

# Mario Camus lee *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós

José Manuel González Herrán  
Universidade de Santiago de Compostela

## I

El 7 de mayo de 1980 se estrenaba en TVE la serie *Fortunata y Jacinta*, un antiguo proyecto cuyas más lejanas raíces vienen de una iniciativa que dos cadenas de televisión, una francesa y otra suiza, habían propuesto a la española en 1976. Al año siguiente, esta contrata a Mario Camus, con el propósito de iniciar el rodaje en 1978; pero, tras superar complejas dificultades y sufrir varias interrupciones, se demorará hasta la primavera de 1979,<sup>1</sup> para concluir a finales de ese mismo año, cinco meses antes de su puesta en antena.

En otros trabajos (González Herrán, 2017, 2018, 2020b) me he ocupado de algunos aspectos de esa versión filmada, comparándola con la novela homónima de Pérez Galdós. Hoy vuelvo a ello, pero centrándome más en su guion: de ahí el sentido del título de este artículo, que también podía haber sido: “Mario Camus escribe *Fortunata y Jacinta*”, pues pretendo mostrar cómo el director santanderino ha leído y reescrito —no solo audiovisualmente, sino en sentido literal— la novela galdosiana de 1887. De ahí que, sin soslayar del todo el texto de esta, ni su versión filmada, me centraré en la fase intermedia en ese proceso —el guion—, que hasta ahora nadie ha atendido; entre otras razones por la muy poderosa de que no había noticia de él.

Fue el propio Mario Camus quien me informó de la existencia de un original mecanografiado, regalado a su amigo Pedro Schlueter, musicólogo y galdosista (*cf.* Schlueter, 2016), quien me ha proporcionado una copia digitalizada del ejemplar que guarda en su casa de Las Palmas de Gran Canaria: mi agradecimiento a ambos —Camus y Schlueter—, tanto por su generosa ayuda como por el permiso para utilizar ese valioso documento.

1. Información que tomo y resumo de la crónica de Pérez Ornia, 1979. El mismo firmaría otra el día en que se estrenaba la serie, con abundante información y minuciosos datos (presupuesto, lugares de rodaje, escenarios, elenco de actores y técnicos, música, asesoría literaria...) acerca de la que califica como “quizá la más importante producción de TVE en su historia” (Pérez Ornia, 1980).

Pero antes de describir y comentar en sus líneas generales las características del mismo, importa precisar una importante cuestión —la de su autoría—, que formulo de manera categórica e inequívoca: Mario Camus no es solo el director de *Fortunata y Jacinta*, sino también el único autor de su guion. Afirmación con la que quiero corregir, de una vez por todas, la información, no del todo exacta, que se viene repitiendo desde entonces. Ya en una entrevista publicada en *ABC* el 1 de diciembre de 1979, bajo el titular “López Aranda y Camus llevarán a televisión *Fortunata y Jacinta*”, el primero declaraba: “Mario Camus está trabajando en la obra de Benito Pérez Galdós *Fortunata y Jacinta*, con guion mío, para Televisión Española” (Galindo, 1978).

Según lo que el propio Mario Camus me ha contado más de una vez, cuando recibió el encargo de TVE, se le informó de que ya le habían encargado a López Aranda, entonces guionista de plantilla en la casa, que fuese escribiendo un primer esbozo del guion. Redactado el primer capítulo y parte del segundo, el resultado no le convenció al director ni —al parecer— tampoco a los productores. Así lo confirmaba la prensa de entonces; en la crónica de Pérez Ornia en *El País* del 23 de marzo de 1979 leemos: “El guionista López Aranda colaboró en los dos primeros guiones y luego se tuvo que prescindir de sus ideas” (Pérez Ornia, 1979). De modo que, con el acuerdo de TVE, Mario decidió escribir su propio guion, tarea que realizó a lo largo de un mes y medio, encerrado en el parador de Granada con los cuatro volúmenes de la primera edición de la novela.

En todo caso, seguramente por razones contractuales (y acaso también porque en algunos de aquellos dos capítulos iniciales se pudo aprovechar parte de lo aportado por López Aranda), su nombre aparece en los créditos como “coguionista”, en la misma cartela en que, inmediatamente después de la relación de actores, también se menciona a un prestigioso galdosista como asesor de la serie:<sup>2</sup>

Asesor literario  
PEDRO ORTIZ ARMENGOL

Coguionista  
RICARDO LÓPEZ ARANDA

Aunque, desmintiendo esa declaración, los créditos previos en cada capítulo se cierran con este:

Guion y dirección  
MARIO CAMUS

2. Ortiz Armengol ya había publicado su valiosa monografía sobre la cronología de *Fortunata y Jacinta* (Ortiz Armengol, 1978) y el estudio preliminar para la edición de Editorial Hernando (Pérez Galdós, 1979), cuyas notas ampliaría y reuniría en un libro imprescindible (Ortiz Armengol, 1987).

Sea como fuere, en la información oficial que consta en las carátulas de las cajas que contienen las copias comercializadas de la serie (en vídeo o DVD) consta: “Guion: Mario Camus. Ricardo López Aranda”. Y lo mismo suelen repetir las fichas que podemos consultar en la mayoría de las diferentes páginas de Internet referidas a cine o televisión.<sup>3</sup>

En todo caso, notemos que el original mecanografiado del documento que ahora nos ocupa indica en la portada de cada uno de los ocho capítulos [véase en el Apéndice la portada del Primero]: “«FORTUNATA Y JACINTA» / de Benito Pérez Galdós / CAPÍTULO [PRIMERO / SEGUNDO / TERCERO...] / DIRECCIÓN: MARIO CAMUS”. Es decir, no se menciona a López Aranda; pero tampoco aparece la palabra *guion*, y el propio Mario Camus aparece únicamente como responsable de la *dirección*.

El guion<sup>4</sup> (Camus, 1980) está constituido por ocho cuadernos de entre 77 y 132 páginas (29,5 × 21 cm) cuidadosamente mecanografiadas, como correspondería a una transcripción profesional (es evidente que es una copia a limpio), encuadernados de manera artesanal: hojas pegadas y con una cubierta en cartulina impresa, donde constan los datos que antes cité. Cada cuaderno corresponde a cada uno de los ocho capítulos que, en principio, iba a tener la serie: “en principio”, porque la diferencia más notoria está en el número de capítulos, que en esta son diez. Y no porque se filmase más de lo inicialmente previsto, sino porque los aproximadamente 556 minutos (algo más de nueve horas) de la serie se distribuyeron en diez capítulos, de entre 53 y 59 minutos cada uno (salvo el primero, que dura casi 49 y el último, que supera en poco los 63).

Aparte de esa diferencia (que, en rigor, solo afecta a la distribución del material filmado), no son muchas las que pueden advertirse comparando el guion y lo filmado; o, para ser más precisos, entre el guion y lo que aparece en la pantalla, pues cabe suponer que —como es habitual en esta industria— hubo material filmado que en la fase de posproducción se eliminó del montaje final: la organización, los escenarios, los movimientos, la acción, los diálogos reproducen lo previsto, con bastante fidelidad.<sup>5</sup>

El diseño y formato siguen las pautas usuales en esta modalidad: el texto se presenta en dos columnas, que corresponden, respectivamente, la de la izquierda, a la localización espacio-temporal y a las acciones (algo así como las didas-

3. Así, en la que probablemente sea la página más consultada, *Filmaffinity* [<https://www.filmaffinity.com/es/film125163.html>], podemos leer: “GUION: Mario Camus, Ricardo López Aranda, Pedro Ortiz Armengol (Novela: Benito Pérez Galdós)”; los mismos datos, en otras páginas web [<https://www.imdb.com/title/tt0120960/fullcredits>] y en libros como el de Saiz Viadero, 2013.

4. En lo que sigue parafraseo, resumo o repito lo expuesto en González Herrán, 2018: 1075-1079.

5. Algo que me atrevo a considerar como excepcional, en comparación con los guiones de las otras dos series que he tenido ocasión de estudiar: *Los Pazos de Ulloa* (dirigida por Gonzalo Suárez, con guion que firman él mismo, Manuel Gutiérrez Aragón y Carmen Rico-Godoy) y *La Regenta* (dirigida por Fernando Méndez-Leite, sobre su propio guion). En ambos casos hay diferencias muy notables, como he tenido ocasión de comentar en otros trabajos (González Herrán, 2002, 2004, 2007, 2011, 2019b, 2020a).

calias teatrales: por esa razón emplearé tal denominación para referirme a lo recogido en esa columna), la de la derecha, a las intervenciones y diálogos de los personajes. Conviene advertir que el original presenta también, en determinados lugares (tanto en las páginas como en alguna de las cubiertas), indicaciones manuscritas (generalmente, en tinta azul; a veces, roja; otras veces, parece a lápiz), que corresponden a diferentes caligrafías (entre ellas, las del propio Camus) y que corrigen, amplían o precisan lo inicialmente escrito en el texto, tanto en las columnas de la acción como en las de los diálogos. De ello cabe deducir que se trata de un ejemplar utilizado durante el rodaje.

## II

Como muestra de las posibilidades (y límites) del análisis comparado que viene ocupándome desde hace algún tiempo, quiero analizar aquí un breve fragmento de la serie (menos de tres minutos), cotejado con el texto narrativo que recrea y con las correspondientes secuencias del guion.

El fragmento corresponde a los minutos finales del Capítulo 3.º de la serie (del minuto 52:55 al 55:52), que en el guion son las secuencias 103 y 104 (páginas 87 a 90 del Capítulo tercero), reproducidas en el Apéndice que sigue. No reproduzco el texto narrativo porque —y ahí reside acaso lo más interesante de este ejemplo— es tan breve que puedo citarlo: son solo las tres líneas que abren el subcapítulo I del capítulo XI (“Final, que viene a ser principio”) de la Parte primera:

Quien manda, manda. Resolviose la cuestión del *Pituso* conforme a lo dispuesto por don Baldomero, y la propia Guillermina se lo llevó una mañanita a su asilo, donde quedó instalado (Pérez Galdós, 2018: 438).

El talento del guionista y cineasta consigue traducir esa mínima información en uno de los momentos más emotivos de la serie, colocado precisamente como cierre de uno de sus capítulos:<sup>6</sup> momento especial que —el director lo sabe bien— quedará fijado y persistente en la memoria del espectador.

Podemos preguntarnos por qué en este caso Camus decide hacer lo contrario de lo que viene haciendo hasta aquí (y hará a lo largo de su trabajo). Si la traducción audiovisual, aunque sea en una serie de más de nueve horas, de las casi mil ochocientas páginas que tiene la novela en su primera edición exige un continuado esfuerzo de síntesis, al llegar a este momento la versión filmada no resume, sino que amplifica y desarrolla en dos intensas secuencias —más inten-

6. Conviene advertir que en el guion el capítulo se prolonga diez secuencias más, hasta la 115; será al reorganizar sus diez capítulos en los ocho de la serie cuando se sitúe aquí ese impactante —por emotivo— final.

sas aún porque carecen de diálogo—, localizadas en diversos escenarios, lo que en el original era una mínima información, acerca de un suceso aparentemente irrelevante.

Pero es que, como sabe cualquier lector (o espectador) de *Fortunata y Jacinta*, el suceso no es nada irrelevante, pues resuelve, de manera fríamente cruel, un episodio crucial en el relato: eso que el narrador denomina “la cuestión del *Pituso*”, y cuyo detenido relato no creo necesario recordar aquí. Bástenos tener en cuenta la dimensión moral que comporta depositar en el orfanato a ese pequeño que estuvo a punto de ser adoptado por la familia Santa Cruz, y que ha tenido ocasión de conocer y disfrutar por unos pocos días la condición de niño rico y mimado. Todo eso es lo que Camus ha querido (y, a mi juicio, conseguido) transmitir en esos minutos, que —como enseguida diré— recomiendo ver.

Pero antes conviene que leamos y comentemos las páginas del guion correspondientes a esas secuencias: entre otras razones, porque lo filmado no cumple exactamente lo previsto en él, y de ello también podremos extraer conclusiones de cierto interés.

La secuencia 103 nos muestra cómo, en una “calle indeterminada” (Camus [1980], 3.º, 87), y a las primeras horas del amanecer, Juan Santa Cruz, que regresa de una de sus juergas nocturnas, se cruza con un coche de caballos en el que van “Jacinta con la mirada fija al frente y abstraída, y el niño medio dormido que mira hacia la calle sin saber qué destino le aguarda al final del este pequeño viaje”. (Camus [1980], 3.º, 88).

Hay aquí varias cosas que merecen comentario (y discusión): la primera, y fundamental, es el cambio referido a quién se encarga de llevar el niño al asilo. Mientras en la novela es Guillermina, aquí será Jacinta, quien no solo le acompaña, sino que (como sugiere el guion y manifiesta de manera excelente la actriz, Maribel Martín) asume en las dos secuencias —especialmente, en la segunda— un notorio protagonismo, casi tanto o más que el del niño. Pero también —y acaso como consecuencia de ese cambio en la persona encargada de depositar al *Pituso* en el asilo— el guionista introduce en la escena al otro responsable (aunque en cierta medida, involuntario) de la situación que ahora se va a resolver.

Sirviéndose de un recurso eminentemente folletinesco, una de esas casualidades —no tan improbables— que se producen en una gran ciudad, donde los caminos de sus gentes a veces se cruzan sin que ellos lo busquen ni lo perciban, a esa hora imprecisa del amanecer (como indica la didascalia del guion, y en la filmación evidencian las largas sombras que se proyectan con una iluminación muy especial) tiene lugar ese cruce —tan simbólico— entre quienes se recogen tras una juerga nocturna y quienes madrugan para cumplir sus obligaciones: sean las obligaciones meramente laborales (“carros primeros hacia los mercados [...]. Hombres y mujeres al trabajo. Repartidores de pan, de la leche”, Camus [1980], 3.º, 87), sea la tan penosa que asume Jacinta. Ni ella ni su marido se darán cuenta del cruce, pero sí el espectador, que de ello extraerá consecuencias de índole moral.

Notemos cómo la didascalía sugiere algo que el espectador difícilmente percibirá (ni le sería fácil expresarlo al actor): Juan, que “mira a cada figura que pasa por su lado o por la calle de enfrente”, se fija en cada rostro “intentando adivinar a Fortunata en las sombras tapadas...” (Camus [1980], 3.º, 87-88). Mas no será su amante, sino su esposa la que pase “al lado suyo en dirección contraria”. Tampoco ella está en condiciones de advertirlo porque va “con la mirada fija al frente y abstraída” (Camus [1980], 3.º, 88).

Pero hay alguien más en la escena, cuya mirada se convierte en principal y privilegiada: “el niño medio dormido que mira hacia la calle sin saber qué destino le aguarda al final del este pequeño viaje” (Camus [1980], 3.º, 88). De nuevo aquí la didascalía del guion propone algo imperceptible para el espectador, aunque de enorme trascendencia para el sentido de la situación. Ese no saber de Juanín (expresado, además, desde las limitaciones de su condición infantil, sugeridas con lo de “pequeño viaje”) le convierte no solo en protagonista de la escena, sino en su punto de vista narrativo y moral.

En la secuencia 104 el coche ha llegado al asilo (caracterizado como “oscuro edificio”; Camus [1980], 3.º, 89). Notemos —otra muestra de lo valioso que es este ejemplar del guion— en el primer párrafo un paréntesis manuscrito que lo cierra. Lo mismo sucede con una palabra del segundo (“recibir”, sustituida por la sobreescrita “despedir”), y las frases que siguen en él. Evidentemente, son indicaciones —del propio director, o de alguno de sus ayudantes— para el rodaje; que, como podría comprobarse viendo lo filmado, así se han atendido, de modo que la secuencia se reduce, suprimiendo la llegada y recogida del niño por parte de las mujeres, para dejar solo la despedida. Con ello, entre otros aspectos que cabría notar, pierde su importancia (y la perderá aún más en lo filmado) ese objeto, el acordeón, cuyo simbólico *flin-flan* suscitó el sugestivo comentario de Noël Valis (1988).

Por otra parte, también volvemos a encontrar aquí algo ya señalado antes, respecto a cómo la didascalía trata de sugerir no solo lo que el personaje hace, sino lo que piensa; el *Pitusín* “avanza hacia la reja mirando a Jacinta, quizá intentando explicarse lo que está pasando” (Camus [1980], 3.º, 89).<sup>7</sup> Pero notemos que el guionista no solo pretende que esa mirada exprese su perplejidad ante lo que sucede, sino también la impresión que le produce el lugar en el que ha sido recluido: “su nueva, grande y oscura casa” (Camus [1980], 3.º, 89).

La secuencia se cierra (aunque la filmación no lo hace exactamente así) con una imagen que el cine ha explotado hasta la saciedad; y el director sabe bien hasta qué punto está presente en la memoria de los espectadores: el encerrado detrás de las rejas se va quedando atrás, desde la mirada de quien allí lo ha abandonado. Aquí lo ve desde la reducida ventana trasera del coche en que se aleja, para, “después de unos segundos”, volver “la cara al frente y mirar el camino

7. Sugiero al lector que retenga esa frase, para que, cuando vea esa secuencia, se fije en la expresión de la mirada del jovencísimo actor.

hacia su casa” (Camus [1980], 3.º, 90). Un gesto que podría sugerir su afán por olvidar —dejándolo atrás— lo que acaba de hacer y de lo que acaso se avergüenza o se arrepiente...

Lógicamente, después de estas explicaciones, lo procedente sería ver esos tres minutos; así se hizo en la sesión correspondiente del coloquio cuyas actas aquí se recogen, y le sugiero al lector de estas páginas que lo haga por su cuenta,<sup>8</sup> para que, comparando lo filmado con lo previsto en el guion, se fije en ciertos detalles. Alguno, de importancia menor (la actividad callejera del amanecer se reduce a barrer las calles [imagen 1] o colocar sillas y mesas en las aceras); otros, más significativos (Juan no busca con su mirada a Fortunata entre las gentes con quienes se cruza en la calle; Jacinta, en el coche, no tiene su “mirada fija al frente y abstraída”, sino que la posa en el *Pituso* [imagen 2]; los niños del asilo no “se mueven con lentitud y sin jugar”, sino que corretean tras una pelota; nuestro Juanín no deja caer su acordeón —que, “abandonado en el suelo atrae a los demás”—, sino que lo mantiene colgado de su mano...).

Pero, sobre todo, hay al final de la secuencia un sutil cambio de perspectiva que —a mi juicio— intensifica la emotividad de la situación: la imagen que se va alejando del niño, abandonado e indefenso tras la reja [imagen 3], no la vemos —con Jacinta— desde la ventana trasera del coche, sino cuando ella se dirige hacia ese coche, volviendo repetidamente la mirada hacia el asilo [imagen 4]: un gesto que traduce inequívocamente sus dudas respecto a lo que está a punto de hacer. Hay incluso un momento en que parece dispuesta a volverse atrás, a recuperar al niño. Pero su gesto final, subiendo con decisión al carruaje —que luego se aleja cuesta abajo—, traduce bien aquello que prescribía el guion: “vuelve la cara al frente y mira el camino hacia su casa”.

Sirva esta breve secuencia (tres líneas en la novela, tres páginas en el guion, tres minutos en la filmación) como muestra de cómo Mario Camus leyó en 1980 *Fortunata y Jacinta* (1887), de Benito Pérez Galdós.



Imagen 1.



Imagen 2.

8. Puede hacerlo en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta/fortunata-jacinta-capitulo-3/4178738/>.



Imagen 3.



Imagen 4.

## Bibliografía

- CAMUS, Mario [s.a. 1980], “*Fortunata y Jacinta*” / de Benito Pérez Galdós / Dirección: Mario Camus [ocho cuadernos mecanografiados; inéditos].
- Filmaffinity. “Fortunata y Jacinta (miniserie de TV)”, en: <https://www.filmaffinity.com/es/film125163.html>.
- Fortunata y Jacinta* [serie de TVE, dirigida por Mario Camus] (1980), en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/fortunata-y-jacinta>.
- GALINDO, Carlos, (1978), “López Aranda y Camus llevarán a televisión *Fortunata y Jacinta*”, *ABC*, 1 de diciembre. p. 51; puede consultarse en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/01/067.html>.
- GONZALEZ HERRÁN, José Manuel (2002), “Tres comezos de *La Regenta*: a novela (Leopoldo Alas, 1884-1885), o guión cinematográfico (Fernando Méndez-Leite, 1989-1991), a serie de televisión (Fernando Méndez-Leite, 1994-1995)”, *Boletín Galego de Literatura*, monográfico “Literatura e cinema”, 27 (183-198); puede consultarse, traducido, en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-comienzos-de-la-regenta---la-novela-leopoldo-alas-18841885-el-guin-cinematografico-fernando-mnandezleite-19891991-la-serie-de-televisin-fernando-mnandezleite-19941995-0>.
- (2004), “*Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos”, en Carmen Becerra (ed.), *El cine de Gonzalo Suárez (Lecturas : Imágenes, 3)*, Pontevedra, Mirabel (143-155).
- (2007), “Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa* y *La Regenta*”, en Margarita García Casado (ed.), *La creatividad como instrumento de comunicación: Análisis, procedimientos y aplicaciones*, Santander, Universidad de Cantabria (25-38).
- (2011), “El final de *Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán”, en *La fin du texte* (textes réunis et présentés par F. Bravo), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (384-400).
- (2017), “Do escrito ao filmado: o comezo e o final de *Fortunata y Jacinta* (Benito Pérez Galdós, 1887 / Mario Camus, 1980)”, en Armando Requeixo (ed.), *Entre letras e*



- signos. Estudos en homenaxe a Anxo Tarrío Varela*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades – Xunta de Galicia (449-461).
- (2018), “El guion de *Fortunata y Jacinta*, de Mario Camus (1980)”, en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor (1073-1086).
- (2019a), “Evaristo Feijoo, de *Fortunata y Jacinta*: entre Emilia Pardo Bazán (1887) y Mario Camus (1980)”, en: Yolanda Arencibia, Germán Gullón, Victoria Galván González et al. (eds.), *La hora de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 854-867.
- (2019b), “El episodio compostelano de *Los Pazos de Ulloa*, en Emilia Pardo Bazán (1886) y en Gonzalo Suárez (1985)”, *Volvoreta: revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema*, n.º 3: Wenceslao Fernández Flórez y los escritores gallegos en lengua española (7-24).
- (2020a), *Los Pazos de Ulloa - La Madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán: del libro (1886-1887) a la televisión (1985), Siglo diecinueve (Literatura hispánica), 26. Sección monográfica: homenaje a Maryellen Bieder (87-104).
- (2020b), “El «Viaje de novios», en *Fortunata y Jacinta*: de la novela de Benito Pérez Galdós (1887) al guion de Mario Camus (1980)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841, dossier “El centenario de Galdós”; puede consultarse en <https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-viaje-de-novios-en-fortunata-y-jacinta-de-la-novela-de-benito-perez-galdos-1887-al-guion-de-mario-camus-1980>.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro (1978), *Relojes y tiempo en “Fortunata y Jacinta”: cronología de una novela de Galdós*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular.
- (1987), *Apuntaciones para “Fortunata y Jacinta”*, Madrid, Universidad Complutense.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1887), *Fortunata y Jacinta. (Dos historias de casadas)*, Madrid, Imp. La Guinalda, 1887.
- (1979), *Fortunata y Jacinta. (Dos historias de casadas)*, Estudio preliminar y notas de Pedro Ortiz Armengol, Madrid, Hernando.
- (2018), *Fortunata y Jacinta*, María Luisa Sotelo Vázquez y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), Barcelona, Penguin Classics.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1979). “Fortunata y Jacinta”, *El País*, 23 de marzo de 1979, en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/01/067.html>.
- (1980). “Cuatro años y 160 millones de pesetas para llevar «Fortunata y Jacinta» a Televisión Española”, *El País*, 7 de mayo, en: [http://elpais.com/diario/1980/05/07/cultura/326498413\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/05/07/cultura/326498413_850215.html)
- SAIZ VIADERO, José Ramón (2013), *Diccionario Cinematográfico de la Cantabria. 1896-2000*, Santander, Tantín.
- SCHLUETER, Pedro (2016), *Pérez Galdós y la música*, Madrid, Clave Intelectual.
- VALIS, Noël M. (1988), “El *flin-flan* de la novela: leyendo *Fortunata y Jacinta*”, *España Contemporánea*, 1 (51-156).

## Apéndice

403

- 87-

MADRID. Enero 1.874

SECUENCIA 103EXT. AMANECERCALLE INDETERMINADA

Esquina a Toledo.

Pasan por el centro los carros primeros hacia los mercados o en dirección a las afueras.

Hombres y mujeres al trabajo. Repartidores de pan, de la leche.

En una casa del centro, la juerga baja por las escaleras.

El cochero dormita en el pescante, - mientras espera. Villalonga, Juan - Santa Cruz, las mujeres y dos amigos más desembocan en la calle. Van subiendo todos al coche que espera. Todavía queda humor para hacer una frase que intenta hacer gracia o la última caricia. Villalonga y Juan son los últimos en subir. Juan cede el paso a Jacinto y le dice que él prefiere ir andando. Villalonga insiste pero Juan ya echa a andar. El coche arranca. Alguien dentro se ríe de - Juan, le despide. Esta no se da cuenta de nada, y sigue su camino.

Juan, con lentitud, cubre el camino hacia su casa. Mira a cada figura - que pasa por su lado o por la calle de enfrente. Sigue aún muerto de sueño, y de cansancio, fijándose en ca-

103

- 88 -

da rostro o intentando adivinar a Fortunata en las sombras tapadas que se mueven apresuradas por la calle en el frío de estas primeras horas del día.

Un coche de caballos pasa al lado suyo en dirección contraria, camino de las afueras. En él, una Jacinta con la mirada fija al frente y abstraída y el niño medio dormido que mira hacia la calle sin saber qué destino le aguarda al final de este pequeño viaje.

MADRID. Enero 1.874

SECUENCIA 104

EXT. DIA

ASILO

El coche para ante el oscuro edificio del asilo. Jacinta desciende y luego ayuda a bajar a Pitusín que tiene en la mano el acordeón. El edificio posee un añadido de terreno enrejado donde un montón de niños se mueven con lentitud y sin jugar.

Dos mujeres salen a recibir a Jacinta. Se hacen cargo del niño. Jacinta no se mueve. Lo ve marchar. Pitusín se deja llevar sin oponer resistencia. El fuelle del acordeón se abre y ahora se arrastra tras él. Desaparece por la puerta.)

Jacinta va hacia el coche.

A los pocos segundos, Pitusín sale al terreno donde están los otros niños. Deja caer el acordeón que, abandonado en el suelo atrae a los demás. Avanza hacia la reja mirando a Jacinta - quizá intentando explicarse lo que está pasando. Jacinta sube al coche y este arranca.

Pitusín, indiferente, agarrado a las rejas, en su nueva, grande y oscura casa, se va quedando atrás.

104

- 90 -

Jacinta lo ve por el ventano trasero del coche. Después de unos segundos, vuelve la cara al frente y mira el camino hacia su casa.

FUENTE EN NEGRRO  
SENTAMENTE