

VEROSIMILITUD Y HUMORISMO DE LOS APODOS EN *FORTUNATA Y JACINTA*

Vernon A. Chamberlin

Aunque el apodo es un fenómeno muy frecuente e importante en la novela realista europea de la segunda mitad del siglo diecinueve, todavía no hay en la literatura estudios que enfoquen la importancia del apodo¹. Durante toda su vida, Galdós tuvo una afición y un vivo interés en el uso de los apodos. Gregorio Marañón, por ejemplo, dice que aun al final de su vida, don Benito se deleitaba usando «apodos y motes... con que designaba constantemente a las personas de su trato, llenos siempre de un hiperbólico gracejo, y muy de la calle» (71). También sabemos que Galdós y Concha-Ruth Morell, durante la época de su relación amorosa, usaban apodos, a modo de diversión, no sólo para referirse a ellos mismos, sino también para designar a otras personas (Smith 91-120). No es sorprendente, entonces, descubrir que Galdós, igual que otros novelistas de la época, usara creativamente los apodos en casi todas las obras que escribió durante su larga carrera. El propósito de esta ponencia es compartir con ustedes un aspecto preliminar de mis investigaciones con respecto al apodo en la novela más importante de Benito Pérez Galdós.

En el vasto panorama del mundo madrileño en *Fortunata y Jacinta* surgen espontáneamente diferentes motes del ingenio y del habla popular en los barrios bajos. La misma *Fortunata*, por ejemplo, le explica a Maxi Rubín que la llamaban desde niña la *Pitusa* «porque fue muy raquí-tica y encanijada hasta los doce años» (174). A pesar de que después *Fortunata* dio un gran estirón y se hizo mujer de talla y garbo, le queda a ella este apodo de su niñez. Aunque este personaje recibe otros apodos a lo largo de la novela, sigue siendo siempre la *Pitusa*². Y ella por su par-

¹ Usualmente se menciona el apodo de pasada al enfocar otros aspectos creativos de un autor. Aún en los estudios de la nomenclatura sobre autores tan famosos como BALZAC y DICKENS no se mencionan los apodos: Pommier 223-35, Conner 943-51, Bijaoui-Baron 558-70; y Gordon 3-35. Para GALDÓS ver BELL (donde hay más difusión de apodos), 3-7, 39, *et passim*; para ALAS ver MONCY GULLÓN 155-66. Una excepción a lo anterior es CHAMBERLIN, «Realism», que sí estudia el apodo.

² Incluso en el lecho de muerte de *Fortunata*, Plácido Estupina llama a ésta *Pitusa* (538).

te apoda con afecto a sus dos hijos el *Pitusín* y el *Pituso*³. Existe evidencia de que *Pitusa* es un mote madrileño verosímil y genuino, porque Galdós lo utiliza otra vez once años más tarde en *Misericordia*. En esta novela don Benito también bautiza a otro personaje de los barrios bajos con el mismo apodo. Al describir a una mujer muy pequeña y delgada, apodada la *Pitusa*, el narrador afirma: «(Ella era) el ejemplar más flaco, desmedrado y escurridizo que pudiera encontrarse en la fauna a que tales hembras pertenecen» (1932). Este mote es tan auténtico que catorce años más tarde Pío Baroja en su novela *El árbol de la ciencia* lo emplea cuando presenta a una mendiga madrileña muy exitosa apodada «la señora *Pitusa*»⁴. Este hecho confirma la autenticidad de este mote y su utilidad en la ficción realista.

Es impresionante el número de apodos a los que recurre Galdós para dar mayor verosimilitud a su relato. Por ejemplo, se sabe que a los toreros se les conoce por su apodo. Debido a ello, es verosímil que el narrador presente a una mujer de la clase baja apodada «Pepa la *Lagarta*» y explique la relación entre ella y el torero llamado el *Clavelero* de la siguiente manera: Ella asiste a una novena para que sane el torero el *Clavelero*, un chulito que tiene muy guapín, el cual recibió un achuchón y le entró el pitón del toro por salvo sea la parte... Pues el *Clavelero* sanó... ¡Vea usted que cosas hace la Virgen!» (375). Del mismo modo, es muy efectivo que uno de los protectores de Fortunata haya sido un hombre a quien «le llamaban *Juárez el negro* por tener la color muy morena» (175). En un café próximo a la Fuerta del Sol cada noche se reúne un grupo de curas. El narrador dice de uno de ellos: «No sé cómo se llamaba el viejo catarroso, porque todos allí le nombraban *Pater*; hasta el mozo que le servía, dábale este apodo» (301). Aunque no hay explicación acerca del origen de este apodo, el lector percibe muy pronto que dicho mote refleja tanto la personalidad como la función de este personaje dentro de su grupo: «El llamado *Pater* afectaba cierto magisterio episcopal con los otros; los reprendía cuando decían alguna barbaridad y les daba buenos consejos... No gustaba de que le armasen en la mesa disputas violentas, sino que se mantuviera la tertulia en el terreno de las habillas sabrosas y de las chirrigotas picantes...» (301). El oficio que el personaje desempeña también influye en la adjudicación del apodo. Por ejemplo, el dueño de un restaurante, donde entre otras cosas se venden tarteras, lleva el apodo de el *Tartera* —y su restaurante tiene el mismo nombre (108).

En el uso de muchos de los apodos populares, el objetivo del narra-

³ El primer hijo es más frecuentemente llamado en la novela el *Pitusín*, mientras que el segundo es siempre el *Pituso*. En su carta-testamento, Fortunata le asegura a Jacinta que el segundo hijo es «el verdadero *Pituso*» (537) (frente al *Pitusín* falso que le vendió José Izquierdo).

⁴ En el capítulo que se titula «Otros tipos de la casa», el narrador de BAROJA comenta, «Otra vieja rara de la vecindad era la señora Benjamina, a quien daban el mote de *Doña Pitusa*. *Doña Pitusa* era una viejezuela pequeña, de nariz corva, ojos muy vivos y boca de sumidero» (489).

dor va más allá de hacer su relato verosímil. Muchas veces al logro de este objetivo se suma el toque humorístico mediante el cual se persigue entretener al lector. Por ejemplo, doña Lupe, la tía de Maxi, había recogido de las calles a una niña gitanesca, a quien está entrenando como criada. A ella se le conoce en toda la novela sólo por su apodo *Papitos*. El narrador finge no saber ni el origen ni el sentido de este mote (168), pero un lector atento (que recuerda el repertorio lingüístico de las novelas picarescas o consulta un diccionario de la germanía) sospecha que el narrador le toma el pelo. Efectivamente, retrocediendo unos cuantos párrafos en el texto, en el episodio en que la criada denigra a Maxi Rubin respecto a su dudosa virilidad con el insulto «papos-castos» (166), se comprueba que el narrador está jugando con el lector. Resulta evidente que tanto el narrador como la criada misma saben perfectamente bien que la palabra «Papitos» denomina una parte íntima —pero muy íntima— de la anatomía femenina⁵.

Es verosímil que a veces un apodo revele más respecto al que lo atribuye que al designado. Esto se confirma en el caso de una criada de Maxi y Fortunata recomendada por el muy tacaño usurero Francisco Torquemada: «Nombrábase Patricia, pero Torquemada la llamaba *Patria*, pues era hombre tan económico que ahorraba hasta las letras, era muy amigo de las abreviaturas por ahorrar saliva cuando hablaba y tinta cuando escribía» (260). El uso del apodo *Patria* no añade absolutamente nada a la caracterización de la criada, pero sí agrega valiosos datos que amplían nuestra percepción de Torquemada y su tacañez, brindando a la vez una ingeniosa fuente de humor.

Aunque no es muy común, sí es verosímil que una persona pueda dar públicamente a otra un apodo chistoso y que la persona apodada lo acepte con buen humor. Por ejemplo, al ateo Moreno Isla le gusta motejar a doña Guillermina Pacheco la *rata eclesiástica* (80, *et passim*). Ella reconoce lo apropiado de este apodo, porque ella es religiosa y su actividad es casi ratonil. Ella está siempre recogiendo toda clase de materiales para construir un asilo para huérfanos. Ella no sólo acepta el mote, sino también demuestra que posee un gran sentido del humor al prometer «roer en un rincón del cielo un agujerito» y decirle a Dios que entre el sobrino ateo —con condición, claro, que éste contribuya generosamente a su asilo (459).

Reconociendo la tendencia de cada grupo a tener un sistema cerrado e inventar sus propios apodos, le parece al lector muy realista que los estudiantes en la Escuela de Farmacia inventen apodos atribuibles a su campo de estudio. Dice el narrador:

⁵ Beses designa la palabra «papo» como argot popular significando «órgano sexual femenino» (123). En la actualidad hispanoparlantes tanto de España como de América Latina confirman espontáneamente las connotaciones sexuales de esta palabra (Entrevistas personales, 1993).

Los chicos de la clase de Botánica se entretenían en ponerse moteles semejantes a las nomenclaturas de Linneo. A un tal Anacleto que se las tiraba de muy fino y muy señorito, le llamaban *Anacleto Obsequiosissimus*; a Encinas, que era de muy corta estatura, le llamaban *Quercus Gigantea*. Olmedo era muy abandonado y le caía admirablemente el *Ulmus Sylvestris*. Narciso Puerta era feo, sucio y maloliente. Pusieronle *Pseudo-Narcisus Odoripherus*. A otro que era muy pobre y gozaba de un empleo, le pusieron *Christophorus Oficinalis* y por último, a Maximiliano Rubin, que era feísimo, desmañado y de muy cortos alcances, se le llamó durante toda la carrera *Rubinius Vulgaris* (162).

El narrador disfruta del efecto humorístico de los apodos pseudobotánicos y recoge tres de éstos (*Ulmus Sylvestris* (163), *Pseudo-Narcisus Odoripherus* (285) y *Rubinius Vulgaris* (179)) para emplearlos acertadamente a lo largo de la novela con el fin de entretener al lector.

La importancia del apodo en general y de esta lista específica de los estudiantes se ve claramente en el hecho de que Galdós creó tres versiones de esta lista hasta estar satisfecho con ella. Es decir, después de escribir el primer manuscrito Alfa, Galdós hizo cambios importantes tanto en Beta como en las galeradas para añadir mayor comicidad a la caracterización y así lograr crear personajes auténticos e inolvidables⁶.

Otro aspecto muy realista es el hecho que los amantes se designen entre sí con apodos cariñosos. Esto llega a ser más interesante cuando una persona emplea involuntariamente apodos antiguos en una situación amorosa nueva, como ocurre en el caso de Juanito Santa Cruz. Así leemos que Jacinta, en su luna de miel, aprende que su propio apodo cariñoso (*mena*), que tanto aprecia, había pertenecido antes a Fortunata: «Ella había heredado la aplicación de la palabreja, que ya le disgustaba por ser como deshecho de una pasión anterior, (como) un vestido o alhaja ensuciado por el uso» (50)⁷.

Otro sobrenombre con el cual se designa a las dos protagonistas femeninas es el *mona del Cielo*. Este apodo es originalmente una invención de Fortunata, quien presa de los celos, califica así a su rival Jacinta (384). Fortunata se lo revela a Juanito y los dos lo usan jocosamente en

⁶ En la primera versión (Alfa) Galdós tenía sólo cuatro apodos: «A un tal Anacleto, que era obsequioso, le llaman ANACLETUS OBSEQUIOSISSIMUS; a Encinas, que era alto, QUERCUS GIGANTENS... a un chicuelo que olía muy mal, SILVESTUS OLOSUS... a él, Maximiliano Rubin, que era feo, desaplicado y no tenía maldita gracia le habían puesto RUBINIUS VULGARIS» (510). En el manuscrito final Galdós incluía ya seis apodos, pero en las galeradas hizo cambios significativos en los adjetivos descriptivos y alteró por tercera vez su opinión en cuanto a cuál de los jóvenes debe de oler mal (2,11).

⁷ Durante la luna de miel Juanito revela que los apodos de Fortunata eran *Pitusa* (60) y *mena* (59). Más tarde Juanito emplea el apodo *mena* al dirigirse cariñosamente a ambas mujeres: a Jacinta (88) y a Fortunata (276). Más tarde hará una distinción entre ellas, llamando a Fortunata *mena negra* (412).

Como parte de su exitosa campaña para sacarle a Juan información respecto a Fortunata, Jacinta llama acertadamente a su marido como lo haría su rival *nenito* (56) y *nene* (57). Fortunata por su parte aplica sincera y cariñosamente este sobrenombre a Juanito a lo largo de la novela, inclusive en su lecho de muerte (538).

su intimidad para referirse a la esposa de Juanito (463). Sin embargo, a medida que se acerca el clímax de la novela, Fortunata cambia y desarrolla una admiración por Jacinta. De hecho, ella quisiera llegar a parecerse al máximo a Jacinta. Inclusive pretende merecer el apodo de su rival. Si antes éste era negativo, ahora se convierte en un acertado cumplido. Un detalle muy importante de mencionar es que Galdós, al hacer el último cambio respecto de los apodos en el texto de las galeradas, satisface el deseo de Fortunata, permitiéndole decir, «Yo también ... *mona del Cielo*» (4, 9a, línea 35)⁸.

La fotografía —con su capacidad de captar exactamente la realidad exterior— influyó mucho en la creación de la estética realista en la segunda mitad del siglo diecinueve. Y así lo reconoció Galdós. Notemos su presentación del personaje Plácido Estupiñá: «Los que quieren conocer su rostro, miren el de Rossini, ya viejo, como nos le han transmitido las estampas y fotografías del gran músico y pueden decir que tienen delante a... Estupiñá» (39). De ahí que no nos sorprende, a causa de su apariencia física, que el apodo de este personaje resulte *Rossini* (97). Hasta este punto todo parece muy objetivo y verosímil. Sin embargo, Galdós concluye la descripción física de su personaje, añadiendo una frase que nos abre posibilidades humorísticas. Sostiene Galdós: «La edad iba dando al perfil de Estupiñá cierto parentesco con el de las cotorras (39). De aquí en adelante esta frase va a servir para provocar el humor en repetidas partes de la novela, porque el lector se acuerda de que una de las óperas más conocidas de Rossini era la *Gazza ladra* o sea en español aproximadamente «la cotorra ladrona»⁹. El rasgo más inolvidable de Estupiñá es indudablemente su locuacidad, su necesidad de estar siempre charlando vivamente como una cotorra. Al mote se agrega el hecho de que Juanito y Jacinta le regalan a Plácido un bastón cuya empuñadura imitaba la cabeza de una cotorra (64). Hay indicios en la novela de que el mismo Estupiñá no sólo reconoce lo apropiado que es este bastón, sino que lo acepta con regocijo y lo usa con frecuencia a partir de este momento (64, 480). De igual manera, el apodo *Rossini* permite establecer semejanzas entre la vida del compositor italiano y la del personaje de Galdós, que se aplican incluso a su manera de vestirse. Por otro lado, aún en el desenlace de la novela se encuentran paralelos entre los dos personajes ya que se acusa a Estupiñá, la cotorra galdosiana, de convertirse en el raptor del bebé de Fortunata (539)¹⁰.

⁸ Anteriormente en la carta dictada a Estupiñá, Fortunata apodó a su nuevo hijo el *mono del Cielo* (537). Pronto Guillermina y el narrador lo recogen, empleándolo también (540, 541).

⁹ Otro autor que entretiene al lector con semejante eco de la famosa ópera de Rossini es Leopoldo ALAS. En *La Regenta*, doña Paula Raíces de Paz apoda acertadamente a Visitación Ollas de Cuervo: «la urraca ladrona» (I: 397). Galdós discutió esta ópera, *La Gazza ladra*, brevemente en un artículo sobre ROSSINI el 14 de noviembre de 1867 (Ver Hoar 248).

¹⁰ Para más detalles ver CHAMBERLAIN, «Aristophanes», 165-80.

En contraste con las estrategias que emplea en el tratamiento del personaje *Rossini*, Galdós no menciona parecido físico alguno respecto al modelo histórico en el caso de José Izquierdo apodado *Platón*. El personaje Juanito Santa Cruz declara: «(Lo) llaman *Platón* porque come en un plato como un barreño» (61). Sin embargo, ni siquiera la amante de Galdós, Concha-Ruth Morell, se dejó convencer con esta explicación. Ella escribió a don Benito:

Qué sojería, y qué... ¡Mira tú, que decir que le decían *Platón* porque comía en un plato muy grande...! Sólo de un célebre tan desataito como el tuyo pueden salir tantísimas y tan grandes sandeces (Smith 99).

Aunque Concha-Ruth percibía que Galdós estaba jugando con las implicaciones del apodo *Platón*, ella no cayó en la cuenta de que, al describir en la ficción la Segunda República Española, Galdós estaba creando una caricatura del famoso filósofo griego. Para el *Platón* histórico de la Grecia antigua la república era la forma gubernamental ideal y su obra más famosa se titula precisamente *La República*. Para el personaje de Galdós, sin educación y sensibilidad, la república es la fuente de todas sus desdichas, y él la llama: «República puerca, república cochina» (112). Tan famoso es el tratado del filósofo griego que la incongruencia del hecho de que un personaje caricaturesco llamado *Platón* eche pestes a esta forma de gobierno resulta muy cómico. El lector atento también puede divertirse notando a lo largo de la novela otras tergiversaciones de varias ideas platónicas que giran alrededor del personaje apodado *Platón* (Chamberlin «Idealism» 43-51).

En resumen, hemos notado que existen en *Fortunata y Jacinta* algunos casos en los cuales Galdós se limita a reproducir miméticamente con sus apodos el mundo objetivo y real. No obstante, en muchos casos el logro de la verosimilitud es sólo el punto de partida, ya que más que ello, el narrador busca incorporar eficazmente el humor tanto para provocar comicidad como para divertir al lector. Además es importante enfatizar que a lo largo de la novela el narrador participa en el dinamismo de los apodos, reaccionando como sus propios personajes al recoger, comentar y jugar con los sobrenombres supuestamente inventados por otros. A cada paso, el narrador invita al lector a compartir jocosamente su deleite por los apodos, aspecto muy típico e importante de la novela realista en la segunda mitad del siglo diecinueve.

OBRAS CITADAS

- ALAS, Leopoldo: *La Regenta*. Ed. Juan Oleza. Madrid, Cátedra, 1987.
- BAROJA, Pío: *El árbol de la ciencia*, Vol. 2 de *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1947.
- BELL, Wendolyn: «Galdós' Use of Nomenclature in Characterization». Diss. U de Iowa, 1964.
- BESSES, Luis: *Diccionario de argot español o lenguaje jergal gitano, profesional y popular*. Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, sin fecha.
- BLJAQUI-BARON, Anne-Marie: «La symbolique des noms chez Balzac», *Vie et Langage* 271 (1974): 558-70.
- CHAMBERLIN, Vernon A.: «Aristophanes *The Birds* and the Ornithological Tour de Force in *Fortunata y Jacinta*», *Hispanic Review*, 55 (1987): 165-80.
- «Idealism Versus Reality: Galdós's Critique of Platonism in *Fortunata y Jacinta*», *Hispania* 67 (1984): 43-51.
- «Realism, Characterization, and Humor in Alas's Use of Nicknames in *La Regenta*». Próximo a aparecer.
- CONNER, Wayne: «Un Aspect de l'onomastique balzacienne: L'Elaboration des noms de personnage», *Actes du XIII^e congres international de linguistique et philologie romances tenu a l'Université Laval (Quebec, Canada du 29 aout au 5 septembre 1971)*. Ed. Boudreault, Marcel, and Frankwalt Moehren. Québec, Presses de l'Univerisité de Laval, 1976, 943-51).
- GORDON, Elizabeth Hope: «The Naming of Characters in the Works of Charles Dickens». *University of Nebraska Studies im Language, Literature, and Criticism* I (1917): 3-35.
- HOAR, Leo J., Jr.: *Benito Pérez Galdós y la Revista Intelectual de Europa. 1865-1867*. Madrid. Ínsula, 1968.
- MARAÑÓN, Gregorio: «Galdós íntimo.» *La Lectura* 20.1 (1920): 71-73.
- Moncy Gullón, Agnes: «Naming in Chapter XI of *La Regenta*.» «*Malevolent Insemination and Other Essays on Clarín*». Ed. Noel Vallis. *Michigan Romance Studies* 10 (1990): 155-66.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Fortunata y Jacinta*. Vol 5. de *Obras completas*. Ed. Federico Sainz de Robles. 3.^a ed. Madrid. Aguilar, 1961.
- *Fortunata y Jacinta: Manuscrito Alfa*. Weidner Library, Harvard Univ.
- *Fortunata y Jacinta: Galeradas*. Casa-Museo Pérez-Galdós, Las Palmas.
- *Misericordia*. Vol. 5 de *Obras completas*. Ed. Federico Sainz de Robles, 3.^a ed., Madrid. Aguilar, 1961.
- POMMIER, Jean: «Comment Balzac a nommé ses personnages.» *Cahiers de l'Association Internationale de Etudes Françaises* 3-5 (1953): 223-35.
- SMITH, Gilbert: «Galdós, *Tristana*, and Letters from Concha-Ruth Morell.» *Anales Galdosianos* 10 (1975): 91-120.