

e indiferente espectador».¹² Entre estos dos límites del marco literario se confirma la visión pictórica sugerida por él. Este cuadro de costumbres está montado sobre las observaciones del escritor mientras acompaña a un sereno en su ronda nocturna por las calles de Madrid. La noche empieza tranquila, pero la tranquilidad se rompe en seguida por un suceso tan cómico como inesperado. El sereno y el escritor que le acompaña se encuentran debajo de los balcones de una casa elegante donde se realiza un exquisito concierto con motivo de una reunión de señores vestidos de etiqueta. El sereno y el escritor observan, durante unos pocos minutos, la elegante fiesta que transcurre en los balcones y en el salón que se ve a través de ellos. Todo finísimo, elegantísimo... excepto el equipo de obreros que llega de repente y se dedica a hacer una obra de alcantarillado que produce ruidos y olores intolerables. Los señores elegantes abandonan los balcones, refugiándose en el salón donde siguen visibles para el escritor y su compañero: visibles y enmarcados en los balcones. Por fin, ya desesperados, los invitados abandonan la casa en tropel tapándose la nariz, y la fiesta se acaba en medio de un vertiginoso caos de protestas, llantos, gritos y toses.

A continuación el escritor y el sereno se encuentran involucrados en otros sucesos ligeramente perturbadores del orden, uno de los cuales también gira en torno a un balcón. Los sonidos de la ciudad anuncian el nuevo día: el ajetreo de los bares y las tiendas que abren las puertas, el trajín de los hombres que descargan mercancías en los mercados, la gente que empieza a circular por las calles. Ha llegado el amanecer. El nuevo día se impone visual y auditivamente. La noche y sus extraños sucesos se han desvanecido. Se ha recuperado la normalidad. La noche madrileña acaba igual que acaba una representación teatral que ha llegado a su desenlace.

Esta recuperación del día completa el marco temporal del cuadro. Es decir, que termina de emparedar la noche entre el anochecer y el amanecer. En cambio, el marco espacial se aprecia en la plasmación del encuentro entre los obreros y los señores elegantes. Durante todo este episodio, el narrador y el sereno se quedan abajo, en la calle, con los obreros, mirando a los balcones abiertos y al salón que se ve a través de ellos. Desde su punto de vista el salón y el caos de la desastrosa fiesta están enmarcados por el balcón, y este punto de vista es también el del lector.

He aquí un ejemplo muy representativo de cómo Mesonero presenta a Madrid dentro de un marco. Mejor, dentro de *varios* marcos. Nótese que en este cuadro la enmarcación ocurre a tres niveles. El nivel más abstracto es la superestructura del cuadro: la secuencia normalidad-ruptura-normalidad. Luego se asienta el marco del tiempo: la ronda del sereno está emparedada entre dos momentos: su comienzo y su final, que coinciden con el anochecer y el amanecer y se plasman en metáforas teatrales que recalcan lo que tienen estos dos momentos de marco. Por fin, se percibe el marco espacial que aporta el balcón al episodio más desarrollado del cuadro. Se trata de un complejo engranaje de marcos que le dan forma a este cuadro de costumbres y a la ciudad que se capta en él.

Si Mesonero es el maestro de la representación pintoresca de Madrid, Galdós lo es de lo que podríamos llamar la representación *estructural* de la ciudad. En manos de

¹² *Ibid.*, p. 94.

un Galdós, y de los realistas en general, las instantáneas de la ciudad dejan de ser fenómenos aislados y herméticos para convertirse en eslabones de un *sistema*. Las realidades pequeñas llegan a ser elementos de una realidad más grande. En la novela realista la ciudad ya no es exclusivamente fuente de tipos, costumbres y folclore, sino también de organización. Los sistemas que componen la organización de la ciudad se prestan a la organización de la novela. La forma urbana influye en la forma literaria, y en los casos más interesantes la ciudad llega a ser una especie de matriz de la novela. La organización urbana que se preste a la novela será una organización social, puesto que el realismo supone una representación correcta de la dinámica social en un momento determinado de la historia. Pero también se puede captar la organización *espacial* de la ciudad: la distribución del espacio urbano, la topografía, los barrios, y la relación que tienen éstos con la vida socio-económica de los ciudadanos. Galdós se ocupa de las dos cosas: en sus Novelas Contemporáneas recoge tanto la organización social de Madrid como la organización de su espacio. La ciudad, en estas dos modalidades, determina la forma de las novelas galdosianas.

La obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, señala la madurez del autor en muchos sentidos. Entre ellos se incluye la nueva e insuperable maestría de Galdós para la manipulación novelística del espacio urbano. En los cuatro tomos de la gran epopeya madrileña, Madrid alcanza una organicidad, una función estructural y una relación con la forma literaria que no había logrado en las novelas galdosianas anteriores, donde la utilización novelística de la ciudad es experimental y no del todo sistemática. *La desheredada*, como observa William Risley, tiene una alta proporción de escenas exteriores.¹³ Por lo tanto el Madrid «público» resulta muy visible. Pero a pesar de ello la ciudad no influye de forma profunda en el diseño de esta novela cuyo núcleo temático y estructural es el deterioro moral y psicológico de Isidora Rufete. En *Tormento* la topografía urbana desempeña una vaga función simbólica en la fuerte bajada que hay que realizar para llegar a Lavapiés, paradero en el exilio del cura caído, Pedro Polo. El emplazamiento principal de *La de Bringas* es el Palacio Real, y la vida de palacio llega a ser un microcosmos de la vida de la capital. Por ello, las calles de Madrid se ven poco e influyen menos en la organización de la novela. En *Lo prohibido*, la novela inmediatamente anterior a *Fortunata y Jacinta*, Galdós se ocupa poco de la organización espacial de Madrid; le interesa mucho más el turbio mundillo de la alta burguesía y la degeneración física y psicológica que es propia de ella.

Pero en *Fortunata y Jacinta* da fruto maduro la intuición galdosiana de que Madrid puede ser instrumento de organización novelesca. La fascinación que siente Galdós por Madrid, y la eficaz aplicación de esa pasión a la creación de *Fortunata y Jacinta*, se deben a una feliz coincidencia entre la historia urbana, la historia literaria y la pasión organizadora de Galdós. *Fortunata y Jacinta*, como toda gran obra de arte, es el resultado de una necesidad psicológica de organizar, de imponer el orden en el caos. Que Galdós tenía esta necesidad es obvio. El problema del orden es un tema centralísimo de su obra, y es presumiblemente el impulso más radical que conduce a la creación de esa obra. No es de extrañar que el vehículo principal de esta búsqueda del orden

¹³ «Setting in the Galdós novel, 1881-1885», *Hispanic Review*, XXXXVI (1978), pp. 23-40.

haya sido Madrid, la ciudad adoptiva de Galdós. Ya es sabido el interés que tenía Galdós por el diseño y desarrollo urbanos mucho antes de escribir *Fortunata y Jacinta*; sus *Memorias* comprueban las lúcidas observaciones que hizo de algunas ciudades que visitó en su juventud: París, Barcelona, Zaragoza. Su radical inclinación psicológica por la organización en general le lleva a buscar ejemplos y modelos de organización en el gran fenómeno demográfico de su día: las ciudades. También, compartiendo la general obsesión historicista de finales del siglo XIX, los busca en la ordenación histórica de la actividad humana. Estas dos vertientes de su pasión organizadora le llevan, de forma muy natural, a investigar las masivas transformaciones físicas y sociales del Madrid decimonónico. Su posición cronológica en la historia literaria le permite llevar a cabo sus investigaciones por medio de la nueva novela realista, cuya consolidación en España se debe al mismo Galdós.

La apropiación estructural de la ciudad para generar obras de literatura nos remite de nuevo al concepto de la ciudad como sistema, a diferencia de la ciudad como una serie de viñetas. La visión galdosiana de Madrid como fuente y objeto de la organización literaria representa una ruptura con el pintoresquismo que domina en la anterior literatura de Madrid. Es verdad que *Fortunata y Jacinta* tiene páginas costumbristas que podía haber escrito Mesonero, páginas que son homenaje de Galdós a su antiguo maestro y recuerdo de su propia formación literaria juvenil. Pero tiene también un complejo mecanismo urbano que no podría ser otra cosa que la creación de un novelista magistral, situado en un momento histórico volcado a la urbanización y provisto de un nuevo vehículo literario capaz de captar la complejidad de la nueva vida urbana.

A los que se interesen por un detallado análisis de la función estructural de Madrid en *Fortunata y Jacinta* les remito a mi libro, *Espacio urbano y novela*.¹⁴ Aquí nos limitaremos a recalcar nuestra distinción entre la representación «pintoresca» y la representación «estructural» de la ciudad. La representación estructural es, o quiere ser, la superación de la representación pintoresca. Es una modalidad literaria que surge del afán realista por documentar la experiencia humana *dentro de un contexto*. Surge de la conciencia, dominante en la segunda mitad del siglo XIX, de que la realidad humana es un proceso continuo y fluyente, que todo lo humano está relacionado, y que ninguna experiencia se puede entender en un vacío. Esta insistencia en el contexto de la experiencia —contexto histórico, espacial y circunstancial— es indudablemente la clave para entender la diferencia entre las dos visiones de Madrid que nos interesan, tanto como sus implícitas teorías de la historia humana. Mesonero se ocupa más de los madrileños que de Madrid. Galdós, en cambio, con una visión más totalizadora y un instrumento literario más ágil, se ocupa no sólo de los madrileños sino también de Madrid. Se ocupa de la ciudad como ente orgánico, como sistema: un sistema histórico, social y espacial. Las realidades humanas que le preocupan las representa como elementos de este sistema y no como viñetas enmarcadas.

Queda dicho que Galdós tenía a Mesonero por maestro y que sin embargo estaba empeñado en superarle. Su deseo de superarle supongo que ya se entiende. Pero, ¿por qué le tenía por maestro? ¿Cuáles eran las bases originarias de esa fuerte afinidad, y

¹⁴ *Madrid, Porrúa, 1985.*