como lo entendemos aquí, conlleva inscrito en el subtexto la comprobación de su verdad y las semillas de su negación. Allí reside esa complejidad del realismo del ochocientos español, que un lector pasivo, si lo aborda con una actitud inadecuada, perderá buena parte de lo sustancial. Aquello que en apariencia pudiera entenderse como un componente costumbrista de la obra, acciones que corren paralelalas a la central, se trata, muy por el contrario, de un aspecto donde semánticamente quedaron cifradas las potencialidades y contradicciones descartadas en la escritura del texto base. El que fueran desechadas no permite afirmar que desaparecieran o que dejaran de ejercer presión en el conjunto; en la novela moderna suelen aparecer en forma de motivos recurrrentes, simplemente sugeridos; en la decimonónica se las elabora en acciones secundarias, a modo de novelas intercaladas.

Recuerdo con exactitud la sensación de extrañeza que me produjo la primera vez que vi la producción televisiva de *Fortunata y Jacinta.* De los muchos aspectos disatisfactorios de la serie hubo uno sobresaliente: las expresiones de amor físico, los besos, los abrazos, y los escarceos amorosos en la

cama. Las imágenes explicitan los sobreentendidos de la novela, las relaciones físicas que figuran a nivel textual veladas con una discrección exquisita. Ese tratamiento visual violenta la extraordinaria sutileza de lo escrito porque el texto asume el subtexto de la obra, la presentación lineal del argumento absorbe los huecos léxicos que no guardan relación causal con el discurso predominante.

Estos núcleos intercalados o subtextos refuerzan la verdad del texto principal a base de actuaciones hiperbólicas. La exageración parece ser una de sus características, y su pérdida de credibilidad propicia la del texto principal, cuyo índice de fiabilidad, en comparación, resulta superior. Los protagonistas de los tres que hemos elegido para comentar son: Ido, un hombre con una progresiva debilidad cerebral, Mauricia la Dura, una mujerona alcohólica, e Izquierdo, un borracho mentiroso. Ellos contrarían las leyes de la conducta normal, y su actuación, cuando se compara con la de los restantes personajes, les presta credibilidad, de la que ellos carecen. En fin, estos nucleos ofrecen la otra cara del mundo normal, donde las normas burguesas rigen el resto de los ámbitos de la vida, desde el amor hasta las relaciones interpersonales.

Tampoco confundamos estos núcleos con los bolsillos de silencio de la novela. Por ejemplo, una de las preguntas que se hace el lector ante *Fortunata y Jacinta* es dónde estaba Manuel Moreno Isla cuando Barbarita le arreglaba el matrimonio de su hijo Juan Santa Cruz con Jacinta. Parece obvio conjeturar que Moreno Isla hubiera sido un espléndido partido y mejor marido que el señorito mimado para la joven, ya que de ella anda enamorado. Sin embargo, el narrador no le introduce (y menos aún la cuestión del enamoramiento) hasta bastante entrada la novela, casados ya Jacinta y Juan. En ese hueco, late el secreto amor de Moreno por Jacinta y su posible correspondencia. Aunque como decía, la elaboración de esta circunstancia pertenece al argumento central, ya que carece, como los ejemplos que enseguida exploraremos de un núcleo de acción independiente. Las relaciones Moreno Isla-Jacinta juegan en la obra el papel de alternativa a las que Juanito entabla con Fortunata o con Aurora. Nada existe detrás de la posible alternativa; por el contrario, los núcleos accionales a que aludo exploran modos de comportamiento situados allende las posibilidades de conducta imaginables para los personajes centrales.

El pobre don José Ido del Sagrario actúa de personaje quijotesco, derrotado por la vida y por la sociedad. Cumple en *Fortunata y Jacinta* varios cometidos, siendo uno de las sobresalientes allegar a la novela, por vía intertextual, el recuerdo de la conducta del hidalgo manchego. Cuando Ido participa en el engaño del Pitusín, nos recuerda al don Quijote de la segunda parte, el de la cueva de Montesinos, quien sabe que Sancho le miente con gran descaro; el

folletinista Ido igual que don Quijote prefiere la verdad deseada a la constatable ante una realidad hostil. Cuando encontramos a don José electrizado, apaleando el catre donde supuestamente yacen su esposa y un aristócrata, reconocemos la semejanza entre la motivación del dengue y el pundonor del hidalgo creyendo que los molinos de viento son gigantes.

La diferencia entre el texto cervantino y el galdosiano a este respecto reside en que los engaños del hidalgo y los de Ido aparecen tratados de acuerdo a cánones distintos. Hemos pasado del idealismo al pre-expresionismo. Galdós explica como Ido en casa de Santa Cruz parece electrizado, o que cuando se toma dos chuletas se dobla en dos. Entonces sus rasgos se acentúan y singularizan, su compostura se deforma. En *Don Quijote* existe la posibilidad de que los molinos sean gigantes, al menos en la mente del personaje, en *Fortunata y Jacinta,* las quimeras de Ido son meras burlas del destino. Por tanto, cuando el *Quijote* entra intertextualmente en *Fortunata y Jacinta* sirve para llevar el posible idealismo a la desesperación, al grito incontenido, que supone la fracasada vida de Ido, un maestro excelente (*El doctor Centeno*), forzado por las necesidades económicas a dejar la honrada pedagogía y dedicarse a escribir folletines (*Tormento*), que le conducirán a la demencia (*Fortunata y Jacinta*).

Mas, el dengue de Ido exhibe unas características particulares conformadoras del subtexto. Fijémosnos ahora en dos elementos claves e inseparables, las chuletas de carne, que al engullirlas Ido le trastornan, y el adulterio, la convicción de que su mujer es una Venus de Médicis con carnes de raso que se la pega con un refinado aristócrata.

La relación carne-honor entraña una conjunción de dos niveles, el físico, las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer, y el moral, donde se produce la trasgresión. Lo notable es que Galdós en este núcleo temático descarga de culpabilidad a tal conjunción. En primer lugar, porque no hay tal adulterio, y además porque el autor fragmenta la relación pasión-amantes, al omitir referencias al trato Nicanora-aristócrata, sustituyendo este aspecto por un énfasis en los trastornos físicos de Ido cuando se alimenta con carne. O sea, el origen físico del atractivo figura parodiado por la descomposición del organismo de Ido. Y también porque el inexistente amor de Nicanora resulta un puro figmento de la imaginación de Ido, quien lo pone en términos folletinescos ajenos a los hechos. El origen de esta falta de moral se halla en lo físico, sí, pero no en el atractivo sexual, sino en el hambre. Galdós revelaba implícitamente que bajo el deseo sexual, al que se entrega con gran frivolidad el joven Santa Cruz, existen otros apetitos que a falta de mejores satisfacciones se tienen que alimentar con la imaginación. Lo cual confirma, por contraste, la estrechez de los apetitos del joven Santa Cruz.

José Izquierdo también sugiere al lector connotaciones intertextuales; en su caso, provienen de la novela picaresca. Es un fresco aficionado a dar gato por liebre, a sacar provecho de quien fuere, su mujer, Ido, cualquier individuo que esté a mano. Vive como Lázaro de Tormes al final de su vida, de fingir, de pretender. El salmantino hacía la vista gorda a las relaciones de su mujer con el Arcipreste, para vivir en paz anunciando los vinos de su señor. Izquierdo alcanzará la felicidad pretendiendo que es una de las figuras históricas para quienes posa como modelo. La conducta del vaciado personal propia de la picaresca reverbera en este intertexto.

Desde el punto de vista de la subtextualidad, la palabra modelo revela su significación completa. Izquierdo no sirve de modelo para nada. Lo es para los artistas, pero estos sólo copian la parte exterior, el perfil físico. Sus características morales ni cuentan. El tramará el timo del Pituso, de hacer pasar al niño por otro; en fin, cuanto a él se refiere manifiesta a un hombre hecho de pura apariencia, que cuando logra su anhelo, asegurar el garbanzo, claudica. El sirve de modelo por su físico, sin mayores pretensiones, en contraste con las conductas del tipo de Juanito, que jamás abandonan la pose, inconformes con su natural papel de figurines.

José Izquierdo simboliza además la falta de convicciones, se calza y viste con la conveniencia, carece de un horizonte político o moral. Tampoco le importa engañar (con el Pituso apócrifo) ni cambiar de chaqueta (quiere dar una *yeción* a la República por excluirlo de la nómina) con tal de satisfacer sus deseos. Por ello Izquierdo epitomiza la oquedad del ser humano, cuando los principios y las convicciones son sobreseidos por los deseos personales, y muestra con su vaivén entre anhelos revolucionarios y la conformidad que, en el fondo, los instintos primarios del hombre juegan un papel importantsimo en el desarrollo de la vida.

El subtexto insinúa con la historia de Ido la gravitación de lo fisiológico sobre la realidad, y penetra gracias a Izquierdo por los espacios en penumbra del sentir humano, donde la verdad, bajo la forma de conciencia, de deber, de la disciplina personal, de las creencias religiosas, etcétera, entabla una constante batalla con el sentir, enfrentándose a los impulsos de origen físico. Galdós logra con este recurso perfilar un trasfondo donde las acciones ocurridas en el discurso principal hacen eco en este subtexto, espacio en que se hallan acumuladas posibilidades inexploradas de la acción, las posibilidades latentes.

La intertextualidad que acompaña a un personaje como Mauricia la Dura resulta sencilla de entender. Pertenece a esa clase de mujeres denominadas de rompe y rasga. Conocen su precedente en las serranas de los romances medievales, y suelen venir descritas con un cierto atractivo andrógino: "Mauricia la Dura presentaba treinta años o poco más, y su rostro era conoci-

do de todo el que entendiese algo de iconografía histórica, pues era el mismo, exactamente el mismo de Napoleón Bonaparte antes de ser Primer Cónsul." (I, 607). Y poco después se la caracterizará como "bella y varonil" (I, 607).[2]

Aporta al texto la hibridez, la mezcla de lo bueno y de lo malo. Tan pronto está tranquila como organizando una revolución contra las monjas; en unos momentos aconseja a Fortunata conformidad con el destino y al siguiente le calienta la cabeza con el recuerdo de Juanito Santa Cruz; ella cruza incluso la raya entre lo divino y lo humano, cogiendo en sus manos la hostia. Mauricia supone la trasgresión continua; la fisiología juega aquí también un papel. Cuando se emborracha pierde la compostura, su existencia novelesca simboliza, en resumen, la perenne transgresión de las normas sociales y el abuso de las dotes físicas, que cuando ambas se combinen la conducirán a la tumba. Este subtexto encierra una llamada de atención sobre los peligros al caminante que desobedece las reglas de la sociedad, a ésas que Fortunata presta oidos sordos.

La relación entre el subtexto y el texto

Lo dicho ilustra las afirmaciones realizadas al comienzo del trabajo, que las páginas de *Fortunata y Jacinta* encierran un universo rico y denso. Cierta crítica y algunos lectores disatisfechos con la falta de sofisticación de Galdós lamentan a perennidad el prosaismo galdosiano, escudados tras la famosa adjetivación de garbancero puesta por Valle-Inclán en boca de un escritor de tercera fila. Tan absurdo reproche reverbera por sus apreciaciones, sin que las repetidas descalificaciones hayan anulado la malicia valleinclaniana. Un entendimiento del aspecto comentado, la creación de unos espacios colmados de significados, que amplían el espectro semántico del texto, debería hacerles repensar sus manidos lugares comunes.

Ninguno de los tres núcleos subtextuales delimitados, el protagonizado por Ido, o los de Mauricia y de Izquierdo, afectan directamente a la acción principal. Entiéndase que el componente de las historias de Ido e Izquierdo elegidos no se refiere al Pituso, que sí toca el desarrollo del argumento primario de la novela. Nos interesan los problemas particulares, sus historias individuales, que corren paralelas a la acción principal, a modo de narraciones adyacentes, desligadas del resto.

Una antigua preocupación de los comentaristas literarios reside en cómo explicar los momentos cuando un texto se desvía de la línea de progresión lógica, del encadenamiento de las acciones mediante las relaciones de causa y efecto. Al reto propuesto por las digresiones y los cuentos intercalados, los estudiosos respondieron con explicaciones basadas en la oralidad, la

preponderancia de la crónica en los modos de historiar modernos, y factores por el estilo. Nadie piensa en las novelas intercaladas en *El Quijote* como ajenas al conjunto total, o niega que los episodios experimentados por Lázaro con los diferentes amos, ligados por una serie de motivos, como el del vino, redondean la significación total de la obra.[3] Mayores dificultades exegéticas ofrecen ciertas prácticas de novelas costumbristas, valga por caso, una de Fernán Caballero, la intercalación en el texto de recetas de cocina;[4] entonces, el ingenio crítico se aguza y justifica tamañas interferencias alegando la necesidad del lector de efectuar un alto en el camino (la lectura), necesario a causa de la creciente tensión dramática del argumento. La gama de respuestas demuestra el ingenio con que respondemos a un fenómeno común: cuando los seres humanos pensamos, hablamos, desatendemos el curso lineal del pensamiento. Y por lo que respecta a la novela, el crítico siente la urgencia de justificar los huecos para que resulte relevante con respecto al canon novelesco predominante (moderno), el que corre por el eje Cervantes-Flaubert, de la denominada ficción autoconsciente. La narrativa compuesta calculando cada uno de sus componentes y el efecto ejercido sobre la audiencia. Por descontado que existe una novela diferente, desacreditada en el presente, la llamada romancesca, que no exige la integración del conjunto textual, y que es suceptible de multiples desvíos sin que sufra el conjunto, pues funciona ajena al requisito de verosimilitud.

Esta reflexión hecha ante los subtextos de *Fortunata y Jacinta* pretende añadir otro tipo de justificación, una en que la covergencia del texto en el subtexto se explique tropológicamente. La distinción entre los dos tipos de novela aludidos en el párrafo precedente se cimenta en la diversidad de tropos con que el texto se ciñe a la realidad; uno, el realista, utiliza la metonimia, el captar lo mimético por proximidad, por contigüidad, mientras la novela romancesca se inclina a representar el mundo preferentemente desde la nebulosa de lo metafórico.[5] La conexión del texto con el subtexto, de dos variantes de un mismo texto, se efectúa mediante la silepsis, un tropo que implica la alteración de la concordancia. Se produce entre ellos un *non sequitur* causal, salvado por una amplia concordancia de sentido.

El trastorno de don José, originado en la ingestión de carne, desencadenante de la alucinación de que su mujer, sublime belleza, lo engaña con un rico, guarda escasa relación causal con el conjunto textual primario. Empero, un lector atento entiende que Galdós capta en estos episodios uno de los fenómenos conducentes hacia la modernidad textual, y que al establecer estas concatenaciones silépticas inscribe en el texto una serie de conexiones inesperadas. Ido, Izquierdo, Mauricia, y el resto de los personajes novelescos se diferencian radicalmente, áquellos figuran como el desecho de esa sociedad, el

uno por loco, el otro por ser un cínico mentiroso, y la mujer, por su embriaguez y falta de escrúpulos. Los junta un rasgo peculiar: la capacidad del trastornarse, de perder el sentido de la realidad. Los Santa Cruz, por ejemplo, nunca pierden esa facultad; de hecho, tanto ellos como doña Lupe, los Rubín, Feijoo y Ballester se distinguen por su respeto a las convenciones sociales y por su capacidad de mantener un norte en la vida.

Galdós a la hora de coordinar el texto y el subtexto manejó distintas posibilidades de engranar los personajes en los sendos ámbitos textuales. Para quienes permanecen en la vecindad de lo tangible, los burgueses, creará un espacio de trabazones basadas en los negocios, la bolsa, las relaciones amistosas, los interes comunes, la política, las bodas de convenciencia, el comercio, etcétera. Los que subsisten al margen de la realidad se pierden por mundos de escasa referencialidad; Ido en un mundo novelesco, donde se producen enredos de folletín; Izquierdo pretendiendo ser otro cuando posa para los artistas; y Mauricia con ese carácter de doble filo, oscilante entre la persona razonable y el basilisco. Un factor complementario es el dinero, su posesión o su carencia. Para los burgueses, el dinero goza de primacia, y en cada episodio de la novela juega un importante papel. Baste recordar, la significación que adquiere para don Baldomero, que lo reparte a manos llenas, pero con la prudencia del que posee el talego repleto. Pensemos en los gastos de doña Barbarita, o en las cantidades asignadas por don Baldomero y esposa a sufragar los gastos del primogenito holgazán. Tampoco son accidentales el episodio de la hucha, cuando Maxi la rompe, y el subsecuente uso del contenido, para mantener a la querida, la presencia de Torquemada en la obra, y sus transacciones con la hábil financiera que es la viuda de Jauregui. Los consejos de Feijoo a Fortunata, quien acompaña la entrega de una fuerte suma a la chulita con la recomendación de que se lo confie a doña Lupe, a fin de que ésta lo invierta y así se gane su confianza. Por el otro lado, los padecimientos de Ido, de Izquierdo y de Mauricia se derivan de la falta de moneda acuãda. Cabría concluir que la diferente relación con la realidad proviene del dinero, de su posesión o carencia.

Esencialmente, en el texto central de la novela la realidad supone algo ameno y soportable, mientras en los márgenes del subtexto provoca huidas, por medio del alcohol o de las alucinaciones. El subtexto funciona de bebedizo; cuando el lector se lo toma (lee) le lleva a una dimensión donde encuentra una visión alternativa de la verdad. La allí elaborada tiene que ver con el engaño de los sentidos, con unas percepciones que difieren bastante de la textual. Y el propósito autorial no puede ser más meridiano, exhibir la otra cara la de realidad mediante esta divergencia sileptica, que redondea el mensaje del texto.

La silepsis consiste en que la realidad del texto, regida por lo racional, se traslada en el subtexto al nivel de la alucinación, con lo cual pasamos de apreciar el argumento de órdenes de la causalidad, de lo racional, a los de lo imaginativo. Y así Galdós extrae en el proceso de escritura, de la textualidad, innovadores entendimientos de la realidad, de percibir a través de las palabras los vestigios de conjunciones de conducta, de manifestaciones de lo real que iluminan ángulos oscuros.

El trastorno de Ido, la cuestión de honor, proyecta a nivel imaginativo el adulterio de Juanito. La mujer de Ido no le engaña con nadie, y esa falta de veracidad, que hace patética la reacción del folletinista, duplica su efecto sobre las infidelidades del señorito, quien sí traiciona a la suya. El mismo componente de folletín, el que Ido compare a su mujer con la Venus de Medicis, y haga del apócrifo amante un aristócrata, aporta a la novela un tema ausente del texto principal, el código del honor. Así, la resonancia de las acciones de Juanito se enmarca en una dimensión ajustada. Recordemos que cuando Juan oculta a su mujer la verdad de los hechos, al contarle sus amoríos con Fortunata, emplea un lenguaje muy elevado que escamotea lo ocurrido, pero incluso a ese nivel, y gracias a las implicaciones sugeridas por el subtexto, su actuación aparece como doblemente deshonrosa. Podríamos decir que al engaño del texto, el subtexto le añade otro factor, el de la deshonra. El subtexto sintetiza los temas que traidos por una vía distinta parecerían añadidos anacrónicos, como la cuestión del honor, de esta forma se proyecta sobre el texto, echándole como una sombra.

Izquierdo y su condición de modelo funcionan de manera similar. El texto principal exhibe un continuo amoldamiento a la importancia de las apariencias en la sociedad madrileña de la época, de Juan Santa Cruz, y por parte de los restantes personajes. Como botón de muestra recordaré las lecciones de Evaristo Feijoo a Fortunata y la gramática parda de doña Lupe, cuyos principios quedan claros cuando se acerca a Fortunata pidiéndola que le confie sus secretos, las aventuras habidas con Juanito, que así ella la podría aconsejar cómo sacar provecho de la circunstancia. Todo ello cabe bajo la rúbrica de la propiedad burguesa, cuando en realidad se trata de una falta de moral estrepitosa. Y es precisamente la actuación de Izquierdo, la que por medio de la proyección subtextual, desvela el enorme engaño de tamaños encubrientos.

La actuación de Mauricia sirve para subrayar una faceta complementaria de la conducta de la sociedad decimonónica: su volubilidad. Desde el nivel político, donde la nación conoce altibajos varios, la expulsión de los Borbones, la llegada de un rey extranjero, la primera república, la restauración, al personal, con los frecuentes cambios del Delfín y de los Santa Cruz. Todo ello concuerda *ad sensum* con la conducta de Mauricia, la mujer incapaz de atenerse a unas normas fijas.

Las historias particulares de Ido, Izquierdo, y Mauricia comentan el texto, aunque sus breves minidramas vengan desligados de la acción argumental básica, funcionan a modo de ficción dentro de la ficción. Y añado que mientras en el texto central domina el discurso realista, en el subtexto predomina el expresionista, la deformación. Dijimos que tanto Ido, Izquierdo, como Mauricia, y a ellos podríamos unir la patética figura de Maximiliano Rubín, forman un grupo de personajes cuya vida mental y emocional funciona al nivel de los instintos, son conductas naturalistas deterioradas. Hablamos primero de su componente fisológico, siendo el alcohol un hilo que las une a las tres, mediante ellas Galdós roza la interioridad de los personajes contrastándola con la presentación epidérmica de los actuantes en la acción principal. Serio esfuerzo autorial dirigido a saltar por encima de la verdad histórica del texto, a fin de presentarnos una verdad vivencial en los subtextos. La historia es la base, a partir de la que llega a crear en los subtextos una verdad que roza el grito.

Detengámosnos un momento en la representación visual del pobre Ido. Mal vestido, haciendo visages cuando le entra el dengue, el hombre recuerda la caricatura de un ser humano. Igualmente, el célebre modelo infunde miedo a quien le ve. Lo mismo ocurre con Mauricia. Su aspecto se complementa con el modo de hablar. Ido con el lenguaje de los folletines que vende; Izquierdo adereza sus parlamentos con barbaridades insólitas; Mauricia posee un vocabulario que obliga a taparse los oídos de las personas decentes. Las fisonomías y la voz de tales individuos vienen sujetos a una clara deformación, que siguiendo una clasificación pictórica, caracterizo de expresionista.

Los subtextos, en definitiva, se acoplan con el texto de forma peculiar, en lugar de complementar lo dicho en el texto siguiendo la línea de la causalidad, se conexionan por medio de concordancias que saltan por encima de la lógica, y se rigen por el sentido. El primer resultado es que, por contraste, la verdad del texto gana en credibilidad, como dice Riffaterre, y el siguiente es que el subtexto añade una demensión expresionista, o pre-expresionista, al texto galdosiano, por donde se trasmiten las deformaciones patológicas de la sociedad burguesa. Esta vertiente de la obra indica que el autor estaba fracturando las conexiones del texto con la realidad contingente, con las realidades superficiales.

Nadie ha reparado en el hecho de que don Benito orillase las veredas del impresionismo, del embellecimiento de la realidad, que en el modernismo conocerá una prolongación de lo romántico. Lo guiaba la búsqueda la verdad en la naturaleza de las cosas en vez de extraerla de lo histórico. Lección que debemos recibir de una lectura de *Fortunata y Jacinta* que tenga en cuenta los subtextos como los vengo describiendo. Tras las verdades enlazadas con la

historia, texto central, existen una serie de ellas desconectadas de ella; la verdad viene sacada *ex natura rerum,* de la naturaleza de Mauricia, de los instintos al descubierto de Izquierdo, de las exigencias de la locura de Ido.

Curiosamente, todos ellos se complementan a la hora de formar un trasfondo que permita entender las acciones de Fortunata al nacer el hijo, cuando ella en una acción angelical entregue el niño a los Santa Cruz. Por encima de lo histórico, Galdós deja que predominen los instintos naturales sobre las presiones sociales a la hora de cerrar su obra. Los subtextos preparan ese final, que si no carecería de autenticidad.

Leer *Fortunata y Jacinta* pasivamente sería un error, porque se pierde el permanente roce textual entre la verdad avalada por la historia, por una conducta creíble dentro de los perímetros de lo verosímil, y la asomada en los huecos subtextuales, donde brota la expresión natural del carácter desligada de lo histórico. La existencia de tal abismo permite, en última instancia, entender a la protagonista, víctima de las circunstancias sociales de su época y vívido ejemplo de alguien que desoyó el reclamo de las conveniencias, escuchando sólo la voz que mana del interior, de la auténtica naturaleza humana.

NOTAS

1. Tomo la definición que ofrece Michael Riffaterre, en *Fictional Truth* (The Johns Hopkins University Press, 1990), p. 131. "Subtext: a text within a text. From the point of view of the text in which it appears, a subtext is a unit of significance. From the viewpoint of the readers whom it helps to perceive and decode the significance of long narrative, the subtext is a unit of reading that is a hermeneutic model. It is not a subplot and must not be confused with a theme, for it has no existence outside the text in which it appears. A subtext is usually strung along the main narrative line in separate successive variants that may overlap with other subtexts. The story it tells and the objects it describes refer symbolically and metalinguistically to the novel as a whole or to some aspect of its significance."
2. Cito por la edición de Francisco Caudet, dos tomos (Cátedra, 1985). La paginación va incluida en el cuerpo del texto.
3. Fernando Lázaro Carreter estudia este tema en "*Lazarillo de Tormes*" *en la picarezca* (Ariel, 1972).
4. Por ejemplo en su novela *Elia.*
5. Aludo a la conocida dicotomía establecida entre lo metafórico y la metonímico por Roman Jakobson. Veáse mi artículo "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista," *Cuadernos Hispanoamericanos* 286 (1974), pp. 1-15.