

FORTUNATA Y JACINTA
SEGUN TELEVISIÓN ESPAÑOLA:
LA LECTURA CINEMATOGRAFICA
DEL CLÁSICO GALDOSIANO
POR MARIO CAMUS

Mercedes López-Baralt

Este trabajo, propuesto como ponencia para el Quinto congreso Internacional Galdosiano, y que cabría dentro de la sección titulada «La obra de Galdós en relación con otras disciplinas», contrasta la versión televisiva de *Fortunata y Jacinta* con el original galdosiano. Se trata, en primer lugar, de calibrar las consecuencias de la traslación de códigos: de la palabra impresa a la imagen acompañada de música y diálogo. Y también de evaluar, consignando posibles aciertos y fallas, la lectura que de la monumental novela hace Camus, mediante su selección del elenco, su caracterización de los personajes, su puesta en escena, y su elección (o supresión) de fragmentos del texto original para la articulación de esta versión cinematográfica de diez horas.

Desde el primer esfuerzo de Aristóteles por consignar las fronteras entre los géneros en su *Poética*, los estudios literarios en Occidente han seguido el prurito clasificatorio, intentando deslindar formas y retóricas, en su búsqueda de una especificidad canónica. Sin embargo, la difuminación de los bordes entre los géneros literarios, y aún entre las artes es igualmente antigua. Ya en la última década del siglo veinte, a nadie sorprende la recreación de la obra literaria en otros medios o su traducción a otros códigos: me refiero a la música y a las artes plásticas, y aun al cine. En algunos casos, por mencionar sólo unos pocos ejemplos, la recreación accede a niveles de belleza que honran sin menoscabo el original. Piénsese en la serigrafía del artista puertorriqueño Lorenzo Homar sobre el poema de Tomás Blanco, «Unicornio en la isla»; en las «Nanas de la cebolla» de Miguel Hernández musicalizadas por Alberto Cortés y cantadas por Joan Manuel Serrat; en los «Aires bucaneros» del poeta Luis Palés Matos, en versión musical del también puertorriqueño cantor y compositor Roy Brown... Conversando sobre el tema ya muchos años con nuestra indómita antillana del mundo, Nilita Vientós Gastón, mi apasionada apología de la versión cinematográfica de *Muerte en Venecia* me ganó el epíteto de «hereje». Con la audacia de la poca edad insistía en que la película era mejor que la novela misma, arguyendo que la fórmu-

la Thomas Mann/Visconti/Gustav Mahler/Dirk Bogarde/Venecia no podía ser superada. En este punto, y tras releer una y otra vez —y aún cerca del Ponte Rialto y del mismo Lido— la novela, todavía hoy me confieso irredenta.

Pero bromas aparte, no menos cierta es la dificultad de recrear con justicia la obra literaria en otros medios. Porque se trata siempre de una forma singular de sinestesia, y aún de traducción: los estímulos que afectan a unos sentidos han de trocarse necesariamente en estímulos dirigidos a otros. Cambia el lenguaje, cambian los códigos. Y todo ello siempre sujeto a la tiranía imperiosa del referente obligado: el original. El público que escucha el poema musicalizado, que mira el relato plasmado en un lienzo o en la pantalla de un cine, busca muchas veces la fidelidad a la obra que inspiró la recreación, sin darse cuenta de que se trata de una lectura más; sin reconocer la libertad del segundo creador.

Quisiera hoy abordar algunos de estos problemas examinando la singular lectura televisiva que de *Fortunata y Jacinta* realizara para Televisión Española en 1980 Mario Camus. Vale recordar, sin embargo, que en el esfuerzo de llevar al cine la obra galdosiana Camus no es el primero: le antecede nada menos que Buñuel, con sus films sobre *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1970), una producción mexicana el primero y una co-producción de España, Francia e Italia el segundo. Y una versión española francamente olvidable de *Fortunata y Jacinta*, dirigida por Angelino Fons en 1969¹.

¹ La película de Fons es ciertamente floja, aunque no carece de méritos. Vale la pena detenernos en ella brevemente. Las actuaciones de Liana Orfei (Jacinta) y Máximo Valverde (Juan) son muy mediocres; las de Julia Gutiérrez Caba (Guillermina), Terele Pávez (Mauricia la Dura) no pasan de aceptables. Lo mismo la de Bruno Corazzari (Maxi), quien, sin embargo, al final comete el error de ponerse histérico al contarle a Fortunata de la traición de Aurora, faltando a la fría lógica que exhibe en este momento en el original. Sin embargo, hay que reconocerle el acierto al guionista cuando reproduce en esta escena —aunque reducido— el parlamento de Maxi sobre la imposibilidad de estafar a la Naturaleza (tanto más porque la mención a la Naturaleza se obvia en la versión de Camus): «Nos casamos por debilidad tuya y error mío. Yo te quería, tú a mí no. Contra la Naturaleza no se puede luchar». María Luisa Ponte sí es una doña Lupe estupenda. Emma Penella es buena acriz, pero no tiene la edad adecuada para el rol de Fortunata, y menos, la belleza. Sin embargo logra dar la nota primitiva del personaje, cosa que, como veremos más adelante, no consigue Ana Belén en la serie televisiva.

Uno de los problemas que enfrenta la versión cinematográfica de la novela es el del tiempo: cómo reducir a dos horas una historia que en el original ocupa dos volúmenes. Necesariamente se pierden muchos elementos importantes del relato (por ejemplo, todo el episodio del asedio de Moreno Isla a Jacinta desaparece). En algunos momentos el director opta por una alternativa que resulta artificial: la voz «en *off*», o un narrador incorpóreo que cuenta lo que ha pasado en los lapsos que no vemos.

Sin embargo, y para nuestra sorpresa, el director y el guionista han incorporado dos campos semánticos del simbolismo de la novela: el de las aves y el de la carne. El simbolismo ornitológico descubierto por Gilman en 1966 en su ensayo «The Birth of Fortunata» es abordado por el film al mostrar al «sicario» matando gallinas en la Cava, la estela de plumas en los peldaños que llevan a la casa de Fortunata, y a la Próxima agasajando palomas en su pecho. Para insistir en dicho simbolismo el director añade una escena truculenta que no figura en la novela, en la que la Fortunata se acuesta con Juan

La carrera cinematográfica del laureado director santanderino, cuya fama comienza a cuajar a partir de *La visita que no tocó el timbre* (film protagonizado por Alberto Closas en 1964), y quien ha merecido el Premio Nacional de Cinematografía en 1985 y, recientemente, la Medalla de Oro de Bellas Artes de manos del rey don Juan Carlos, ostenta títulos que cubren una amplia gama: el musical (*Cuando tú no estás, Al ponerse el sol y Digan lo que digan*, con Raphael como estrella: de 1966 a 67; *Esa mujer*, para muchos la mejor película realizada por Sara Montiel, de 1968), el documental (*Madrid*, de la serie multinacional sobre capitales culturales de Europa; 1984), la reflexión sobre la historia contemporánea europea (*Después del sueño*, sobre el fracaso de la utopía comunista, con Ana Belén y Fernando rey: 1991)... Pero, como le confesara a Angeles Velasco en entrevista del 13 de junio de 1982 para *Diario 16*, «siempre me gustó más la literatura que el cine». Esta vocación de traducir la página impresa a película de celuloide se hace evidente al repasar otros títulos de su filmografía: *Con el viento solano* (de 1965, basado en la novela de Ignacio Aldecoa), *Los pájaros de Baden Baden* (de 1974, basado en otra novela del mismo autor), *La colmena* (de 1982, basado en la novela de Camilo José Cela y galardonado con el Oso de Oro de Berlín), *Los santos inocentes* (de 1984, basado en la novela de Miguel Delibes), *La casa de Bernarda Alba* (de 1986, basado en el drama de Lor-

en la pollería de su tía, en un suelo cubierto de plumas, y mientras sobre ambos amantes cuelga una gallina muerta.

El simbolismo de la carne se inicia en la novela con el pasaje final de su primer capítulo, cuando el narrador afirma de Juan: «Decía que entre estas dos maneras de vivir observaba él la diferencia que hay entre comerse una chuleta y que le vengan a contar a uno cómo y cuándo se la ha comido otro, haciendo el cuento muy a lo vivo, se entiende, y describiendo la cara que ponía, el gusto que le daba la masticación, la gana con que tragaba y el reposo con que digería». Vernon Chamberlain (1985) ha examinado a Fortunata como el objeto del deseo carnal de Juan, desde que Estupiñá le cuenta a Barbarita que su hijo y Villalonga andan con «un par de reses muy bravas» hasta morir desangrada de sobrepeso, tras el sueño premonitorio y erótico de los tubos, en que las «tiras de carne» sobre la parrilla de un asador.

También insiste esta versión, y con acierto, en la dimensión cuasi incestuosa de la relación entre Juan y Jacinta (que dará pie a la atinada interpretación de Harriet Turner sobre la infertilidad de Jacinta en «Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta», de 1983), desde que al inicio de la película Barbarita ve a ambos niños durmiendo juntos y se promete llevarlos «de la cuna al tálamo».

La «pícaro idea» asoma tímidamente cuando Fortunata se dice a sí misma «Yo soy la verdadera esposa del Delfín, porque yo le voy a dar otro hijo». 'En su lecho de muerte repite las palabras: «Yo soy la verdadera mujer del Delfín», con lo que notamos el cumplimiento de su autodeterminación, aunque ésta no se desarrolle pormenorizadamente. Al final Fortunata le entrega su niño a Jacinta a través, no de Estupiñá, sino de Guillermina. No presenciamos la muerte de la Prójima, aunque sí su entierro, al que nadie asiste. Vemos a Maxi en Leganés diciendo «Resido en las estrellas». Y el film cierra con una extrañísima escena: Jacinta con el nuevo Pituso en sus brazos, y tras de echar a Juanito de la habitación, le canta y lo acuna, mientras se ríe como una loca.

Un último detalle que cabe mencionar: Fons incluye, en una de las incursiones de Juanito al Cuarto Estado, cuando está cortejando a Fortunata, una hermosa estampa nocturna de Antonio Gades bailando los *Caracoles* en plena Plaza Mayor.

ca)... Su experiencia como cineasta va más allá de la dirección: Camus ha sido también actor (en el film de Basilio Martín Patino, *Adiós a la nostalgia*, de 1984) y guionista (para la serie sobre *Federico García Lorca*, dirigida para Televisión por Juan Antonio Bardem con la asesoría de Ian Gibson, el autor de la imprescindible biografía sobre el poeta granadino).

La *Fortunata y Jacinta* de 1980 constituye su primera serie para Televisión Española, y anticipa otras incursiones de Camus en la aventura televisiva: *Los desastres de la guerra* (de 1982, co-producción franco-española sobre Goya, serie co-dirigida con Juan Estelrich), la mencionada *Federico García Lorca* (de 1986, para la que colaboró como guionista), y *El Quijote* de (1992, co-dirigida con Manuel Gutiérrez Aragón). No se trata del estreno cinematográfico de la novela propiamente dicho, sino televisivo, ya que *Fortunata y Jacinta* ya había sido llevada antes a la pantalla grande por Angelino Fons, como dijimos, sin mucho éxito.

Una co-producción de Televisión Española con Teletvetia y Telefrance que costó 170 millones y se rodó entera en Madrid, la *Fortunata y Jacinta* televisiva consta de diez capítulos de una hora de duración cada uno, y cuenta con Mario Camus no sólo de director, sino de guionista, compartiendo esta segunda tarea con Ricardo López Aranda. La fotografía se debe a Juan Martín Benito y la música a Antón García Abril (quien también compusiera la música para la exitosa serie de Ana Diosdado sobre los efectos de la aprobación de la ley del divorcio en la familia española, *Anillos de oro*, de 1983). Como asesor literario la serie tuvo la suerte de contar con don Pedro Ortiz Armengol, galdosista ejemplar, autor de una espléndida edición de *Fortunata y Jacinta*, conmemorativa del CL aniversario de la fundación de la Casa Editorial Hernando (Madrid, 1979) y Presidente de la Asociación de Amigos de Pérez Galdós, fundada en Madrid el 4 de marzo de 1992. Un elenco de primera —elegido por el mismo Camus— asumió la caracterización de los inolvidables personajes galdosianos: Ana Belén hace de Fortunata, Maribel Martín de Jacinta, Mario Pardo de Maximiliano Rubín, François Eric Gendron de Juanito Santa Cruz, Mary Carrillo de Barbarita, Francisco Rabal de José Izquierdo, Charo López de Mauricia la Dura, Berta Riaza de Guillermina Pacheco, María Luisa Ponte de doña Lupe la de los Pavos, Fernando Fernán Gómez de don Evaristo Feijoo, Mirta Miller de Aurora, Francisco Marsó de Villalonga... Sobre la elección de los tres protagonistas, dice Lola Aguado, citando a Camus, en su artículo de 1980: «Elegió a Gendron 'porque podía cruzar un salón con elegancia' —es hijo del violonchelista Maurice Gendron— para hacer el Juanito Santa Cruz, y a Mario Pardo porque es grande, extraordinario actor, que no había encontrado su oportunidad. Elegió a Ana 'porque sabía que podría dar esos matices que nadie, a su edad, podía darlos'». Refiriéndose a Fortunata, Camus recuerda a otras actrices que la interpretaron para el cine (Emma Penella) y el teatro (Nati Mistral), y que le parecen —lo dice con todo respeto— mayores en edad de lo que fue la Pitusa, cuya historia comienza cuando tiene unos 19 años y termi-

na con su muerte a los 26, aproximadamente. Hablándole a Lola Aguado, arguye Camus que a *Fortunata* le pasa lo que le pasa entre otras cosas por joven, porque su inmadurez le impide superar el primer amor. «Si le pasase mayor sería tonta».

Los lectores —más aún, los asiduos— de *Fortunata* y *Jacinta* que hemos visto la serie no podemos menos que ceder a la tentación de privilegiar el referente, es decir, la obra galdosiana, y anotar lo que desde nuestra perspectiva parecen aciertos y fallas de Mario Camus en la puesta en escena de la novela. Aunque por justicia debemos luego examinar la coherencia de la lectura particular que hace el cineasta del texto galdosiano, lectura a la que, por supuesto, tiene tanto derecho como cada lector o cada crítico a la suya. Pero antes debemos darnos cuenta cabal de las consecuencias de la traslación de códigos, en el proceso de llevar la palabra impresa al celuloide, cosa que para nada depende de la voluntad de un director.

Además de lo evidente: la reducción de la participación activa de la imaginación (el cine nos da —a través de la imagen— caras y figuras hechas ya, con lo que reduce la posibilidad de proyección psicológica que hacemos en la lectura solente de un texto, cuando somos dueños y señores de otorgar rostros a los personajes), quisiera subrayar aquí al menos dos consecuencias de la traslación de códigos, que a su vez, engendraron otras tantas.

La primera pérdida irreparable, sobre todo en el caso de la novela que nos ocupa, es la del narrador. Esta pérdida arrastra consigo el humor, que es, para los lectores de Galdós, el carnet de identidad del novelista, y la clave de su superioridad —por lo menos, desde mi punto de vista— sobre autores tan geniales como amargos, un Flaubert o el mismo Clarín. Pues este humor, que asoma desde la primera oración de la monumental obra, creando un estrecho vínculo de íntima complicidad entre el narrador y el lector, es precisamente el elemento que hace soportable la tragedia e la historia de dos casadas, atenuando el siempre posible melodrama. Así, vemos que escenas de intenso patetismo se hacen más leves por el humor del coloquialismo de un narrador simpáticamente castizo: pongamos, por ejemplo, un pasaje sobre la agonía de Mauricia, quien pierde aceleradamente la lucidez mental: «Y mirando con extraviados ojos al tema, parecía entregarse al doloroso trabajo de recordar, cazando las ideas como si fueran moscas» (II: 197). O el final de la parte segunda de la novela, cuando tras la segunda salida de *Fortunata* «al campo de la loca ilusión», Nicolás la echa de la casa de su hermano. El poco limpio sacerdote insistía en la necesidad de zahumar la casa en cuanto se fuera la Prójima, a lo que el narrador comenta: «Y a propósito de espliego, a él, físicamente, tampoco le vendría mal... esto sin ofender a nadie» (I: 719). Este atenuante de la tragedia falta necesariamente en la versión televisiva de la novela.

Con el narrador de *Fortunata* y *Jacinta*, *alter ego* de Juanito Santa Cruz, que editorializa cuando le viene en gana y se equivoca patentemen-

te, que no representa para nada la voz monolítica de un autor que por otra parte siempre dudó, hemos perdido también mucho del perspectivismo cervantino —que no es otra cosa que la ambigüedad— en la novela televisada. Pues Galdós nunca privilegia la visión de la realidad que expresa el narrador; ésta es una más, tan legítima o errada como la de los demás personajes. Sobre las contradicciones de este simpático narrador cambiante, para muestra un botón, o mejor tres, todos del primer capítulo de la novela. Tras fustigar a Juanito Santa Cruz con abundantes epítetos («chico de», «hijo de», «nene», «niño», «adorado hijo», etc.) que anticipan una cara de la tragedia de la novela, resultado de que el niño nunca creció (la otra, de cariz histórico, está en el liberalismo aplastado desde la Noche de San Daniel), el narrador afirma con desenfado un rotundo disparate: que Barbarita «no trataba a su hijo con mimo» (I: 110)². Y tras de su intento de distanciarse del Delfín, desde el impersonal comienzo «Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre...» (I: 97), hasta el tildar de «Otras muchas tonterías de este jaez» (I: 99) sus hazañas de estudiante revoltoso, el narrador termina el capítulo coincidiendo con la filosofía moral de Juanito, quien entre el leer y el vivir prefiere lanzarse sin demora a los placeres de la carne. La metáfora con que Juanito justifica esta opción hedonista, la del dilema entre comerse o mirar comer una chuleta, le resulta al narrador «una comparación que no carece de exactitud» (I: 111). Más tarde en la obra tanto Juanito (I: 690, I: 693) como el narrador proferirán frases casi idénticas sobre el pueblo como cantera que hay que labrar, moldear y dirigir (entiéndase, usar). Una tercera equivocación suya que contribuye tanto a la ambigüedad como al humor de la novela —esta vez amargo, si recordamos el pasaje al terminar de leerla— está en su afirmación acerca de «la familiaridad democrática que demuestra la llaneza castiza del carácter español»: la obra toda se encargará de desmentirla, al girar en torno al conflicto entre la burguesía y el llamado «cuarto estado», de consecuencias trágicas. También la pérdida del narrador arrastra consigo en no corta medida la compasión del autor por sus personajes, que —junto al humor— es rasgo clave de Galdós. Justo al final de la novela es el narrador quien subraya el triunfo moral del «rasgo» de donar su hijito a Jacinta, culminación de lo que la crítica ha llamado el proceso de «angelización» de Fortunata. Estas palabras decisivas del narrador —que aquí sin duda acierta— se pierden necesariamente en el film: «En aquella idea se vaciaba, como en un molde, todo lo bueno que ella podía pensar y sentir; en aquella idea estampaba con sencilla fórmula el perfil más hermoso y menos humano de su carácter» (II: 519-420). Al menoscabar el perspectivismo cervantino que es clave de lectura de la *fortunata y Jacinta* original, la pérdida del narrador nos inclina a hacer una lectura unívoca de la versión televisiva.

Si bien una de las consecuencias de la traslación del códigos resulta

² A partir de aquí cito la novela por la edición de Francisco Caudet (1983).

en una pérdida, la otra aporta un elemento añadido: la música. Claro está que no siempre un film se acompaña de música —pongamos por caso el de la *Tristana* de Buñuel, en que no la hay (carencia, que por otra parte, no puede sino ser elocuente). Pero en el cine hoy es casi imprescindible el empleo de la música para manipular las emociones del espectador (piénsese, por ejemplo, en qué sería de *La Strada* de Fellini sin la partitura de Nino Rota³, en las maravillas que logra la de Ennio Morricone en *The Mission*, en la creación del suspense a cargo del *score* musical de *Vertigo* o de *Psycho*, de Hitchcock). Para Fortunata y Jacinta Antón García Abril ha compuesto y dirigido una música cinematográfica que pasa sin dificultad de la orquesta al organillo callejero. Es difícil —en el caso de algo tan subjetivo como la música— poder apuntar a su posible campo semántico. Sin embargo —y hablo en este momento como mera espectadora de la serie— me parece que hay un deje de nostalgia obsesiva, de carencia no colmada en la tristeza dulce de sus notas. Tristeza que forma parte de la percepción que tiene Mario Camus acerca de la suerte de Fortunata, como veremos más adelante.

La versión de Camus sigue la trama de la monumental novela galdosiana con marcada fidelidad. Y es que no se trata de la recreación libre de un texto literario —como lo fuera, por ejemplo, el caso de la *Tristana* de Buñuel, cuya protagonista y cuyo final distan por mucho del original. Buñuel produce «su» *Tristana*. La intención de Camus es más modesta: se limita a difundir la novela a través del medio televisivo. Sin embargo, de este esfuerzo de masificación de la literatura el resultado es sorprendente por la calidad de la dirección, de las actuaciones, de la fotografía, de la puesta en escena, de la música. Volviendo a la trama, Camus no puede menos que suprimir escenas por la limitación del tiempo, pero apenas altera los eventos. El material documental, histórico, pierde peso y a veces desaparece por completo. Esto último sucede con la descripción exhaustiva que hacía el original del comercio de paños madrileño. Los sucesos políticos menudean, pero no dejan de asomar, como en la novela, comentados desde el salón de la Santa Cruz o atisbados desde los balcones de esa casa: la abdicación de Amadeo de Saboya, la entrada de Alfonso XII (la inminencia de ésta también se comenta en una tertulia de café, a la que asisten Feijóo y Juan Pablo Rubín). En la calle presenciarnos el comienzo del motín de la Noche de san Daniel, o la protesta estudiantil por la destitución de Castelar de su cátedra universitaria, al protestar por el «rasgo» de Isabel II. La exploración del subconsciente, que ha merecido para Galdós el epíteto de «psiquiatra» por algunos crí-

³ La fuerza arrolladora de la melodía que toca «Il matto» en el violín y que la enamorada Gelmosina aprenderá en su trompeta, en su intento de crear el hilo invisible que la una para siempre al maromero que encarna la poesía, sólo puede encontrar un paralelo literario en la melodía de Vinteuil que inspira los amores de Odette y de Swann en el primer volumen de *La recherche du temps perdu*, de Proust, y que muchos imaginamos como el motivo obsesivo del último movimiento de la sonata en do mayor de Cesar Frank.

ticos⁴, se debilita grandemente en la serie con la pérdida de buena parte del material onírico: Camus sólo hace justicia al sueño de Jacinta en la ópera. Pero los cambios en la trama son mínimos: por ejemplo, Moreno Isla muere en la iglesia, a donde ha ido a contemplar desde lejos a Jacinta, y no solo en su piso; Feijóo conoce a Fortunata al ayudar a recoger de la calle a Mauricia, borracha, y no cuando en un delirio de celos y desesperación, y tras no atreverse a entrar en la casa de los Santa Cruz para insultar a Jacinta, Fortunata pierde el camino de su casa. También se añade algún elemento: un simpático momento de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés* del maestro Barbieri; me refiero a la canción «Coser y cantar», que se muestra casi en su totalidad en escena con Maxi y Fortunata entre los espectadores⁵. Como en la novela, la calle madrileña es también protagonista de la serie, desde que nos enfrentamos a la casa de los Santa Cruz en la Plazuela de Pontejos hasta recorrer la Plaza Mayor y la Cava de San Miguel. La creación de la atmósfera decimonónica a través del vestuario y los decorados interiores y la recreación del paisaje urbano (en ello Ortiz Armengol, máximo experto en la geografía galdosiana, fue instrumental) son algunos de los logros indiscutibles de la serie televisiva. También la fotografía, que a veces crea hermosísimos bodegones a partir de la oferta de frutas, verduras, aves y pescados, del mercado de San Miguel. Pero veamos la suerte que corren los personajes al acceder, de la mano de Camus, a la pantalla.

Juanito Santa Cruz encarnado en Gendron sigue siendo un adonis, pero ha visto disminuida su cualidad donjuanesca de la seducción por la palabra: aquellos arcos triunfales de la autojustificación que construía para él mismo pasar por ellos, según le recrimina en una ocasión Jacinta. Esta disminución verbal no creo que sea intencional por parte de Camus, sino el resultado necesario de la reducción de los diálogos para poder cumplir con la tiranía del tiempo de duración de la serie. Uno de los pocos casos en que vemos a Juan manejar la palabra —aunque brevemente— para convencer a su infeliz mujer de que su actitud con Fortunata ha sido poco menos que heroica lo tenemos en el capítulo octavo. Otro cambio, también leve, es la atenuación de su habitual cinismo. El Juanito televisivo tiene una conciencia que es capaz de desvelarlo en su noche de bodas, al sentirse culpable del daño que le hizo a Fortunata. Nada de ello hay, desde luego, en el original, como no sea dentro del

⁴ Me refiero a Joan CONNELLY ULLMAN y George ALLISON, autores de «Galdós as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*» (1974). El precursor en esta consideración de Galdós como «psiquiatra» es José SCHRAIBMAN, desde su libro de 1960, *Dreams in the Novels of Galdós*. Por mi parte, en el cuarto capítulo de *La gestación de Fortunata y Jacinta: Galdós y la novela como re-escritura* (1992) intento las lecturas freudiana y jungiana de la novela.

⁵ BARBIERI, quien fundara el Teatro de la Zarzuela de Madrid, estrenó *El barberillo de Lavapiés* en 1875. El detalle de incluir una escena de la zarzuela en el octavo capítulo de la serie manifiesta el empeño de Mario Camus por lograr la creación de la atmósfera decimonónica madrileña en su versión filmica de la novela (recordemos que la historia de las dos casadas termina en abril de 1876; Fortunata muere el 18 y pocos días después Maxi ingresa en Leganés).

delirio de la borrachera de Sevilla. Pero hay que reconocer que Juan cambia muy poco de la novela a la serie; quizá por ser un personaje plano en el original no dio lugar a mayores problemas de interpretación. Es importante consignar, de todos modos, que Camus no cedió a la tentación de frivolar al personaje: hacia el final de la serie, y como en la novela, Maxi lo castiga con el merecido epíteto de «verdugo», al contarle a Fortunata de sus amores con Aurora.

Barbarita, sin embargo, ha dejado de ser la matrona apetitosa que codiciara el narrador, semejante a aquellas «frutas que, por lo muy maduras, principian a arrugarse, y les chorrea por la corteza todo el azúcar» (I: 142). En Mary Carrillo ha perdido toda coquetería y atractivo; resulta austera y convencional. También pierde su imprudencia al recriminar a su nuera por la falta de herederos; en su lugar, la Barbarita de Camus consuela con ternura a Jacinta. Don Baldomero no está mal, pero la alegría de su matrimonio con Barbarita, que sirve en la novela para marcar un contraste brutal entre la dicha de los padres (que duermen en una sola cama) y la desventura de los hijos (que duermen en dos) ha desaparecido. En el primer capítulo de la serie, y aun cuando don Baldomero le recuerda a su mujer que no les ha ido mal pese a que los casaron «como se casa a los gatos», sin contar con sus voluntades, al irse a dormir se dan las espaldas. Estupiñá conserva su simpatía y su sumisión lacayuna a la voluntad de los Santa Cruz (maravillosa su sonrisa de estúpido embeleso ante la ventura de sus patronos), pero ha perdido su cualidad definitoria: el «jarabe de pico», o su pasión por la conservación, que lo convierte en emblema ambulante de la historia oral madrileña. Aunque hay que decir que, si bien no lleva su bastón con puño de cotorra, sí gasta el perfil de tal ave. En la mesa de los Santa Cruz se jacta de haber presenciado «la historia del siglo» desde los balcones (capítulo I). Pero no añadirá más sobre el tema.

Un acierto rotundo lo es la caracterización de Isabel Cordero, de brevísima aparición, en particular en la escena en que «revienta de gusto» ante la contemplación de su hija vistiendo las galas nupciales para desposar al Delfín de los Santa Cruz. Otra caracterización genial es la de doña Lupe, a cargo de la veterana actriz María Luisa Ponte, quien recientemente hiciera con Paco Rabal una filigrana de cortometraje entre dramático y paródico: *Ni contigo ni sin ti* (también se lució como la carniceira que llevaba por la calle de la amargura a José Bódalo en *Anillos de oro*). La Ponte, quien ya había hecho el papel para la *Fortunata y Jacinta* de Angelino Fons, conserva sin menoscabo la fusión entre la tiranía doméstica y ternura filial del personaje original, así como el humor de sus regaños épicos a Papitos y a Maxi. Esta vez su caracterización es insuperable: ha pasado una década y tiene, no sólo más experiencia, sino una edad más adecuada para el papel que la que tenía cuando lo realizara para la película. Nicolás Rubín —grueso y ceboso— está bien caracterizado, pero Juan Pablo pierde mucho. Las escenas de las tertulias de café —«costumbres turcas», como las llamaría don Benito— escasean, y en

ellas desaparece el humor del narrador, quien —con la ayuda de alguna placera— glosa en el original los disparates y fanfarronerías políticas que profiere con gran solemnidad el aspirante al «turrón alfonsino». La caracterización de Moreno Isla, fuera del acierto de una sobria elegancia y británico laconismo verbal, deja bastante que desear. Aunque Camus se interesa por explorar su enamoramiento platónico de Jacinta, la traslación de códigos obliga a perder su memorable monólogo interior (II: 342-344), aquél en que se pregunta por qué querrá tanto a «esa mona», y si a ella no se le habrá ocurrido quererlo alguna vez.

Fernando Fernán Gómez logra un Feijóo espléndido, que inicia el «curso de filosofía práctica» en el arte de «vivir» que ha de dictar a Fortunata en una escena inolvidable: bailando un chotis con tierna complicidad, a los acordes de la música del organillo que no es otra cosa que la calle entrando por la ventana. La sobriedad de su pragmatismo se funde con una ternura que logra las únicas sonrisas confiadas que otorga la Fortunata a un hombre que, aunque finja de maestro, siente como su igual. Camus —y la experiencia de veterano actor— ha sabido reproducir del original, con fino acierto, la amistad que nace entre los dos personajes. Caso insólito de notar tanto en la novela como en la serie, porque se trata de la única amistad entre hombre y mujer que contiene la historia de dos casados.

La Mauricia la Dura de Charo López y el Maxi de Mario Pardo, son, sin lugar a dudas para esta espectadora, las caracterizaciones mejor logradas de la serie. Charo López, quien —por lo guapa— dista mucho físicamente de Mauricia (según el narrador La dura tenía el rostro varonil «de Napoleón antes de ser Primer Cónsul», I: 607), da sin embargo la cualidad salvaje y primitiva del personaje, precisamente lo que le falta a la Fortunata de Ana Belén (a ello volveremos en breve). Insuperable su diálogo con Sor Marcela, piropeando mimosa desde el encierro de una celda a la monjita coja para que le conceda un trago de jerez, así como los vituperios a las monjas y «los curárganos de babero» de su delirio alcohólico. Magnífico demonio tentador, que desde su lecho de muerte le dice a Fortunata que no es pecado querer a quien le sale a una «de entre sí». El sueño sacrílego, cargado de simbolismo pre-freudiano, que leemos en el original, se trueca en el capítulo VIII en delirio sacrílego de la vigilia: Mauricia —con Fortunata como testigo mudo y atónito— despierta de noche y va al sagrario, a sacar el cáliz y comerse las hostias, mientras le habla al niño Dios.

Por su parte, Mario Pardo es tan perfecto en su encarnación de Maxi que difícilmente releeremos la novela sin imaginarlo en el papel. La estampa física —«parecía hecho como de sobras», diría en el original el narrador—, la torpe timidez, la trágica pasión impotente (en el capítulo octavo se insinúa el problema tras la falta de culminación de las caricias en la cama entre él y su mujer), la voluntad férrea, su deterioro psicológico (obsesión del honor, ataques de celos, misticismo, manía de la lectura, delirio de persecución, pérdida de la memoria: capítulo IX), todo

ello está en el Maxi de Camus. Falta, desde luego —y aquí echamos de menos otra vez al narrador—, la visión cervantina de su locura, la oscilación que se da en la novela entre la certeza de su razonabilidad y la convicción de su enajenación. En el original tenemos, a fin de cuentas, a un loco-cuerdo. Es cierto que el Maxi de Camus tiene momentos de fría lucidez tras la exacerbación de su locura: lo vemos seguirle la pista a Fortunata hasta encontrarla, cuando todos en la familia le decían que había muerto; la confronta con la realidad y admite su locura pasada al decirle «Nos casamos por debilidad tuya y equivocación mía... Yo te adoraba y tú a mí no... y por eso perdí la razón», pero a los personajes que lo rodean no les atormentaba la duda sobre su condición mental. Simplemente lo dan por loco. La novela televisiva termina, como la *Fortunata y Jacinta* original, con sus palabras: «No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan al llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en una cuadra... Lo mismo le da». Camus y López Aranda, como guionistas, han cambiado en dos detalles el pasaje: han sustituido la palabra «muladar» por «cuadra» (quizá pensaron envejecida la palabra original), y han añadido «le» a «Lo mismo da». Este último cambio, aunque aparezca nimio, es desafortunado. Pues apunta tan sólo a Maxi, a su falta de voluntad, a su entrega a lo que el destino quiera hacer con él. Mientras que «Lo mismo da», en su impersonalidad, puede apuntar también a la sinrazón del mundo, y da paso al perspectivismo cervantino al convertirse en clave de lectura de la singular novela: hay por lo menos dos formas de leerla, y ambas son legítimas. como lo he explicado en otro lugar, en el caso de *Fortunata* podemos leer tanto su fracaso social como su triunfo moral; en el de Maxi, tanto su locura como su cordura, etc.

Hemos apuntado antes al menoscabo que supone para la ambigüedad de la novela televisiva la pérdida del narrador del texto original. Sin embargo, bien sabemos que la imagen es fuente de ambigüedad; hace poco nos lo recordó Roland Barthes en su ensayo «Retórica de la imagen», cuando explicaba la contigüidad de la palabra en los anuncios publicitarios visuales, palabra necesaria «para combatir el terror de los signos inciertos». Quisiera referirme al caso de Guillermina Pacheco, «la santa». Muchos lectores suelen —siguiendo al mismo Galdós, quien admiraba mucho al modelo real para la fundadora— recibir con simpatía al personaje. Sin embargo, si tomamos en serio al menos dos índices que nos da Galdós en la novela, por un lado los epítetos encontrados de «la santa» y «la rata eclesiástica» (encontramos ambos en la serie, el primero en boca de Jacinta y el segundo en boca de Moreno Isla) y por el otro el sueño de fortunata, en que se funden Mauricia y Guillermina en una sola persona, tenemos que reconocer que el personaje es harto ambiguo. Ya Caudet ha señalado (II: 454, nota 102) que «Frente al 'corazón' de Ballester la 'santidad' de la 'santa Guillermina' palidece». Es decir, que por un lado el personaje tiene la caridad activa de una Santa Teresa, fundando asilos y pidiendo para los niños huérfanos, pero por la otra, son mu-

chos sus defectos. Es intolerante con la pluralidad religiosa (tilda de indocentes a los protestantes que recogen de la calle a Mauricia en su *delirium tremens*) y con la libertad de la conciencia (mete por la fuerza a las «mujeres malas» a Las Micaelas); quiere comprar al falso Pituso, luego casi robar al verdadero; no entiende la naturaleza humana (queda humillada en su famoso careo con Fortunata); siempre disculpa a Juan por sus «devaneos»... Esta ambigüedad del personaje, poco reconocida por la crítica, ha sido agudamente captada por Camus, de una manera asaz fina: durante el velorio de Mauricia el rostro de Guillermina emerge de la oscuridad de la sala enmarcado por un pañuelo negro, y su parecido con una de las brujas de Goya —por cierto, uno de los pintores más amados de Galdós— produce una sacudida en el espectador: estamos ante la otra cara —siniestra— de la santa. El director ha sabido sacar partido de la cara de la extraordinaria actriz que asume el personaje, Berta Riaza (quien, dicho sea de paso, hizo una excepcional Bernarda Alba en la escena española en 1986). Porque aunque de la boca del personaje salen palabras amables, y la vemos entregada a la caridad (ayudando a Mauricia en la extremaunción, pidiendo para sus huérfanos, etc.), su extraño rostro —de corte redondeo, pero a la vez huesudo, de anchísima frente y ojos enormes— asusta. Precisamente éste es el efecto que quiere lograr Camus con la primera aparición del personaje, que se da en el segundo capítulo, ya que la sucesión de tomas marca un contraste brutal: la escena anterior termina con una toma del delicado perfil de Jacinta, reflexionando triste sobre la fertilidad de su hermana; la próxima muestra una imagen frontal del feo aunque expresivo rostro de Guillermina, contando a los Santa Cruz la historia de cómo decidió emprender una vida de mendicancia.

He dejado para el final la consideración de los personajes de Fortunata y Jacinta, pues en su tratamiento reside por una parte el principal acierto y por otra la principal divergencia —en el terreno de la caracterización— de la serie televisiva con respecto del texto original.

El tratamiento de Jacinta tiene unos matices muy finos, que revelan una lectura pionera del personaje. Es cierto que Maribel Martín quizá sea demasiado bonita para encarnar a la «mona del cielo», pero su pudor interpretativo reproduce la «medianía sosona» del personaje. Pero antes de considerar los aciertos de esta caracterización, hay que admitir que Camus ha fallado en no reconocerle a Jacinta la aguda conciencia social que es uno de los méritos sorprendentes de la malcasada. Mientras los varones de la casa discuten política soltando lugares comunes y luciéndose en discursos vacuos, la caridad de Jacinta le hace entender el triste destino de la obrera decimonónica, como se desprende de las conversaciones en su luna de miel con Juanito. De ahí que comience a compadecerse de la suerte de Fortunata desde muy temprano en la obra. Lamentablemente el director obvia todo esto e incluso se equivoca con su co-guionista cuando pone en boca de Guillermina, en el segundo capítulo, palabras que pertenecen a Jacinta:

—¡Qué desigualdades! —decía, desflorando sin saberlo el problema social. Unos tanto y otros tan poco. Falta equilibrio y el mundo parece que se cae. Todo se arreglaría si los que tienen mucho dieran lo que les sobra a los que no poseen nada (I: 272).

Sin embargo, Camus percibe con singular tino, y antes de que lo hiciera la crítica (me refiero al lúcido ensayo de Harriet Turner «On Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta», con el que en 1983 la estudiosa norteamericana hiciera por primera vez justicia crítica a la otra protagonista de la novela⁶), la sensualidad reprimida de Jacinta. Porque en el sueño de la joven señora de Santa Cruz en el teatro no sólo hay el anhelo frustrado de maternidad. Al echarse hacia atrás y cerrar los ojos mientras lacta el chiquillo, su fruición es más cercana a la del orgasmo que a la de la ternura filial. La sensualidad del sueño está en el texto original y ello lo ha explicado más allá de toda duda Turner. Sin embargo tres años antes lo notaba Camus. Coherentemente con su percepción de una Jacinta apasionada, el director le concede a ésta la escena más sensual de toda la serie, más candente que las escenas de cama de Fortunata y Juanito. Se trata de una escena de alcoba del capítulo séptimo. Hablan los esposos, y en medio de la conversación Juan se pone de pie frente a su mujer, que está sentada. Acaba de prometerle que va a dejar a Fortunata de una vez. La cámara se detiene largamente en la imagen que muestra el perfil de Jacinta, mirando hacia arriba al rostro de Juan, mientras de éste sólo aparece en la pantalla la mitad inferior de su cuerpo, muy cerca de la cara de su mujer. Frente a frente, y durante más de ocho segundos, vemos el perfil de la esposa frente al perfil del sexo de Juan. De momento Jacinta comienza a bajar la mirada hasta fijarla en el sexo de su marido, al que se abraza con pasión. La escena termina con los esposos abrazados en la cama. Este detalle revelador no figura en el texto original, pero es cónsono con la personalidad de la Jacinta galdosiana, reprimida pero apasionada, y quien justo al final de la novela cederá mentalmente al adulterio con Moreno Isla al proyectar su efigie en el rostro del recién nacido Pitusin (por cierto, que este momento liberador de Jacinta no figura en la serie, posiblemente por la dificultad de traducir visualmente el monólogo interior). Un último dato con respecto a la Jacinta de Camus: se atreve a caminar sola por la calle, cosa que nunca vimos hacer a la Jacinta galdosiana. Me refiero a una escena del primer capítulo, que no consta en el original, y en la que se dirige a la Cava a visitar a Estupiñá, pensando que sigue enfermo (la verdad es que anda escondiéndose de los interrogatorios de Barbarita sobre el paradero de Juan en los primeros tiempos de sus amoríos con Fortunata).

Pues bien, en tanto que la lectura cinematográfica de Jacinta es un acierto pionero de Camus, no sucede lo mismo con su Fortunata. Ha perdido mucho de su sensualidad, pese a la indiscutible belleza de Ana

⁶ TURNER vuelve al tema en el segundo capítulo de su reciente libro, *Galdós' Fortunata y Jacinta* (1992).

Belén. La actriz nos da una Fortunata vulnerable y dulce, demasiado sumisa, sin el salvajismo primitivo del original. El famoso sueño erótico de la Prójima, en que se detiene a mirar una vitrina de una tienda de tubos y de «cosas para traer y llevar el agua», se reduce en la serie a su encuentro con un Juan empobrecido. Ciertamente es que algunos elementos del sueño figuran en la vigilia, como las mulas apaleadas por el cochero, el hombre que traga fuego, etc., pero ha desaparecido toda la iconografía fálica con la que Galdós anticipara en tres años las equivalencias simbólicas propuestas por Freud en su *Interpretación de los sueños* de 1900. También desaparece de la serie el simbolismo ornitológico cuyo estudio inició Gilman en 1966, y que ha sido cantera importantísima para críticos sucesivos, como Agnes Moncy, Roger Utt y Vernon Chamberlin⁷ (es lógico que desaparezca, pues, como veremos enseguida, dicho simbolismo está estrechamente ligado al proceso de autodeterminación del personaje, que en la serie se debilita considerablemente).

Otra dimensión de la Fortunata original que no se subraya en la versión televisiva, es la de su salud y su fuerza física. Es cierto que aparece en uno de los capítulos finales cargando a Maxi, quien se sorprende de la fuerza de la Prójima, pero Ana Belén es demasiado delicada para dar la imagen vital de naturaleza en plenitud que tanto admira Feijóo. Y sólo la vemos trabajar físicamente cuando no le cuesta más remedio: en Las Micaelas fregando suelos y lavando ropa, o en el piso que le puso Maxi al inicio, cocinando. Aquello de sacudir el polvo y barrer la casa para ahuyentar la tristeza (que en el original se da cuando Juan la abandona por segunda vez y Feijóo comienza a frecuentarla) ha desaparecido: en su lugar vemos a una Fortunata que pasa su depresión cómodamente acostada (capítulo VII).

La Fortunata televisiva parece muy poquita cosa cuando figura al lado de Mauricia la Dura; me refiero a dos escenas del capítulo quinto, cuando aparecen fregando los suelos o lavando ropa en Las Micaelas. Poco favor le hace a la Fortunata de Ana Belén la cámara cuando las enfoca a ella y a Charo López de cerca: sobre todo en aquella escena en que Mauricia visita a Fortunata, que está cosiendo, en casa de doña Lupe. Las dos actrices son muy guapas, pero la fuerza y la personalidad la tiene la segunda (y, perfil contra perfil, también la belleza). Pero también es justo reconocer, que, aunque muchos espectadores hubiéramos preferido una Fortunata realizada por Charo López, ésta no daba las condiciones de la edad: cuando hace la serie estaba ya en los treinta.

Siguiendo con la comparación entre la caracterización de ambas actrices, también hay que lamentar que con Ana Belén —no así con Charo López— perdemos el coloquialismo del habla madrileña castiza. La Fortunata de Ana Belén habla correctamente, su discurso no se diferencia

⁷ Ver «The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in *Fortunata y Jacinta*», de Agnes MONCY (1974); «'El pájaro voló': observaciones sobre un leitmotif en *Fortunata y Jacinta*», de Roger UTT (1974) y «Aristophanes' *The Birds* and the ornithological Tour de Force in *Fortunata y Jacinta*», de VERNON CHAMBERLIN (1987).

en nada del discurso burgués de Jacinta. Incluso en sus escasos monólogos interiores (piénsese, por ejemplo, en aquél del cuarto capítulo, en que se debate entre casar o no con Maxi) no comete las deliciosas «inco-recciones» del lenguaje popular callejero que tan bien maneja Galdós en boca de su protagonista en el original. El lenguaje coloquial madrileño sólo se recrea en la serie televisiva en cuatro personajes: Doña Lupe, Papitos, Izquierdo y Mauricia la Dura; pequeño burgués en el primer caso, netamente popular en el resto.

En la *Fortunata* de Camus echamos de menos el proceso de autode-terminación del personaje, lo que lo salva la cara —no a los demás, ni a los lectores— sino a sí misma, según entiende Bajtin el heroísmo en la novela moderna. En el texto el narrador glosa la agonía de la Prójima con las siguientes palabras: «Pero mientras la personalidad física se extinguía, la moral, concentrándose en una sola idea, se determinaba con desusa-do vigor y fortaleza» (II: 519). De ahí que para Gilman —y en ello con-cuerdo plenamente— el tema de *Fortunata* y *Jacinta* sea el tema de toda gran novela desde el *Quijote*: la creación del sentido del sin sentido, o como Lukács nos ha enseñado, una búsqueda de valores que en su apa-rente fracaso logra sin embargo triunfar. Es cierto que «la pícaro idea» asoma su cara cuando Fortunata le dice de broma a Juan: «Se me ocurre proponerle un trato a tu mujer: yo le cedo a ella un hijo y ella me cede a mí a su marido» (capítulo VI), y también en la conversación que sostie-ne con Guillermina en el capítulo noveno, cuando la Prójima desafía a la santa diciéndole «Yo le puedo dar un hijo (y Jacinta no)... ésa es mi idea», «Se me ha metido una ida negra en la cabeza, es una idea muy perra, negra como las niñas de los ojos del demonio... que me dice que no peco»... Y que vemos a la Prójima satisfecha de haber cumplido su plan cuando, en el último capítulo, y al arrullar a su niño, se dice: «Dios no puede volverse atrás de lo que ha hecho. Y aunque se hunda el mundo, este hijo es el verídico nieto de don Baldomero y doña Barbarita, y la otra, con todo su ángel, no toca pito». Pero no asistimos a su lucha inte-rior, a su difícil decisión de hacer «lo que le saliera de entre sí». De ahí que en la serie muera sin afirmarse, sin exclamar «Soy ángel... yo tam-bién... *mona del cielo*» (II: 528). El silencio de una Fortunata que muere sola ocupa el lugar de estas esperanzadas palabras en la serie. El pate-tismo de su muerte lo subraya la melodía nostálgica —por lo vital de su ritmoailable— del organillo que entra por la ventana, eco de otro final: el de Emma Bovary. Recordemos que la terrible agonía de la heroína de Flaubert tiene como contrapartida irónica la música de una coplilla po-pular que canta a los placeres de la vida en la vendimia del verano⁸. Por

⁸ Cito la coplilla de la edición de Consuelo Berges (1987):

Souvent la chaleur d'un beau jour
fait revêr fillete à l'amour.
Pour amasser diligemment
les épis que la faux moissonne,

cierto, que en una primera versión del manuscrito de la novela, Galdós se vio tentado a seguir la huella del francés, finalizando la historia con el suicidio de la Próxima, tras tomar láudano. Pero desestimó la amargura de dicho desenlace, que hubiera menoscabado la «angelización» y el heroísmo de su protagonista, y prefirió un final más cervantino.

Una posible explicación para la pérdida del proceso de autodeterminación de la Pitusa en la versión televisiva estaría en la dificultad de reproducir cinematográficamente el monólogo interior. Sin embargo pienso que no se trata de ello, sino de la lectura particular que Camus hace del personaje, y que explica el por qué estamos ante una Fortunata entristecida, victimizada, que cuando conversa con Mauricia palidece ante la fuerza de La Dura encarnada por Charo López. Camus ha elegido una de las dos posibles lecturas del personaje, la que opuso en su momento Blanco Aguinaga (1968) a la de Gilman (1966). Para Aguinaga el personaje es patético, eternamente manipulado por los demás, y su final, trágico. Sin embargo Gilman lo ve como «escultura de sí misma» que resulta de la «pícaro idea». Ambas lecturas son válidas e incluso compatibles, si pensamos que el fracaso social la Próxima lo convierte, con el «rasgo», en triunfo moral. Sin embargo Camus se ha quedado con la primera. Lectura que a más de legítima, no deja de ser coherente en la serie: recordemos cómo, en el segundo capítulo, Fortunata se esconde cabizbaja en un rincón cuando Juanito se ríe con Villalonga de su familia, incitando a Izquierdo a pelear para luego detener las riñas echando billetes al aire, que recogen desesperados ambos tíos de la Próxima: el director ha querido dejar establecida su vulnerabilidad y su calidad de víctima desde el comienzo de la historia.

No hemos hecho, hasta aquí, sino mirar a Mario Camus mirar a Galdós. Con todo y las discrepancias que podamos sostener con relación a algunos aspectos de su lectura de *Fortunata y Jacinta*, este ensayo también pretende ser un homenaje al insigne director, haciendo pleno uso de la tan cervantina libertad del lector, Camus hizo suya la novela. Es posible que no sea la mía (la prefiero más polivalente) o la de otros lectores, pero se trata sin duda de una lectura enamorada. Convencido de que «las historias salen de los fracasos, no de los triunfos», como afirmara en una entrevista de 1991 para *El País* de Barcelona, asumió la difícil tarea de llevar la monumental novela al cine. «Hay que acostumbrarse a no dominar nunca del todo nuestro trabajo. Por eso, este oficio nuestro es oficio de gente Humilde», comentó una vez a Juan Carlos Frugone,

ma Nanette va s'inclinant
vers le sillon qui nous les donne.
Il souffla bien fort ce jour-là,
et le jupon court s'envola!

(Mi traducción: Frecuentemente, el calor de un bello día hace soñar a la niña en el amor./ Para amonotonar las espigas que siega la hoz,/ mi Nanette se inclina/ hacia el surco que nos las ofrece./ sopla fuerte el viento ese día,/ levantando las cortas enaguas.)

con ejemplar modestia. Al saber aunar esfuerzos, y dirigirlos concretamente para lograr esta espléndida serie, reconociéndose como uno de tantos en un colectivo profesional, Mario Camus ha logrado algo más: instar a los televidentes a emprender la lectura de la novela que les cautivara a través de la pantalla chica.

FUENTES

- AGUADO, Lola, «Un director en busca de sus personajes: la Fortunata de Mario Camus», *Hoja del Lunes de Madrid*, 26 de mayo de 1980.
- BAJTIN, Mijail, *La poética de Dostoievski* (1929), París, Editions du Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland, «Retórica de la imagen», *Comunicaciones: La semiología* (1961), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 127-140.
- BLANCO AQUINAGA, Carlos, «Entrar por el aro: restauración del orden y educación de Fortunata», *La historia y el texto literario: tres novelas de Galdós*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978: 49-94.
- , «On 'The Birth of Fortunata'», *Anales Galdosianos*, III, 1968: 13-24.
- CAMUS, Mario (director), *Fortunata y Jacinta*, Serie televisiva de diez horas. Televisión Española/Televetia/Telefrance. Guión: Mario Camus y Ricardo López Aranda. Música: Antón García Abril. Asesor literario: Pedro Ortiz Armengol. Planificador de producción: Julio Sempere. Productor ejecutivo: Salvador Agustín. Con Ana Belén, Maribel Martín, Mario Pardo, François Eric Gendron, Mary Carrillo, Francisco Rabal, Charo López, Berta Riaza, María Luisa Ponte, Fernando Fernán Gómez... España: 1980.
- , «Mario Camus: el cine como pasión». Entrevista de Maruja Torres, *El País*, 20 de septiembre de 1987.
- , «Mario Camus y el oficio de director: *Me horroriza hacer una película para tres amigos*». Entrevista de Sol Fuentes, *Diario 16*, 7 de marzo de 1978.
- , «*Siempre me gustó más la literatura que el cine*». Entrevista de Angeles Velasco, *Diario 16*, 13 de junio de 1982.
- CHAMBERLIN, Vernon, «A Further Consideration of Carnal appetites in Fortunata y Jacinta», *Anales Galdosianos*, 20, 1985: 51-59.
- , «Aristophanes' *The Birds* and the Ornithological tour de Force in *Fortunata y Jacinta*», *Hispanic Review*, 55, 1987: 165-180.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa, «Camus lleva al cine el final de la utopía comunista», *El País*, Barcelona, 24 de diciembre de 1991.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*. Traducción y edición de Consuelo Berges. Con prólogo de Mario Vargas Llosa, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (sexta reimpresión).
- FONS, Angelino (director), *Fortunata y Jacinta*. Largometraje. Productor: Emiliano Piedra. Adaptación: Alfredo Mañas. Música: A. F. Lavagnino. Con Emma Penella, Liana Orfei, Máximo Valverde, Bruno Corazzari, Terele Pávez y Julia Gutiérrez Caba. España: 1969.
- FRUGONE, Juan Carlos, *Oficio de gente humilde... Mario Camus*, Valladolid, Semana de Cine, 1984.
- GILMAN, Stephen, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.
- , «The Birth of Fortunata», *Anales Galdosianos*, I, 1, 1966: 71-83.

- LÓPEZ-BARALT, Mercedes, *La gestación de Fortunata y Jacinta: Galdós y la novela como re-escritura*. San Juan de Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1992.
- LUKÁCS, Georges, *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- MONCY, Agnes, «The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in *Fortunata y Jacinta*», *Anales Galdosianos*, IX, 1974: 51-75.
- ORTIZ ARMENGO, Pedro, *Fortunata y Jacinta*. Edición conmemorativa del CL aniversario de la fundación de la Casa Editorial Hernando, Madrid, 1979.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Edición crítica de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, dos volúmenes, 1983.
- SCHRAIBMAN, José, *Dreams in the Novels of Galdós*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1960.
- TURNER, Harriet, *Galdos' Fortunata y Jacinta*, Landmarks of World Literature, Cambridge University Press, 1992.
- , «On Family Ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta», *Hispanic Review*, CL, I, 1983: 1-22.
- ULLMAN, Joan Connelly/ALLISON, George, «Galdós as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*», *Anales Galdosianos*, IX, 1974: 37-50.
- UTT, Roger, «'El pájaro voló': observaciones sobre un leitmotif en *Fortunata y Jacinta*», *Anales Galdosianos*, IX, 1974: 37-50.

