

■ VISUALIZACIONES DE FORTUNATA ■

Agnes Moncy Gullón

Dada la cantidad de imágenes visuales que circulan de *Fortunata*, cabe preguntar, creo, si sobrevive alguna esencia personal suya a través de ellas. ¿La hay? O dicho de otra manera, así como se ha hablado del “superlector”, ente teórico hecho de todas las interpretaciones válidas de un texto, ¿puede haber un “superpersonaje”? O sea, un ente constituido de la suma de atributos suyos encontrados en las imágenes visuales? La respuesta de un ordenador bien programado sería afirmativa, pero la humana, no está tan clara.

Importa señalar de entrada que el texto es uno, y las visualizaciones, muchas. Omíto el caso del personaje reaparecido, que merece estudio aparte. Es cierto que dentro del texto, las perspectivas diferentes sobre el mismo personaje, las diversas miradas interiores fictivas, elaboran también, sus imágenes respectivas al igual que nosotros, fuera del texto, lo hacemos. Pero esas miradas fictivas encajan en un contexto común: la historia contada por un mismo autor, único marco narrativo general compartido. Las visualizaciones extratextuales provienen de artistas que pueden ser no sólo diferentes, sino a menudo ni contemporáneos de la obra, ni contemporáneos entre sí, ni partícipes de la misma cultura. Por eso señalo al comienzo los factores que me parecen si no determinantes, por lo menos importantes a la hora de realizar una imagen extratextual de un personaje. Y al precisar como género literario, la novela, espero distinguir con ello al personaje perteneciente a un mundo imaginario duradero, del personaje del cuento o del poema, en los cuales impera la brevedad y sus consecuencias: menos conocimiento de sus habitantes, menos elaboración de su mundo, etc.

Nos ayudará a manejar este contexto abierto de las imágenes posibles y/o existentes de *Fortunata* una definición, de antemano, de los factores que guían a nuestra organización. Después de todo, cada uno procede dentro de sus limitaciones. ¿Qué quiero ver yo, en *Fortunata*? El símbolo del amor. ¿Qué puedo ver, desde mi raza, clase y género? ¿desde USA, 1990, época ya casi post-literal? Al mirar y reunir imágenes hechas por otros, forjo un conjunto que, inevitablemente, hará hincapié en donde otro quizás no lo hiciera. Se debe al hecho de que me guía, en primer lugar, la visión del personaje derivada de mi lectura de *Fortunata y Jacinta*, mi impresión lectorial, y en segundo lugar, de deducciones y convicción-

nes alcanzadas después de leer muchos estudios sobre esa novela. La etapa es secundaria y complementaria de la primera, la que conserva, para bien o para mal, un vigor inusitado en mi cerebro, como le ocurre tal vez a todo el mundo: las impresiones lectoriales se forman casi misteriosamente en la vida de cada uno. Así que mi selección de materias visuales, y después, el orden de su presentación, están dirigidos, ambos por ese concepto inicial, esa impresión lectorial; lo que pude ver. En cuanto al tercer punto, los factores que pudieran condicionar mi interpretación de las visualizaciones utilizadas, éstos pudieran incluir el grado de familiarización e interiorización de la cultural generadora de cada imagen, la idea que se tiene de la pasión amorosa, mito cultura por un lado, y experiencia propia, por otro. Espectadora-antóloga en vez de lectora, ahora debo reconstruir el asunto en vez de reproducir el impacto emotivo recibido durante la primera lectura.

Pasemos ahora a lo que nos interesa, la materia prima, el texto. Galdós crea una secuencia de imágenes verbales que sintetiza la historia de amor de Fortunata y Juanito. Aves-víctimas preludian el encuentro-flechazo en la escalera de piedra donde el huevo crudo ofrecido es rechazado. Tras un vuelo súbito (figurativo) de la protagonista hacia abajo, viene el grito estridente, después del cual el protagonista vuelve, en "penosa ascensión" a subir a su destino, la casa del familiar Estupiñá. Desaparecida tan de relámpago como aparecida ante los ojos de quien primero la ve en la novela, Fortunata es esencialmente esa figura. Se transformará, tendrá otros lances amorosos, dará a luz dos hijos de Juanito, el primero morirá, y en cuanto el segundo, regalado a la familia adoptiva, esté seguro, la madre se morirá, en el mismo edificio donde sucedió el famoso encuentro. Ella bajó, literalmente, y el subió para seguir subiendo... direcciones proféticas, así como la impresión recibida por Juanito al desaparecerse ella. Dice el texto: "Juanito la vió desaparecer, oía el ruido de su ropa azotando los peldaños de piedra y creyó que se mataba" (Edición Hernando, 1958, Parte Primera, p. 86).

La entrada de Fortunata al texto es dramática, y su salida, trágica. Elijo estos momentos para enmarcar de alguna manera sus transformaciones. Presentada metonímicamente como víctima, como parte de ese corral de aves, ni es vista siquiera por su seductor que "Pensó no ver nada". Socialmente, para él, no hay nadie, pero sexualmente la hay, y la ve súbitamente en un terreno o contexto que se percibe como repulsión (sangre, plumas, babor) a la vez que, atracción (la mujer bonita).

Desde esta descripción inicial –focalizada por Juanito– se puede ver a Fortunata como símbolo popular o como símbolo del amor. Y su aparición es como un volcán que irrumpe, vivificando la montaña o narración: a partir de aquí, importa el amor.

Aceptada la escena resumida como base de las imágenes visuales, pasemos a considerarlas. En general, se observa una tendencia a interpretar a este personaje como símbolo popular, y por ello se le representa como un tipo conocido de la vida española en el siglo XIX: la huevera o la chula, mujer de clase baja madrileña. Si por un lado tal interpretación satisface al lector de la obra maestra del realismo decimonónico, por otro, le puede dejar insatisfecho: ¿no es más que eso, Fortunata? Confieso que me asombra que se le haya interpretado tantas veces de esta manera a quien es, en realidad, el eje de la acción. No se trata de un tipo costumbrista cuyo pintoresquismo o atractivo resultara novedoso; eso se había visto ya. Se trata de una nueva heroína literaria, poderosa y trágica. Por lo tanto, parece coherente

insistir en los siguiente: así como en el plano de la ficción el autor hace de una pobre huevera una gran heroína literaria, ¿no deberíamos, al retratarla pictóricamente, hacerle los mismos honores?

La mayoría de las visualizaciones, sin embargo, tiende a ilustrar el popularismo del personaje. Dentro de esta tendencia se inscriben las dos adaptaciones a la pantalla, la película y la serie televisiva. Y al ser más que visuales, audio-visuales, plantean problemas complejos: presentan una sucesión variadísima de imágenes con movimiento y voz (y hasta el dominio de otro idioma, si hay doblaje). No nos presentan la imagen única, (la pintura), la cual eterniza *sólo cierto conjunto de atributos*; por ello, estas imágenes audio-visuales requieren otro método de análisis, y no las tratamos aquí.

Aceptando a Fortunata como símbolo popular, notamos entre las interpretaciones visuales que algunas la individualizan, mientras otras la insertan en una multitud. La segunda manera transmite, desde luego, una imagen fiel del Madrid de entonces —mesocrático y comercial, sus calles, cafés, tabernas y mercados rebosan humanidad, y nuestro personaje habitaba, de hecho, tales panoramas. Al representarla así, se consigue una buena ilustración, pero qué duda cabe, no se pasa de la ilustración. Como tales, desempeñan bien su función las estampas o dibujos que adornan el texto acompañado de imágenes. (ed. de P. Ortiz Armengol)

El francés Gustave Doré en sus “escenas españolas” muestra en sus grabados con detalle increíble, cómo era el trasfondo realista, y una de ellas sirve de portada a la traducción británica de Lester Clark, aparecida en 1973. Hay varias mujeres, y cualquiera podría ser la protagonista, porque al ser “típicas” todas, y hasta parecidas físicamente, no hay nada que singularice a una como posible versión de Fortunata.

Enfocar, agrandar y hasta retratar a un sujeto equivale a centrarlo, y esto, dado el clasismo de la sociedad española de la época, no era un procedimiento aceptable para contemplar al ser humano llamado “mujer del pueblo”. No se le ponía en un pedestal. La cantera-pueblo era y servía, como escribió Galdós, de materia prima; no llegaba a ser vista como icono aún. Quizá por ello, a pesar del papel dinámico desempeñado por Fortunata en la novela, no se le haya querido ceder una importancia equivalente en las visualizaciones.

La representación de la heroína como tipo popular o como ingrediente de una escena popular se ha debido también a quienes han leído *Fortunata y Jacinta* como novela urbana. El Madrid real se asoma tantas veces, con tantos detalles, en las páginas de la narración que algunos han querido volver al lugar real, ver y fotografiar o dibujar o ilustrarlo: ambientar el texto con figuras típicas. Tal pareció ser la motivación principal de la edición ilustrada de Pedro Ortiz Armengol (Hernando, 1979). Con más de 50 ilustraciones, no incluye, curiosamente, una de Fortunata. Los lugares que habitó o visitó el personaje, se trasladan al texto, pero la heroína, y la escalera de Cáceres no... ¿por incaptables, quizás?

De análoga orientación visual es la edición de Francisco Caudet, cuya pasmosa erudición incrementa la comprensión ideológica del texto. Hay una estampa de una mujer popular en la portada negra.

Entre las versiones de Fortunata-chula individualizada, destaca la de Alfonso Méndez (*Ya*, 21 nov 1987) por dos cosas: el rostro anabelénico y el chal, que contrasta con el atuendo más fino de una Jacinta risueña, derecha, al fondo. Secundaria por la escala reducida

empleada para dibujarla, Jacinta ocupa sin embargo el centro de la composición, con lo cual se divide entre ambas la mirada del espectador. Siguiendo la misma idea del contraste social, aunque en esta ocasión subrayando las diferencias por utilizar el color en primera plana para la figura popular, y el blanco y negro para el fondo ocupado por unos señores burgueses con sombrero de copa, Manuel Ruiz Angeles (la cubierta de *Fortunata y Jacinta*, edición de Germán Gulón, Taurus, 1986), parece centrarse en el mal gusto de Fortunata más que en otra cosa (la mala combinación de los colores, su postura, la expresión facial y el pelo despeinado), y a eso queda reducida la heroína en esa viñeta.

Grau Santos (en *ABC Literario*, 14 feb 1987), seguramente por encargársele la ilustración de artículos escritos previamente sobre diversos aspectos de la novela, representa a Fortunata en contextos diferentes, ajustados más o menos al tema de cada artículo. En todas, el artista insinúa sin individualizar, al tipo popular. Salvo en los dibujos de Pérez Galdós, (que sí sacan claro parecido), se capta mejor el ambiente general de una escena que al actor, o a los actores, allí presentes. Las figuras femeninas que podrían ser Fortunata lo declaran por signos sociales: uso del chal, presencia del barrio popular, postura corporal, atuendo de acompañantes. Las caras no tienen ojos, ni en general, facciones. En una de sus ilustraciones (al artículo "Nada igual se ha escrito después del *Quijote*", de Ricardo Cullón) ocupa el rincón inferior a la derecha, una pareja que podrían ser Santa Cruz y Fortunata.

De representar al personaje en pareja, dos alternativas se presentan como normales: u hombre y mujer, o las dos casadas del subtítulo. Al visualizar al personaje-tipo en pareja, empezamos a salir de lo puramente típico y popular, admitiendo otro contenido temático: el amor. Una pareja perdida en una multitud, por ejemplo, hará otro efecto que la pareja aislada. Grau Santos muestra el paseo de la pareja. La única ilustración de una pareja en la edición de Armengol muestra el encuentro de un hombre y una mujer en un portal; no consigo identificar la escena, ni situar en el texto la imagen. Como suelen escasear en esta edición referencias visuales a las escenas amorosas, es posible que sea una imagen ambientadora, sin propósito fijo. [(Recuérdese, en este sentido, las viñetas al comienzo el Capítulo VIII, "Escenas de la vida íntima", que tampoco parecen guardar relación directa con la acción de ese capítulo)].

Entre las aproximaciones existentes al personaje —y hay más que las aquí comentadas— ninguna puede ser sino complementaria, evidentemente. Como estamos viendo, incluso entre las que quieren ver en Fortunata un símbolo popular, se puede incluir u omitir una referencia al amor. Es decir; la esencia individual de este personaje, véase como se vea, nunca se dará del todo en una sola representación.

Hay cuatro imágenes que nos pueden esclarecer las implicaciones de este punto. Provenientes todas de otros países, y sin ningún propósito de interpretar siquiera al personaje galdosiano, comunican, aún así, sentimientos descritos por Galdós de modo bastante exacto como para recordar el texto, no literal, sino sentimentalmente. La mujer retratada por la italiana Juana Romani es una chula. No es madrileña, ni sigue al pie de la letra la descripción verbal de los rasgos de Fortunata, pero al ser una mujer popular y provocadora, guapa, presenta la misma mezcla que advertimos en Fortunata. La pareja pintada por Mademoiselle Dufau sugiere intensidad erótica, una tensión carente en las parejas un poco sosas o cursis que hemos visto. La pareja en la escalera de Sir William Rothenstein sugiere hasta el sombrío

conflicto sexual que palpita en las páginas de la novela, pero se ausenta de muchas ilustraciones. Y el "Romeo y Julieta" de Mademoiselle A. Oppenheim evoca en la figura femenina, al menos, el destino asignado a Fortunata: el amor imposible, la desgracia de la enamorada (aunque por razones harto distintas, claro está), el origen humilde, y la muerte.

En estos cuatro ejemplos faltan, obviamente, referentes literales al texto. ¡Pero cuánta emoción registran! Al captar más intensidad, reproducen más fielmente, creo, las sensaciones que Galdós quería estimular. Y al trazar la esencia individual del personaje así, descubrimos cómo se dispersa: no sólo por la superficie, en los atributos pintados, sino también por dentro, en la intensidad con que se pintan ciertas pasiones contenidas en las apariencias. Se dispersa esencia, sí; no es posible aprehenderla en una sola imagen. Y hay que añadir que es dudoso que se la encuentre en ninguna visualización o imagen independiente del texto; la densidad emotiva que caracteriza la imagen formada en el cerebro durante la primera lectura y guardada después en la memoria de cada lector, lo hace imposible, así como el hecho de que sólo en el texto, estará libre el personaje de asociaciones ajenas: allí no están escritas.

Que Galdós dibujara a todos sus personajes² antes de escribirlos nos da una idea de lo importante que era para él una visualización del ente fictivo. Por lo visto le gustaba tenerlos delante al hablar de ellos. Al perderse sus esbozos, no se puede tener una base visual "real" para el personaje, pero aunque se conserva, una novela de la magnitud de *Fortunata y Jacinta* fomentaría en la imaginación de sus lectores, así como en la de su creador, más que lo que un esbozo inicial pudiera.

Al elegir una portada para mi traducción al inglés, quería que figurasen ambas heroínas, para así convertir el título en forma pictórica. La imposibilidad de encontrar una imagen adecuada me hizo cambiar de idea. Puesta a elegir entonces sólo una figura, decidí que se podría utilizar una imagen ambivalente, que representase a las dos en una. Una acuarela de la pintora americana Mary Cassatt, "*Woman Bathing*", mezclaba elementos propios de ambos personajes (es una figura de espaldas, a medio vestir, que representa a una mujer atractiva). Como apenas se divisa la cara, ni se ve a la mujer totalmente vestida, ni en una postura característica, se produce un efecto curioso: la *idea* de las dos mujeres en vez del *retrato* de una de ellas. Por la intriga, por la belleza del cuadro, y por tratarse de un interior doméstico y específicamente una escena íntima, lo consideré.

"*Femme à sa toilette*", del pintor francés Caillebotte, otro interior de la época, era interesante, pero las facciones de la mujer no coinciden con las que pudieran ser las de dos heroínas. Algunos retratos dobles del francés Octave Tassaert producen un impacto sociológico y sentimental muy fuerte, y sirven temáticamente: se ve la lucha de la mujer pobre, su inminente muerte. Para el final triste de la novela, servirían, quizás, pero quedaría ausente la energía que *llena* la novela, vitalísima hasta el desenlace.

Al optar por la solución de retratar únicamente a Fortunata, miré cuadros de Fortuny, de Esquivel, y finalmente, de Ramón Casas. Cuando vi por primera vez "*La Madeleine*" con todo su color, lo primero que pensé fue: "Capta su alma". Y después, noté los detalles: la quijada ancha, de mujer de pueblo; sensuales los ojos y la boca; abundante y oscuro el pelo, ligeramente despeinado... Las facciones y el arreglo evocaban no tanto el tipo popular como el *tipo de belleza* de Fortunata. Y además, la mujer del retrato tiene buen cuerpo, esencial

en una visualización de este personaje. Su postura sugiere la espera, el estado anímico pintado; recuerda cómo Fortunata vive siempre a la espera de su reencuentro con Juanito, el único hombre que le importa. El realismo de la espera es espléndido: con el puro encendido (único detalle que no es literalmente correcto), y la copa en la mesa, la mujer está sentada en un café, reflejado éste en el espejo. Hasta la pared expresa animación. El espectador de este cuadro puede mirar al sujeto, pero ella está concentrada en su propio mundo, como si no hubiera ni arte ni artista, sino encuentro, el encuentro que espera...

Enmarcar a una chulita como sujeto digno de un retrato serio y bello va en contra de la ideología central de la novela, pero —la burguesía— aún así, parece necesario, porque Fortunata es, desde el comienzo, imagen y símbolo de la sexualidad femenina de la época. Porque es esto, y no su oficio de huevera, lo que energiza las páginas de la novela. Y curiosamente se produce otra ironía al identificar a la obra maestra de Galdós con esta imagen: en el retrato atraen la vista las telas —preciosas, bien pintadas, ceñidas al cuerpo de la mujer. Como señala Peter Bly en su cuidadosísimo y lúcido estudio, *Vision and The Visual Arts in Galdós* (Francis Cairns, Liverpool, 1986)³, el arte en *Fortunata y Jacinta* está sobre todo en las telas comerciadas por la clase media: en los magníficos mantones de Manila importados por la familia Arnáiz y los géneros vendidos por los Santa Cruz⁴. Que el motivo artístico ocupe el centro visual del retrato, es propio: se sugiere una asociación importante, tela-arte-clase media, pero modificándola a tela-arte-clase baja, y al hacerlo, se ayuda a cimentar la visión literaria del personaje como protagonista en vez de como tipo sociohistórico, marginal.

Nuestra consideración del retrato de R. Casas confirma que, como otras imágenes, es complementaria y no única; que se inclinó quien la eligió hacia una interpretación específica del personaje: Fortunata, símbolo del amor; que la esencia personal de Fortunata se combina con otras asociaciones ajenas, realmente, a la visualización en sí (la importancia de las telas); que no hay, en las imágenes visuales un personaje; que el uso del retrato como género artístico, es adecuado para lograr dentro del lenguaje visual, lo mismo que se logra literariamente en la novela: la canonización del personaje como ideal estético. Habrá que ver ahora, las nuevas imágenes que surjan...

Notas

¹ Véase el estudio con índices de referencias a locales madrileños, de Carlos Pla, Pilar Benito, Mercedes Casado y Juan Carlos Poyán, *El Madrid de Galdós* (El Avapiés, Madrid, 1987).

² Declaró este hecho al periodista J. M. Carretero en una entrevista "La figura de la semana" (*Nuevo Mundo*, 9 enero 1920).

³ Escribe el profesor Bly al respecto:

Galdós masterpiece can be included in our second group of novels because it contains in Chapter II of Part I a reference to a visual art form which will have considerable importance for our subsequent reading of the novel. In the dense history of the Madrid dry-goods trade that occupies this chapter mention is made of the upbringing of Barbarita Santa Cruz in the confined doll-house quarters of her parents store-cum-home. [...] In their exaggerated, almost grotesque features, the portraits offer a reverse art form to the supremely poetic beauty of the Manila shawl [...] After the enigmatic frontispiece of the Leganés asylum in *La desheredada*, the language and masses of petrification in *El amigo Manso* and the regal canvases in *Tormento*, Galdós now erects a piece of fabric as the art motif to guide the reader in approaching the novels meaning. (pp. 125-126)

También, como explica Bly, "*Art is a bourgeois pursuit*" (p. 139) en esta novela, espejo fiel de la época. Fortunata podrá haber convivido con dos pintores catalanes, pero no se piensa en la posibilidad de Fortunata como sujeto, en sí, de un retrato. Más bien, como "Platón", alias José Izquierdo, servirá para pintar a otro sujeto. Por ello, es también curioso que haya sido precisamente un pintor catalán, en París, que nos haya dejado en 1892 un retrato de la Magdalena española, Fortunata.

⁴ Útil, en este sentido, es la ilustración de unas modistas, incluida en la edición Armengol.