

EL LENGUAJE DE PERSONAJES EN *FORTUNATA Y JACINTA*

Ana María Maza Sáncho

Resulta interesante revisar en *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós¹ el lenguaje de los personajes, porque es posible demostrar que desde él se va revelando una concepción globalizadora de la angustia del hombre, angustia anclada y centrada en la comunicación. Lo más destacable del lenguaje de los personajes es que, a través de él, es posible descubrir un planteamiento lingüístico de gran modernidad. Se presenta una profundización progresiva en la manifestación lingüística de los personajes. Esta va desde el uso simple del signo en la comunicación (que puede ser vacío o reiterativo en lo más exterior, simples situaciones divertidas sin conflictos implícitos) hasta alcanzar otro nivel donde la estructura del signo abarca la condición conflictiva del hombre en el mundo.

Se destaca en la obra el que las acciones se originen principalmente como acciones de lenguaje². Vale mencionar como símbolo revelador de esta premisa la exclusiva creación lingüística del personaje Fortunata. Tiene una original evolución porque nace en la búsqueda imprecisa de un signo lingüístico que revele su nombre, o su existencia (en la escena de la creación silabeante y dual de Juanito y Jacinta: "For-tunata"); y crece dominando el mundo novelesco.

También se manifiesta en lo lingüístico, como base estructurante sustentada en la doble estructura del signo, la siguiente aspiración constante de los personajes: una defensa permanente de la Forma y su difícil relación con la Idea³. Coincide esta estructura teórica, Forma/Idea, con el plano lingüístico básico de los personajes, a través del uso

¹Las citas que aparezcan corresponderán a la 3ª Edición, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952.

²Esto confiere al lenguaje de personajes un carácter dramático ("la situación entera consiste en acontecimientos lingüísticos", Malinwski, citado por E. Benveniste *Problemas de Lingüística General II*. Siglo XXI Editores, México, 1977, Pág. 90).

³El dominio de la Idea también va unido a las motivaciones obsesivas de muchos personajes, tal es el caso de Fortunata, Jacinta, Maximiliano, Guillermina.

ambiguo y creativo que ellos realizan de los dos formantes del signo lingüístico⁴. El Significante corresponderá a la Forma vaga y fluctuante y el Significado a la Idea Loca y pertinaz que los impulsa⁵.

Un último punto introductorio. Existen variadas indicaciones bibliográficas sobre el lenguaje de *Fortunata y Jacinta*, pero ninguna de ellas apunta a la estructura básica de la comunicación lingüística y lo revisan en un plano exclusivamente psicológico. Quién más se acercaría a la creación comunicativa lingüística como estructura de la acción, sería Iris Zavala⁶ pues R. López-Landy⁷ sólo bordea el tema cuando se refiere a los hechos asociativos.

El trabajo seguirá el mismo esquema que el lenguaje de la novela, un continuo develar capas de estructuras lingüísticas que van desde lo más superficial en el uso de los signos hasta la complejidad dolorosa del vacío existencial.

1. EL LENGUAJE CARACTERIZADOR DE PERSONAJES

Los aspectos lingüísticos se manifiestan de modo simple en la preocupación por el habla peculiar y concreta de los personajes. Lo más propio y destacable de un personaje no son los rasgos físicos o sociales solamente, sino algunas características lingüísticas que lo identifican y lo marcan. Los personajes se conocen por su habla, son lo que hablan⁸. Se realza el lenguaje de los personajes secundarios como el mejor

⁴Entendido al modo más saussiriano y básico, en cuanto desde él aparece una estructura posible para descifrar el lenguaje de los personajes.

⁵La referencia al lenguaje novelesco apunta especialmente al "Habla" de los personajes y no al del narrador, considerando que "el hablar de las figuras tiene potencialmente todas las formas del hablar humano, pues las figuras son tales hablantes potenciales...", F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*. Ed. U. de Chile. Stgo., 1960, Pág. 52. Es en el hablar de los personajes donde surge la comunicación y creación de un mundo de acción originado en el lenguaje. Hay que destacar también que en esta novela es significativo de lo mismo el discurso del narrador cuando incorpora una situación oral de los personajes.

⁶"El libro es una historia oral al parecer ilimitada, en que se registran infinitas conversaciones en una infinidad de lugares", Iris Zavala: "En torno a *Fortunata y Jacinta*", en *El Romanticismo y Realismo*, Pág. 528. "...en *Fortunata y Jacinta* donde se acentúa temáticamente la lengua hablada, parece haber una especial conciencia de esas zonas o situaciones en que comienza o termina el acto de hablar...", *op. cit.* Pág. 531. "Galdós... centra su atención en la conciencia de los personajes. Cada uno de ellos habla, y al hablar se conoce a sí mismo", *op. cit.* Pág. 532.

⁷Ricardo López-Landy: *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Ed. Cultura Hispánica. Págs. 133, 134, 178.

⁸Recuerda esta presencia lingüística en la creación del ser a las teorías de Benveniste y Lacan.

medio para precisar un elemento caracterizador y que otorgue singularidad. Casos destacados serían los de:

— **Mauricia la Dura:**

“¿No viste a *la Jacinta*?... Tú eres una sozona y no tienes genio... si a mí me llega a pasar lo que te ha pasado a ti con esa pastelera; si el hombre mío me lo quita una mona golosa y se me pone delante... la trinco por el moño, y así, así, le doy cuatro vueltas hasta que la acogoto”. (Pág. 524).

— **Aurora:**

“Ya están llegando cajas de novedades: cosas hay, *por ejemplo*, tan bonitas, que en Madrid no se ha visto nada igual. Aquí no saben poner escaparates. Verán, verán el nuestro, con *todo lo que hay de más lindo*, para llamar la atención...” (Pág. 589).

— **José Izquierdo:**

“Allego y me aboco con los comiteles, y les canto claro: “Pero, señores, ¿nos acantonamos o no nos acantonamos?... porque si no, va a haber aquí una *yeción*... ¡Cómo que estaban vendíos al moderaísmo! ¿Sabusté, tocayo, con qué me motejaban aquellos mequetrefes?” (Pág. 144).

Siempre el discurso oral de cada uno conlleva una peculiar estructura que refleja tanto el nivel social como otros aspectos esenciales del personaje. Se marcarán los defectos del signicante (en el caso de Izquierdo) o la influencia francesa, por lo ridículo de la construcción de oraciones (como en Aurora), o los epítetos repetitivos en Mauricio.

La caracterización más global del personaje se presenta en la palabra, en el acto de hablar, tanto en diálogo o monólogo, aunque otro aspecto interesante de la novela es la presentación del personaje a través de la frase hecha. Los personajes que pueblan el amplio espacio imaginario, viven y se diferencian por alguna palabra repetida, o también cobran vida en los otros sólo en la medida en que destacan de ellos su preocupación por el lenguaje. Este es el caso de Don Basilio y los amigos de la familia Santa Cruz:

“Y sobre todo me lo pueden creer; lo que más me contrista es no estar *en mi ramo*”. “...cuando estaba *en mi ramo*, llegué a *veinticuatro* por mis pasos contados”. (Pág. 408).

Junto a estos personajes, caracterizados únicamente por el uso peculiar de la palabra, aparecen otros menos marginales que siempre caen en la manía de afirmarse en bastones lingüísticos cuando están en una situación especial, como Juan Pablo Rubín, “que se anticipaba a los sucesos *viéndolos venir*”⁹, o Doña Lupe que manifiesta la intensidad de

⁹Pág. 405.

sus aspiraciones con el uso inapropiado de ciertos signos. Se advierte la presencia de significados ajenos a su forma normal, aspecto que se tratará más adelante. El uso de las frases hechas, en Doña Lupe, se une a variantes significativas acordes con la complejidad del personaje:

“—Tengo que hablarte *detenidamente*.

Siempre que su tía empleaba *detenidamente*, era para echarle un respice”. (Pág. 244).

“—...siempre que su tía le daba tratamiento, llamándolo *señor don*, el pobre chico veía la nube de pedrisco sobre su cabeza”. (Pág. 260).

La preocupación por el dominio social (el destacar en la tertulia familiar o de café) gracias al “golpe de palabra” se realza en la novela, sobre todo cuando se presenta la tertulia de los Santa Cruz. Aparisi y el marqués de Casa-Muñoz semejan títeres lingüísticos en la medida que su acción básica (ridiculizada por el narrador y por los otros personajes) tiene como objetivo superar al otro con la palabra vacía¹⁰. Ya se advierte aquí la presencia de una Forma (el significante) que ha perdido su verdadero sentido: el significado en la comunicación. Esto mismo dará origen a otra situación lingüística donde segundos personajes (Jacinta y Juanito), apoyándose en el vacío de la comunicación primera (Aparisi-Casamuñoz) crearán una verdadera comunicación y los signos originales (Aparisi-Casa Muñoz) generarán una estructura cómica. Es éste uno de los niveles de la novela en que sobresale la creación de acciones sobre bases puramente lingüísticas:

“—¿Qué han dicho?

—Aparisi afirmó que la Monarquía no era *factible*, y después largó un *ipso facto*, y otras cosas muy finas.

Juan soltó la carcajada...

—Hijo de mi vida, le mató.

—¿Quién?

—El marqués a Aparisi... le dejó en el sitio.

—Cuenta, cuenta.

—Pues de primera intención soltóle a su enemigo un *delirum tremens* a boca de jarro, y después, sin darle tiempo a respirar, un *manetegel fare*. El otro se ha quedado como atontado por el golpe...”. (Pág. 115).

2. EL LENGUAJE PRIVADO

Los niveles de afecto en los personajes se revelan al lector no tanto por las acciones que éstos realicen sino específicamente por el nivel de comunicación lingüística que logren establecer.

¹⁰Pág. 104.

Muy completo se torna el proceso de compenetración efectiva de Jacinta hacia Juanito. Ello se advierte en el modo como van creando un lenguaje exclusivo y sólo conocido por ellos dos. Vale decir, el lenguaje amoroso existe en la medida en que se comparte un universo lingüístico propio, donde los interlocutores sean los únicos conocedores de los valores de los signos lingüísticos empleados. Esto dará cuenta de la intensidad afectiva y de comunicación plena vigente.

En Jacinta y Juanito se origina la invención de un lenguaje amoroso infantil en el viaje de bodas, momento de mayor unión amorosa de la pareja. La búsqueda e implantación del lenguaje infantil, que Juanito enseña a Jacinta (con el “Chí” o “quieles”), equivale a la búsqueda de la verdadera relación amorosa en su comunicación más profunda. Pero como en Juanito, Jacinta funciona como contrapartida de Fortunata; será el lenguaje amoroso el que descubra esta situación. Fortunata y Jacinta se unirán por primera vez en la palabra “Nena”: un mismo signo tendrá dos referentes y significados (Fortunata y Jacinta). Las palabras entregadas por Juanito en una comunicación concreta (él y Jacinta) con el resultado de una comunicación original anterior (él y Fortunata). Son sólo repetición. Con esto encontramos que las acciones de lenguaje (el uso de los signos con sus confusos significantes y significados según la situación lingüística) son anteriores a las acciones novelescas. Antes que aparezca Fortunata en la novela, ha surgido como una específica acción de signos lingüísticos.

Por lo general el mundo privado de Jacinta y Juanito reproduce a su vez un lenguaje privado que mantendrá en el curso de la novela características similares. Tratarán de revivir el mundo infantil con ciertos ribetes de dominio sádico, y así se reflejarán los celos o el poder de uno sobre otro:

“...hallando distracción de aquellas guasitas, hizo como que le pegaba; la cogió por un brazo:
... ¡Qué guasoncita se me ha vuelto mi nena!... Voy a enseñar a mi payasa a dar bromitas y le voy a dar una solfa buena para que no le queden ganas de...”. (Pág. 113).

Siempre estará presente este estado curioso de afanes maternales en Jacinta y de regresión edípica en Juanito, y el lenguaje, exclusivamente, será el reflejo de la situación:

“Y ahora, a *mimir*...
—¿Pero de veras que vas a tener un chico?
—*Chí*... y a *mimir*....rro....rro....” (Pág. 174).

En la escena los personajes se muestran actuando en tanto interlocuto-

res y sin mediatizaciones del narrador. La relación afectiva está revelada por la relación de lenguaje.

Esta línea funciona en la novela con gran precisión. En la medida en que va desapareciendo la relación de afecto de Jacinta a Juanito (siempre el punto de vista de los personajes se entrega desde Jacinta o Fortunata, nunca desde Juanito), va desapareciendo también el uso de lenguaje privado.

La misma estructura de lenguaje existente en la comunicación de Jacinta-Juanito se presenta entre Fortunata y Juanito. La autenticidad de los afectos conlleva una manifestación aglutinada de lenguaje privado. Nunca Fortunata entrega mayor singularidad que cuando manifiesta lingüísticamente su amor a Juanito. Equivale a un torrente aprisionado de epítetos amorosos que se desborda. Contrasta con la absoluta medida de comunicación que Fortunata ha presentado frente a Maximiliano. Entre ellos (Fortunata y Juanito) se repiten las palabras amorosas que unieron antes a Jacinta y Juanito: "Nena", "Nene", las deformaciones infantiles, "Chí" y otras¹¹, que han sido creación original de Fortunata y Juanito antes de ser usado por Jacinta y Juanito.

También entre ellos aparece un lenguaje privado, que no es creación singular sino la usurpación de un lenguaje extraño, ajeno, tal vez literario, que cobra vida en la complicidad sólo conocida por los dos interlocutores:

"...El año que viene

—*Ya llegó el instante fiero.*

—*Silvia, de la despedida.* Déjame aquí... (Pág. 574).

Pero, a pesar de todos los casos revisados, se debe destacar que en la novela el nivel de afecto más complejo está manifestado por Maximiliano. De igual modo que los otros, él también buscará establecer y modular su propio lenguaje aunque chocará con una dificultad insalvable. El lenguaje amoroso funciona en vivo, en la comunicación lingüística concreta, y Maximiliano carecerá de interlocutor. Fortunata no comparte ni responde a su amor. No podrá progresar el lenguaje privado de Maximiliano y sólo aparecerá en algunos epítetos, como "moñuca", o en su constante preocupación por encontrar la palabra ("Maximiliano hallaba pálida e inexpresiva la palabra *querer* teniendo que recurrir a las novelas y a la poesía en busca del verbo *amar*... (Pág. 232), preocupación que no se ejercita nunca por falta de destinatario vital.

¹¹Págs. 378, 572.

3. EL LENGUAJE EQUIVOCO

La especial singularidad del signo lingüístico, con su estructura compuesta, se pone de relieve en toda comunicación. Resulta un curioso y relevante aspecto en la novela *Fortunata y Jacinta* que los signos lingüísticos de las comunicaciones concretas de los personajes mantengan especiales vacíos de significación, o que el empalme de un significante a un significado no se materialice con plenitud en algunas situaciones comunicativas. Esto provoca que lo específico y caracterizador de algunos personajes, más que secundarios, sea su dificultad para establecer el signo como unión de significante y significado¹².

Sucede que un tipo de peculiaridad comunicativa reside, en interesantes momentos dialógicos de la novela, en que los dos formantes del signo no mantienen el mismo nivel, no se relacionan normalmente entre sí. Se va manifestando y estableciendo su dominio del significante (en cuanto forma¹³) lo que provoca desigualdad significativa entre el auditor y el receptor¹⁴. Junto a esta dificultad para la realización efectiva del signo en la comunicación —porque muchas veces éste no es útil ni claro—, también debemos considerar la fuerza del contexto en el significado particular de los signos¹⁵. Todas estas presencias alteradas de los signos lingüísticos surgen en los intentos comunicativos de los personajes de *Fortunata y Jacinta*. Pero junto a estas enumeradas se le suman otras donde, en algunos momentos, los signos se escapan como simples significantes porque su *Idea* no coincide con las posibilidades de significación que tenga un determinado hablante-personaje. Normalmente esta relación desajustada del uso lingüístico origina situaciones cómicas en la novela:

“Cuenta el tunante de Villalonga que hace años usaba *Aparisi el e pur si muove* de Galileo; pero el pobrecito no le daba la interpretación verdadera, y creía que aquel célebre dicho significaba *por si acaso*. Así

¹²“...comprende un *signans* (...) y un *signatum* (...) se presuponen y requieren uno a otro...”, R. Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*. Seix Barral. Barcelona. 1975. Pág. 218.

¹³“La temática de esta ciencia /la lingüística/, ..., está suspendida desde ese momento de la posición primordial del significante y del significado como órdenes distintos y separados inicialmente por una barrera resistente a la significación...”. Jacques Lacan: *Escritos I*. Siglo XXI, México, 1972. Pág. 183.

¹⁴“Para el receptor, el mensaje ofrece muchas ambigüedades que eran inequívocas para el emisor. La poesía y el chiste, fundados sobre la ambigüedad, recurren a esta propiedad...”, Jakobson, *op. cit.* Pág. 88.

¹⁵“Uno de los aspectos más señalados y difíciles del significado, la influencia del contexto”, Weaver, citado por Jakobson, *op. cit.* Pág. 90.

se lo oyó decir más de una vez: "Parece que no lloverá; pero sacaré el paraguas *e pur si mouve*". (Pág. 105).

"—Los pecadores son Naturaleza —apuntó otra—; por eso a los hijos de pecado los llaman *naturales*... claro...

...Una de las placeras que presentes estaban tenía muy abultado el seno. En cierta ocasión, estando confesándose, le dijo el cura: "Sea usted modesta en el vestir y no haga ostentación de esas *naturalezas*...". "¿Qué, señor?...". "Eso, la delantera". Por esto, al oír hablar de Naturaleza y de pecado, creyó que se referían a aquellas partes que debe cubrir el recato, y dijo escandalizada:

—¡Vaya unas conversaciones indecentes que sacan ustedes!...". (Pág. 424).

Junto a la equivocidad de los signos (que se produce por las características culturales de cada Emisor-Receptor) aparece también en la novela el dominio del significante en las posibilidades virtuales de comunicación. Esta es una de las formas en que se realza la modernidad de la concepción teórica del lenguaje novelesco en la obra de Galdós. Las múltiples conexiones entre los personajes retratan especialmente los matices singulares que cada uno entrega a determinados signos.

Encontramos numerosas variantes en el significante, cada una con intencionalidad diversa. Una de ellas aparece cuando se busca suavizar la forma para superar un significado incómodo. Se consigue la transformación utilizando niveles de lenguaje mezclados (popular por culto), o puede presentarse ridiculizando la forma para ridiculizar la idea:

"—Dilo hija. Di *ajumao*, que es más bonito y atenúa un poco la gravedad de la falta.

—Pues como estabas *ajumaíto*...". (Pág. 77).

"...Pues no haremos *pléiticas* —dijo la señora de Rubín...". (Pág. 453).

También se llega a deformar una palabra (vale decir, su significante) como un medio para debilitar el significado, porque éste podría alterar la situación comunicativa de los personajes:

"...no hay prisa..., vengo por la *rimpuesta*, como dice el payo...". (Pág. 458).

4. LA AMBIGÜEDAD COMUNICATIVA

Lo más interesante en el plano lingüístico de la novela, es que la dualidad del signo estructura y descubre la relación constante y profunda de las dificultades comunicativas que existen en la vida de los personajes. Cada personaje, llevado por su mundo privado, ordena y establece conexiones propias que no corresponden a las situaciones

objetivas que los envuelven. Funciona en ellos su propio contexto de emociones, motivaciones, al realizar una “lectura” interesada de los signos emitidos por otro personaje.

Un mismo significante (el pregón de un vendedor callejero) será entendido de manera diversa por Doña Lupe (“extraordinario de La Gaceta”) y por Nicolás Rubín (“el freseeero... fresa”)¹⁶, quien desea comer. También un mismo signo amplía su contexto significativo cuando el interlocutor incorpora elementos críticos que el locutor no había propuesto: “Ya sé yo las *brisas* que tú tienes. Después de zarandearte aquí, quieres zarandearte allá, porque se te va el amigo...”¹⁷, piensa Doña Lupe a propósito de una palabra dicha por Fortunata.

La ambigüedad¹⁸ significativa apunta siempre a las características del Emisor-Receptor. Se acerca cada signo a una significación subterránea, antojadiza, que pone de manifiesto el mundo de frustraciones que acosa al personaje. La ambigüedad comunicativa es la demostración concreta de soledad en los personajes. Lo que uno dice no llega plenamente al otro por la imposibilidad de encontrar el afecto del otro. El caso más patético es el de Moreno-Isla al referirle a Jacinta: “...Se ha de cumplir todo el programa. ...Tendrá usted su *Morenito*”¹⁹, donde el mismo signo envuelve ideas y situaciones diferentes, ella lo entiende por el hijo de él y él por sí mismo.

La ambigüedad significativa toca otro punto en la novela y es el que determinadas formas sean intencionadamente confusas. El locutor las propone desde su origen con una lectura doble, de tal modo que a través de su vaguedad sea posible marginar a un personaje, a quien se entregará sólo una posibilidad de comprensión. Aunque en el caso de Maximiliano (personaje complejo, tal como se explicará más adelante) esta ambigüedad no resultará excluyente. El es quien más se acerca a la condición de lector múltiple, y la ambigüedad propuesta por otros como excluyente pierde su sentido²⁰.

El mundo novelesco entrega una doble visión en toda la obra. Hay

¹⁶Pág. 302.

¹⁷Pág. 578.

¹⁸“La ambigüedad es carácter intrínseco, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía”, Jakobson, *op. cit.* Pág. 382.

¹⁹Pág. 625.

²⁰Es el momento en que se da la noticia del nacimiento del hijo de Fortunata con el lenguaje referido, en apariencia, a los pájaros. Pág. 691. “Al mensaje con doble sentido corresponde un destinador dividido” (Jakobson, *op. cit.* Pág. 383). Maximiliano es más complejo que lo que sus interlocutores suponen, está dividido, y por eso comprende con exactitud el mensaje.

un juego dialéctico constante entre las fuerzas de la Naturaleza y la Sociedad. Estas fuerzas se reflejan en cada personaje y van provocando su variable destrucción. De igual modo una misma estructura dialéctica penetra y atraviesa el lenguaje de cada personaje hasta llegar al signo lingüístico.

La comunicación se establece en esta doble visión de fuerzas opuestas donde el significante, que sirve de soporte, se convierte en lo más destacado porque no existe un significado específico. Este se adaptará a las necesidades, obsesiones u objetivos de los interlocutores. De este modo la novela se convierte en un hecho ambigüo, en una exclusiva creación de lenguaje condicionado por el mundo significativo de cada interlocutor.

Existe en *Fortunata y Jacinta* un momento clave donde confluyen las múltiples posibilidades de comprensión de un significante. Es el momento de la muerte de Mauricia, la Dura. El hecho más trascendente, la salvación del alma, queda sujeto a la comprensión relativa de un significante ambigüo, "ya" o "más", que el auditor explicará según sus características. Chocarán así ideas tan opuestas como la llegada al cielo o a una petición de beber más jerez²¹. Es así como en la novela será imposible conseguir una versión única, porque la base del conocimiento humano (el funcionar como interlocutor) se sustenta y afirma en el lenguaje, y éste es arbitrario y dependerá siempre del destinatario²².

Nos encontramos así en un mundo de significantes que va dominando a los significados. De esta manera hay estrecha relación entre la búsqueda de formas lingüísticas que escapan a los significados, y la búsqueda de Formas que sirven de vehículo a las Ideas. Temática de doble faz a lo largo de la novela.

5. LA PRESENCIA DE LA FORMA

Ya desde la primera y simple lectura aparece en algunos momentos de la novela la forma como elemento significante autónomo. Es la forma reveladora. Existe en la obra un momento destacado para realzar esta proposición. Sobresale ahí la importancia de los gestos como manifestación del pensamiento:

"La meditación era mucho más honda y eficaz si la señora tenía metida

²¹Pág. 545.

²²La codificación y decodificación de Jakobson. "Cuanto más capte el destinatario el código empleado por el destinador, tanto mayor será la cantidad de información conseguida", *op. cit.* Pág. 307.

toda la mano izquierda, hasta más arriba de la muñeca, dentro de la media...". (Pág. 493).

Aparece un significante sobredimensionado. Es una *Forma* (la situación física del personaje) como significante de una *Idea* (lo pensado por doña Lupe en ese momento, con diversos grados de intensidad). Los gestos, entonces, cual meras formas destacadas, delatan —al igual que signos lingüísticos— los matices del pensamiento pero no su significación más profunda. Esto no se consigue porque la búsqueda no se dirige a las significaciones profundas sino esencialmente a leer las múltiples posibilidades que entregan las formas. Claro que desde una primera presencia ambigua, la forma alcanza en un segundo nivel una mayor trascendencia desde donde comienza a perfilarse ella misma como una proposición teórica del mundo novelesco.

En toda la novela se va insistiendo en la importancia de la *Forma* y su dificultad para enlazar con las Ideas. Los personajes van persiguiendo formas cambiantes y huidizas. El conflicto surge por el carácter dialéctico de la unión Forma-Idea y la imposibilidad idéntica de unir dos elementos en la vida personal. Hecho observable en Juanito, Fortunata y también en la situación trágica de formas variables que alteran a Maximiliano:

“La forma, la pícara forma, *alma del mundo*²³, tenía la culpa”. (Pág. 208).

“A veces creía distinguirla de lejos, y la forma se perdía en el gentío como la gota en el agua”. (Pág. 209)²⁴.

El personaje Feijóo es el portavoz de una proposición teórica vital sobre la Forma. El conocimiento y mayor dominio que va proyectando a Fortunata se centra en la teoría de la Forma o el Estilo²⁵. Así se va enlazando la línea de la Naturaleza (lo básico estructurante del hombre) en la Forma que le permite relacionarse. El poder que ejercen los hombres se originan en el buen uso de la forma, que es lo variable y creativo, no la naturaleza siempre sujeta a las mismas e inamovibles leyes. La originalidad del hombre en el mundo se consigue por la creación y variación de las formas que estructuran su mundo con multiplicidad significativa:

“Tú eres demasiado inexperta para conocer la importancia que tiene

²³Lo subrayado es nuestro.

²⁴Texto referido a Max. Corresponde a la persecución de Maximiliano sobre siluetas vanas.

²⁵Pág. 489.

en el mundo la forma... Entre una sociedad sin principios y una sociedad sin formas, no sé yo con cuál me quedaría...". (Pág. 488).

La mayoría de los personajes, salvo Fortunata con su fuerza de la Naturaleza, están pendientes de las Formas más que del significado:

"Había que emplear una ficción moral como tributo a la moral misma y en prueba de la importancia que debemos dar a la forma en todas nuestras acciones". (Según Doña Lupe). (Pág. 364).

La novela es absolutamente coherente en la relación Forma-Idea. Como ejemplo se puede tomar a un personaje que paulatinamente se va convirtiendo sólo en Forma. José Izquierdo, surgido desde un contexto familiar y cultural, se descubre al resto en su ser personal cuando Guillermina le propone un oficio curioso. Se transforma en modelo de pintores. Su forma, cual recipiente, será llenada de diversos significados pictóricos, como San Juan o importante guerrero mítico o histórico. En José Izquierdo desaparece el significado propio de sí para transformarse en una forma o significante variable, según el uso que se haga de su estructura formal²⁶.

En general, la *Forma* es una manera de acontecer el significante, buscando la *Idea*, móvil de todos los personajes.

El personaje que lleva a niveles más trágicos la dicotomía de la forma vagabunda con las ideas obsesivas es Maximiliano. Varía desde las vaguedades de las formas como moldes o envolturas de un querer ser otro ("Bien era oficial de ejército y tenía una cuarta más de alto, nariz aguileña, mucha fuerza... o bien un paisano pudiente y muy galán, que hablaba por los codos sin turbarse nunca...". (Pág. 219), hasta las obsesiones de ideas disfrazadas de formas caprichosas (su locura con el embarazo de Fortunata). Maximiliano será el personaje donde las formas-ideas variarán, en cuanto búsqueda, porque es el único que no tiene posibilidad de encontrar interlocutor. Rechaza las formas —en cuanto se rechaza a sí mismo como forma— pero sus ideas (amor a Fortunata) no existe sin significante, o sin el modo formal que permita la comunicación. Pero la comunicación será imposible por falta de interlocutor (Fortunata no lo quiere). El conflicto de Forma-Idea es lo que lleva a Max a la locura. La imposibilidad de comunicación aparece como la verdadera tragedia de la vida. Cuando Maximiliano comprende esto lo supera porque se margina en lo que es una locura para los otros, pero la plenitud de lucidez para él: "...aunque parece que estoy trastornado, veo más claro que todos vosotros...". (Pág. 665). El discurs-

²⁶Pág. 675.

so último de Max a Ballester apunta esta concepción descubierta finalmente por el personaje:

“...desaparecieron las asquerosidades de la realidad, y vivo con mi ídolo en mi idea, y nos adoramos con pureza y santidad sublimes en el tálamo incorruptible de un pensamiento...”.

“Usted está aún atado a las sinrazones de la vida; *yo me liberé*²⁷ y vivo en la pura idea. Felicíteme usted, amigo de mi alma, y deme un gran abrazo; así, así, más apretado, más, más porque me siento feliz, muy feliz”. (Pág. 762).

La angustia vital sigue una trayectoria paralela a la búsqueda de Max. Comienza con la forma que se persigue hasta el encuentro con la idea solitaria, despojada de envoltura, que libera. Cuando se ha rechazado o ha muerto la forma (la de Fortunata y la de él) se alcanza la tranquilidad. Con la ruptura de la tensión Forma-Idea como conflicto de vida, Max se acerca a la lucidez que los otros no perciben. Es por eso que acepta el cambio del Monasterio por el Sanatorio sin oponerse porque ha superado la trágica necesidad de ensamblar la angustiante dicotomía en que se ha debatido su tormentosa existencia: “No encerrarán mi pensamiento” (Pág. 763). La comunicación imposible se resuelve no en la locura, como pudiera creerse en una lectura apresurada, sino en la aceptación de la única posibilidad libre de conflicto: dejar de perseguir la forma para vivir en la idea²⁸. Es así como la base lingüística de la novela, desde la conformación dual del signo, atraviesa todos los estratos de la obra (en cuanto se manifiestan en el lenguaje de los personajes) y se revela como conflicto existencial en la visión general del hombre. Max termina siendo el portavoz de esta postura. Su importancia final puede entenderse por el hecho que se ha convertido en el más lúcido de todos los personajes. Es el único que desentraña la verdadera condición humana. El conflicto del hombre radica en el choque entre la Forma y la Idea. Es ésta una manera de comprender la tragedia de Maximiliano, aprisionado en la lucha de la Forma y de la Idea, donde una no puede existir sin la otra. Las mismas características del signo lingüístico.

²⁷Lo subrayado es nuestro.

²⁸La relación que va desde el vacío que busca contenido (el caso de Max) a la idea que busca forma (“la idea, la pícara idea”, el hijo de Fortunata), en ambos casos el personaje resulta destrozado en la búsqueda.