

# LA OBRA DE GALDÓS COMO MATERIA CINEMATOGRAFICA: ENTREVISTA CON ANA BELÉN EN TORNO AL PERSONAJE DE FORTUNATA

Arantxa Aguirre Carballeira  
Cineasta y Doctora en Filología

A finales de los años 30 del siglo XX, la poeta Anna Ajmátova pasó siete meses visitando diariamente la cárcel de Leningrado donde estaba preso su único hijo, Lev Gumiliov. Cada día tenía que esperar en una larga cola formada por decenas de mujeres que acudían igual que ella a interesarse por sus familiares detenidos. En la introducción a su poemario *Réquiem*, Ajmátova cuenta que una vez alguien de la cola la reconoció y se le acercó para susurrarle al oído –porque allí se hablaba siempre en susurros–: «¿Usted puede describir esto?» Y Ajmátova respondió: «Puedo».

Anna Ajmátova pudo hacerlo. También Borís Pasternak pudo relatar ese momento de la historia de su país en la novela *Doctor Zhivago*, así como lo hizo más tarde David Lean en la película homónima, que multiplicó el alcance de la novela original. El cine y la literatura son las dos artes del relato, las dos grandes maneras de narrar en nuestros días. Si muchos de nosotros hemos leído *Doctor Zhivago*, que cuenta lo que pasaba en esos años de plomo en la desaparecida Unión Soviética, muchísimas más personas todavía han identificado la melancolía profunda que habitaba en las almas de sus habitantes con la inolvidable música de la película compuesta por Maurice Jarre o han sentido el frío físico y metafórico que padecían a través de la imagen de Omar Sharif con los bigotes cubiertos de escarcha. Lo que quiero decir es que el cine y la literatura están íntimamente hermanados en su misión de describir la realidad. El filólogo Manuel Alvar se pregunta si el cine no es sino un modo especial de hacer literatura.

En su discurso de ingreso a la Real Academia Española, titulado “La sociedad presente como materia novelable”, Benito Pérez Galdós escribe: «imagen de la vida es la novela». ‘Imagen de la vida’, ¿puede haber una manera más literal de definir el cine? En 1897, cuando don Benito escribe ese texto, el cine era todavía un espectáculo de barraca de feria infinitamente alejado de la gran literatura. Pero es sabido que la inteligencia y la sensibilidad de los artistas los convierten por momentos en grandes visionarios. Si en ocasiones se han citado párrafos enteros de las obras de Galdós que retratan al milímetro los problemas que

siguen afectando hoy día a nuestra sociedad española, produce igualmente escalofrío leer la penúltima frase de su discurso de ingreso: «Quizá aparezcan formas nuevas, quizá obras de extraordinario poder y belleza que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados». Unos meses antes, el 13 de mayo de 1896, un salón del hotel Rusia en la carrera de san Jerónimo de Madrid ofrecía por primera vez a los espectadores españoles las películas mudas de los hermanos Lumière que apenas veinte semanas antes, el 28 de diciembre de 1895, se habían presentado en París con gran éxito. Pequeñas piezas como *La llegada del tren a la ciudad*, *La salida de los obreros de la fábrica* o *El regador regado* asombraron a los espectadores madrileños. Estas ‘obras de extraordinario poder y belleza’ que Galdós había intuido *avant la lettre* estaban ya de camino. Pero los pioneros del cine tuvieron que recurrir a la literatura para aprender a construir sus historias. Por eso D. W. Griffith, considerado el fundador del lenguaje cinematográfico, declara que todo lo que sabe lo ha aprendido de Dickens. Sus palabras entroncan con la importante afirmación de Luis Buñuel que recoge Max Aub en su libro *Conversaciones con Buñuel*: «Galdós es la única influencia que yo reconocería así, en general, sobre mí». Ese «en general» es muy significativo porque creo que Buñuel no sólo se refiere a lo más evidente, es decir, a sus adaptaciones de novelas de Galdós, a saber, *Nazarín* (1959) y *Tristana* (1970), así como *Viridiana* (1961), a mi juicio su obra maestra, inspirada en las novelas *Ángel Guerra* y *Halma* y llena de la savia galdosiana como han señalado estudiosos como Ricardo Muñoz Suay o Agustín Sánchez Vidal. Creo que no sólo alude a la adaptación de una trama novelesca o a la recreación de unos personajes en algunas de sus películas, sino también y sobre todo a la sintaxis que articula el conjunto de su obra.

Buñuel, que tuvo ocasión de leer extensamente a Galdós en los años 30, aprende a construir historias a través de esas lecturas y creo que eso es a lo que se refiere cuando habla de su deuda con Galdós. Y aún queda algo más sutil, que tiene que ver con la manera de entender el mundo o de estar en el mundo. La mirada de Buñuel sobre sus personajes tiene mucho que ver con esa mirada tan personal de Galdós que yo sólo he encontrado anteriormente en Cervantes, esa piedad a la que se refería Ramón Gaya hablando de Galdós, esa suave ironía y ese mirar a sus personajes de igual a igual, sin soberbia pero sin servilismo. Por eso Buñuel concede especial relevancia al personaje de Ujo en su adaptación de *Nazarín*, por ejemplo. Cuando el enano se queda mirando cómo Ándara se aleja para siempre, Buñuel detiene su cámara porque entiende la enorme dignidad que en ese momento cobra el personaje. Las circunstancias lo separan irremisiblemente de su amada y lo de menos es que esas circunstancias sean el apellido Montesco o Capuleto o, como es el caso, el físico

contrahecho del enano. Ujo representa el amor desgraciado. Eso lo sabía Galdós y lo supo más tarde Buñuel.

En las memorias de Buñuel, *Mi último suspiro*, hay un capítulo titulado *Ateo gracias a Dios* en el que Buñuel habla de sus contradicciones con respecto a la fe católica. La paradoja contenida en ese título ha tenido una enorme fortuna y se atribuye universalmente a Buñuel. Para muchos, le define con extrema precisión. Cuál no sería entonces mi sorpresa cuando, en el capítulo 12 del primer episodio de la quinta serie de los *Episodios Nacionales, España sin rey*, me encuentro con esta frase: «Este es Suñer y Capdevila, diputado federalista y ateo él gracias a Dios». De modo que esta expresión que todo el mundo había celebrado como una creación de Buñuel resulta que puede encontrarse en la obra de Galdós y ello, a mi juicio, es representativo de todo lo que Buñuel le debe a Galdós. Una deuda que se hace extensible a todos los grandes cineastas españoles que han leído su obra y aprendido también ahí las leyes de la narración y, muy particularmente, a aquellos directores que han adaptado sus obras a la pantalla. Además de Buñuel, yo destacaría a José Luis Borau, que en 1969 hizo una adaptación de *Miau* para Televisión Española, a Pedro Olea con *Tormento* (1974), a José Luis Garcí con *El abuelo* (1998) y, muy especialmente, a Mario Camus que en 1980 le dio a la obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, el cuidado y la extensión que merecía, en su adaptación de diez capítulos de ocho horas de duración en total para la Televisión Española.

«Si he logrado ver más lejos es porque estoy subido a hombros de gigantes». Esta frase de Newton, tomada a su vez de la retórica medieval, expresa muy bien lo que el cine le debe a la literatura. Los cineastas aprendieron a narrar leyendo a los grandes escritores. Ahora bien, la deuda entre el cine y la literatura no es unidireccional porque, poco a poco, el cine fue haciéndose mayor de edad, fue creando esas obras de extraordinario poder y belleza que había anticipado Galdós y estuvo en condiciones de devolver con creces a la literatura aquello que le adeudaba. A mi juicio, nadie explica mejor lo que la literatura le debe al cine que otro gran narrador y visionario, amigo de Galdós, Leopoldo Alas ‘Clarín’, cuando en el capítulo 13 de *La Regenta* describe la impresión que causan en Ana Ozores las palabras del Magistral: «Y era muy diferente leer tan buenas y bellas ideas a oírlas de un hombre de carne y hueso, que tenía en la voz un calor suave y en las letras silbantes música y miel en palabras y movimientos».

Parafraseando a Clarín, es muy diferente leer los diálogos de Fortunata con Juanito Santa Cruz, doña Lupe o Mauricia la dura a escucharlos de una mujer de carne y hueso, que tiene en la voz un calor suave y en las letras silbantes música y miel en palabras y movimientos. Con todos ustedes, nuestra Fortunata, Ana Belén.

Ana Belén:

Buenos días, es un placer encontrarme aquí, rodeada de tantas personas que quieren a don Benito, que saben tanto de él... Yo, humildemente, me he acercado tan sólo a olerlo, así que es un privilegio estar aquí. Muchísimas gracias, Arantxa, por hacerlo posible.

Arantxa Aguirre:

Por supuesto, muchísimas gracias a ti, Ana, por hacer realidad el sueño de tener a Fortunata entre nosotros. Pienso que Ana ha sido excesivamente modesta puesto que su magnífico trabajo en *Fortunata y Jacinta* y también en la película *Tormento*, donde encarnaba asimismo a la protagonista, hacen que sea un honor contar con ella en este Congreso. Y quiero resaltar especialmente el caso de *Fortunata y Jacinta*, donde, a lo largo de diez capítulos dio vida y desarrolló un personaje tan complejo como el de Fortunata con todo lujo de matices. Este caso no es común. Creo que fue un trabajo maravilloso gracias al cual Ana Belén sabe muchas cosas de Fortunata que no conocemos quienes solamente hemos estudiado la novela desde un punto de vista intelectual. Y ella ha tenido la generosidad de venir aquí para compartir su saber con nosotros.

Todos ustedes conocen obviamente a Ana Belén, pero tal vez no saben que es una actriz especialmente estudiosa que, desde el principio de su carrera, tuvo muy claro que el suyo era un oficio que se aprendía y que se preocupó por ir en busca de los mejores maestros, como Miguel Narros, William Layton y, más tarde, José Carlos Plaza, para aprender con seriedad la técnica y los recursos de su profesión. Es además una de nuestras actrices más elegantes, en el sentido etimológico de la palabra. El adjetivo ‘elegante’ deriva del verbo ‘elegir’ y Ana Belén ha sabido elegir muy bien tanto lo que quería como lo que no quería hacer en su carrera. Como es sabido, una trayectoria se construye no sólo con lo que se hace sino sobre todo con lo que no se hace.

Ana, tu primer contacto profesional con la obra de Galdós se produce cuando eras muy joven con el rodaje de *Tormento*, de Pedro Olea, donde interpretas a la protagonista, Amparo. Antes de eso, ¿recuerdas haber visto en el cine o en el teatro otras obras de Galdós, haberlo leído? ¿Qué significaba Galdós para ti cuando te llega ese proyecto?

AB:

Yo creo que la primera obra adaptada al cine que vi fue *Marianela*, una versión que protagonizó Rocío Dúrcal. Pero, tiempo después, tuve la posibilidad de ver una *Marianela*

anterior que había interpretado Mary Carrillo, una versión deliciosa, con una magnífica fotografía en blanco y negro... Además, cuando yo empecé a trabajar en el teatro, junto a compañeros con los que tuve la suerte de compartir cuatro años seguidos, entre los que estaban Berta Riaza, Julieta Serrano, Carlos Lemos, José Manuel Cervino... recuerdo que salió aquella colección Alianza Editorial, de bolsillo, donde tenías acceso a grandes autores a un precio muy asequible. Y durante una gira aquellos compañeros me recomendaron la lectura de *Tormento*. Cuando leí esa novela pensé: «¡Qué gran personaje!» y lo comentaba con Julieta Serrano, con Berta, con quienes compartía camerino. No era yo consciente de que la novela podía llegar a ser un guion cinematográfico pero ya me maravilló el personaje de Tormento. Y la vida de repente te hace estos regalos. Al cabo de unos años me llama Pedro Olea para ofrecerme interpretar a esa Amparo, la Tormento del título.

AA:

Me gustaría que te refirieras un poco a *Tormento* antes de pasar a hablar de *Fortunata y Jacinta*.

AB:

En primer lugar, era un proyecto con un reparto maravilloso. Concha Velasco hacía de Rosalía de Bringas y se preparó a conciencia el personaje, por el que ese año recibió un montón de premios. Pero es que además estaban Paco Rabal, Rafael Alonso, Javier Escrivá... Y recuerdo que parte de la película se rodó en barrios de Madrid que conservaban calles adoquinadas y edificios que todavía podían ser galdosianos, algo que hoy ya es imposible. Los interiores los rodamos en un edificio en el que se acondicionaron las distintas viviendas de la novela. Y, por último, rodamos el final de la película en la estación de Delicias, con un tren de época y todo a nuestra disposición, tal como se rodaba entonces, con unas facilidades que permitían hacer las cosas bien y obtener un resultado digno y bonito. Fue un rodaje fantástico del que recuerdo sobre todo a ese maravilloso Paco Rabal. Paco tenía un don (aparte de ser el maravilloso actor que todos conocemos, en el que se convirtió a medida que se fue haciendo mayor), pero tuvo desde siempre una increíble capacidad de observación y al final del rodaje era capaz de imitar a cada una de las personas, técnicos y actores, que habían formado parte de la película.

AA:

Esa capacidad de Paco Rabal tiene mucho que ver con la de tantos artistas, escritores, pintores... que saben prestar atención a lo que hay a su alrededor para luego poder comunicarlo a través de sus obras.

AB:

Sí... Y a lo mejor imitarme a mí o imitar a Concha es más fácil, porque somos más expresivas, porque en seguida nos pillan, pero Paco era capaz de imitar perfectamente incluso a un meritorio que no dice nada y que sólo trae un café y te lo deja ahí.

AA:

Yo creo que ese es el mérito de Galdós también. Hay pequeños personajes, en los *Episodios Nacionales*, por ejemplo, que salen un momento nada más y logran conmovernos porque están perfectamente captados y porque hay un acercamiento que tiene que ver con la empatía, con quererlos, no sólo con observarlos desde la distancia.

AB:

Precisamente eso es algo que tiene que ver con la profesión de actor, que te hace desarrollar la empatía con los demás a través de ponerte en la piel de esos otros personajes a los que desde el primer momento tienes que querer y defender, que no es lo mismo que justificarlos. No hay que justificarlos pero hay que quererlos.

AA:

Acabas de referirte a los medios con los que antes se hacían las películas y esto da pie a que hablemos de la adaptación de *Fortunata y Jacinta*, donde se le dio a la novela la extensión y el cuidado que merecía. ¿Cómo te llega ese gran proyecto?

AB:

Mario Camus y yo nos conocíamos desde que yo tenía 13 años y me contrataron para hacer la película *Zampo y yo*. Mario estaba trabajando para la misma productora, que se llamaba Época Films, y me lo presentaron en esas oficinas. Cuando, años después, él empieza a preparar *Fortunata y Jacinta* yo acababa de hacer en el teatro *Tío Vania* de Chéjov. Mario vino a ver la función y le gustó mi trabajo. Entonces un día me cita en su casa y me dice: «Te voy a dar los guiones pero todavía no sé si vas a hacer *Fortunata* o si vas a hacer *Jacinta*». Yo

me los llevé a casa, me los leí en una noche y me gustó tanto la manera en que había desarrollado cada uno de los personajes de la serie que, cuando le llamé, le dije: «Mario, me da igual si es Fortunata, Jacinta, Mauricia la dura... puedo hacer cualquier personaje». Y al poco tiempo me anunció: «Vas a hacer Fortunata» y ya empecé a estudiar a fondo el personaje.

Iba a verle muchas tardes pero para hablar con él más que para ensayar, porque Mario elige bien a los actores, les da guiones sólidamente contruidos y luego les deja mucha libertad porque confía en ellos. Y Mario me contó que, al contrario de lo que se hacía entonces en televisión, íbamos a rodar la serie como si fuera cine, es decir, con cámaras de cine, con decorados corpóreos muy bien hechos, con una escenografía que entonces hicieron Rafael Palmero y Félix Murcia... Y poco a poco vimos cómo, al lado de los platós de Televisión Española, donde había un descampado, empezaba a crecer una ciudad, empezaban a adoquinarla, a construir unas fachadas que llegaban hasta la primera planta... y empezabas a reconocer los soportales de la Plaza Mayor, la iglesia de San Francisco, Pontejos... Ibas reconociendo ese Madrid que era el Madrid de mi infancia. Tuvimos la suerte de contar con un genio que había trabajado en los proyectos más importantes de la cinematografía mundial, que era Emilio Ruiz, que dibujaba en un cristal las maquetas con los pisos superiores de los decorados corpóreos que estaban contruidos solamente hasta los soportales o la primera planta. Cuando Mario me hizo mirar por la cámara el efecto de realidad creado por esas maquetas fue la primera vez que yo sentí lo que era el cine, la magia del cine. La maravilla de una mentira que crea la mayor verdad.

Fue un privilegio trabajar en ese decorado que todos íbamos reconociendo y que, además, estaba retirado de los demás platós de televisión. Nosotros estábamos en una burbuja, en ese otro mundo que era el viejo Madrid, con sus árboles y sus alcorques... Qué suerte tuvimos de poder trabajar con esos medios, que ahora mismo nos parecen un espejismo y, sobre todo, el mayor privilegio era el tiempo, el tiempo que teníamos para rodar cada una de las escenas. Rodábamos desde muy temprano: a las ocho de la mañana Mario estaba dando la voz de «acción» y seguíamos trabajando hasta las seis de la tarde. Con lo cual, yo recuerdo que durante seis meses me estuve despertando a las cinco y cuarto de la mañana. Llegábamos a televisión medio dormidos y nos ponían a todas las actrices aquellas sortijillas que nos rizaban el pelo durante dos horas y, cuando por fin te las quitaban, decías: «Ya soy Fortunata». Era fantástico. Los que hemos trabajado en esa serie sabemos que fue un privilegio trabajar al lado de Mario Camus, que lo tenía tan claro, que hizo una adaptación tan perfecta, que mimó

tanto cada uno de los personajes, proporcionándoles la entidad que les había construido Galdós en su novela.

AA:

Creo que una de las mayores virtudes de Mario Camus fue el haberse puesto al servicio de la novela, tratando de entender y comunicar lo que Galdós había escrito.

AB:

Sí, porque Mario, que es muy sabio y muy humilde, sabe ponerse al servicio de un escritor importante y de una obra importante. Y, sin embargo, siempre que ha hecho una adaptación su obra como cineasta se queda al mismo nivel que la obra literaria gracias a que ha sabido afrontarla con una gran humildad. Creo que eso dice mucho también de él como persona.

AA:

Sin duda Mario Camus ha firmado las adaptaciones literarias más certeras de nuestra cinematografía. Por supuesto, *Fortunata y Jacinta*, pero también *La colmena* o *Los santos inocentes*. Y, volviendo a la obra que nos ocupa, tú misma creciste en un barrio cercano al de la propia *Fortunata*. ¿Eso te ayudó a la hora de entender tu personaje?

AB:

Pues sí porque reconocí con facilidad a todos esos personajes de barrio que pueblan la novela, así como reconocí los escenarios, el mercado de la Cebada... Lo conocía todo, es que parecía que estaban hablando de mi familia, de mis vecinos, de la calle del Oso, de cómo salíamos del colegio y atravesábamos el Rastro porque nos llevaban a misa a San Andrés, los juegos de la calle... Jugábamos en la calle porque en nuestras casas era todo tan precario que no se podía permanecer allí mucho tiempo... Recuerdo el último capítulo cuando *Fortunata*, después de haberle dado aquella paliza a Aurora, vuelve a su casa y sube las escaleras de la buhardilla oyendo llorar a su hijo, recuerdo ese momento subiendo las escaleras de esa buhardilla de la Plaza Mayor como uno de los momentos más emocionantes del rodaje. Y sé que para Mario también lo fue.

AA:

¿Qué es lo que más te interesó del personaje de *Fortunata*?



AB:

Yo creo que la evolución de ella. A pesar de que pienso que Fortunata no era una mujer fuerte. Pero era una mujer con muchos deseos de cambiar y de mejorar en la vida. Cuando yo era pequeña, quería ser artista porque sabía que era una forma de tener una vida mejor y de darle a mis padres una vida mejor. En ese sentido me sentía identificada con Fortunata en esas ganas de salir de la precariedad, de la buhardilla maloliente, de la sardina asada, de su tía... Pero al mismo tiempo Fortunata es débil porque, continuamente, cuando Juan Santa Cruz aparece ella cae y cae y vuelve a caer. Y vuelve otra vez a sacar la cabeza y otra vez cae. Esa pasión malsana y obviamente desigual era el motor de su vida. No se paraba a pensar: «Estoy casada, tengo una vida pasable, a Rubín no le quiero pero me está dando una vida aceptable...». Eso a ella no le importaba. Entonces sobre todo me interesó la evolución de esa chica que, cuando aparece, es alguien ignorante, sin educación, sin ningunas armas pero que tenía buen fondo y muchas ganas de progresar en la vida.

AA:

Otro aliciente de este proyecto era el plantel de actores que interpretaban a los memorables personajes de la novela. Mary Carrillo como doña Barbarita...

AB:

Yo no tenía ninguna escena con ella pero coincidí después en el estudio de doblaje, porque todos los actores tuvimos que doblarnos. Y pude ver en acción a Mary, que era una actriz muy minuciosa y que hizo un trabajo que no tenía nada que ver con su interpretación de Marianela cuarenta años antes, al principio de su carrera.

AA:

Hablando del doblaje, una de las peculiaridades de esta versión es que el personaje de Juanito Santa Cruz lo interpretó un actor francés, François-Eric Gendrom, porque se trataba de una co-producción hispano-francesa. ¿Él rodaba en español o en francés?

AB:

Él rodaba en francés pero yo no lo recuerdo como algo especialmente negativo. El ambiente era muy agradable y recuerdo unos ensayos en los que íbamos a pasar letra y él hablaba en francés y yo le contestaba en español pero ambos nos escuchábamos y reaccionábamos con total naturalidad. En España, en aquella época y en años anteriores, se

rodaba así. Venían los actores extranjeros, largaban su texto en inglés o en francés o en italiano y luego... pues allá se las componga el doblador. Y en este caso fue muy agradable porque él era muy simpático y creo además que el tipo de Juanito Santa Cruz lo bordaba.

AA:

Tienes razón. Pero el hecho de que hubiera que ponerle otra voz a mí no me convence...

AB:

Es que eso se nota, sobre todo cuando todos los demás nos estamos doblando a nosotros mismos, que incluso ahí ya hay cierto desfase... pero es que haber rodado con sonido directo hubiera encarecido muchísimo la producción.

AA:

Un personaje impresionante de la novela es Evaristo Feijoo, interpretado en este caso por un actor no menos impresionante que es Fernando Fernán Gómez.

AB:

De toda la serie, e hice sesiones con actores maravillosos como el mismo Mario Pardo, que hacía de Maximiliano Rubín, con María Luisa Ponte como doña Lupe... en fin... Creo que en la serie hay verdaderas joyas en todos los sentidos, en cómo Mario resolvió el texto, en cómo está rodado, iluminado, decorado... Pero cuando yo leí los capítulos de ese personaje, Evaristo Feijoo, según los leía me emocionaba. Yo me dejo llevar bastante por la emoción. Cuando leo una escena y me emociona luego trato, cuando llega el momento de rodarla, de encontrar esa emoción primera que me produjo. Entonces Mario me dijo que Feijoo lo iba a hacer Fernando Fernán Gómez y yo pensé: «Claro, ese personaje es para él, como si hubiera sido escrito para él». Empezamos a rodar y... qué delicia... Cuando Fortunata está apaleada, dolida, perdida... aparece este señor y se convierte en su todo: su guía, su maestro, su amante, su padre... Íbamos rodando y, cuando llegamos a la última escena en la que él le dice: «Te voy a dejar. Estoy muy mayor». Y bailan: abren la ventana, hay un organillo tocando fuera y empiezan a bailar... Yo empecé a rodar esa secuencia y Mario me decía: «No te emociones tan pronto. Espera un poco», pero yo no podía remediarlo. Fue de tal emoción, era tan verdad... La relación que tuvimos con Fernando, que Fernando puede parecer distante en el plató, más distante que, por ejemplo, Paco Rabal, que continuamente se relaciona con todo el equipo. Fernando está en un rincón, yo siempre pienso que está haciendo acopio de fuerza y,

de repente, todo eso que ha acumulado dentro de sí lo deja salir cuando ruedas la escena con él. Y esa escena fue de una emoción que todavía me sobrecoge porque significaba que de nuevo *Fortunata* volvía a estar a merced del viento. Recuerdo todo ese rodaje con Fernando como algo muy enriquecedor. Creo que coincidió además la manera en que Mario desarrolló esa relación entre los dos personajes que, bueno, está en la novela obviamente pero tal vez Mario podía haberla entendido de otra manera o no haber acertado tanto. Acertó de pleno. Fernando estaba en uno de sus momentos cumbre y, bueno, yo hice lo que pude... Pero es verdad, recuerdo esos capítulos (sexto y séptimo de la serie) y a ese personaje como alguien caído del cielo para ayudar a *Fortunata*.

AA:

Realmente el reparto de la serie está muy bien concebido. Fernando Fernán Gómez debía de tener la impresión de que algunos parlamentos de Feijoo estaban escritos expresamente para él, a pesar de que *Fortunata y Jacinta* se había publicado casi cien años antes. Y Mario Pardo es otro ejemplo de actor que encajaba plenamente en su personaje de Maximiliano Rubín.

AB:

Sería imposible ver ahora la serie y pensar en otro actor. Mario Pardo fue una sorpresa para mucha gente. Yo no le conocía mucho. Él había hecho algunas co-producciones, había trabajado ya con Camus haciendo papelitos no muy importantes. Y la apuesta de Mario Camus por él fue tajante: decidió que tenía que ser él, a quien no conocíamos casi nadie. Pero desde el primer día de rodaje quedó clarísimo que no podía haber otro Maximiliano Rubín. Recuerdo ese momento en que le tengo que llevar en brazos a la cama, que el pobre me decía: «Hoy no he desayunado para que te resulte más fácil» y yo le decía. «No te preocupes, que voy a poder». Tan tirillas que estaba...

AA:

John Ford dijo que el 90% del trabajo del director con los actores reside en saber elegirlos.

AB:

Y eso Mario Camus siempre ha sabido hacerlo muy bien.

AA:

Me parece inolvidable esa escena en que doña Lupe/María Luisa Ponte trata de despertar a su sobrino Maxi con todo tipo de estratagemas.

AB:

María Luisa Ponte como doña Lupe la de los pavos es otro ejemplo de actriz a quien parece que le han escrito el personaje a su medida. María Luisa, que era una actriz que siempre estaba quejándose de todo, llegaba al plató, se vestía y veías a esa doña Lupe llena de ternura en el fondo de su ser, queriendo tanto a su sobrino, defendiéndole para que no le hagan daño...

AA:

Es muy interesante ver cómo Evaristo Feijoo te enseña a manejarla porque conoce sus puntos débiles y cómo ella cae en esas redes.

AB:

Porque es ingenua. Y, sobre todo, porque es una mujer que, a pesar suyo, es muy tierna en el fondo.

AA:

Como otras grandes obras literarias, *Fortunata y Jacinta* consigue involucrar al lector hasta tal punto que te encuentras deseando que cambie el curso de los acontecimientos y que las cosas terminen bien. Me pasa con la relación entre Maxi Rubín y Fortunata. Él la enseña a leer, lo da todo por ella, la adora... y, como lectora, a veces desearías que Fortunata pudiera quererle un poquito. ¿No sufriste por esa insensibilidad de Fortunata hacia el pobre y entregado Rubín?

AB:

Sí, tú, aún con la distancia que tomas del personaje y, sobre todo, sabiendo lo que viene después, tú piensas «qué desperdicio... ¿qué te costaría un poquitín más de delicadeza hacia él, de tenerle cariño...». Pero es que no podía ser. Fortunata no sabía mentir. Es que, si hubiese sabido mentir un poco más, su vida hubiese sido otra.

AA:

Y, a la vez, clama al cielo lo poco que se merecía Juanito Santa Cruz el amor incondicional de Fortunata.

AB:

No se lo merecía en absoluto. Eso es lo que me aleja de Fortunata. Sobre todo, el hecho de que caiga tantas veces, una y otra vez... Eso es lo que te da la dimensión de esta mujer, que es ingenua y que es todo corazón. En ningún momento dice: «Basta. Vamos a pensar con la cabeza». Es incapaz.

AA:

Es inolvidable también la bofetada que le planta a Aurora (interpretada por Mirta Miller) casi al final de la historia.

AB:

Ese día estábamos rodando en el decorado del taller de Aurora, con ventanas a la calle, y Mario nos dijo: «Yo aquí quiero que os deis una paliza». Así que yo le respondí: «Cuidado, Mario. Porque a mí me dices que dé una bofetada y yo la doy y luego puede haber actores que no reaccionen bien...». Pero Mario me contó que íbamos a trabajar con un gran especialista, Juan Maján, que iba a montar esta pelea como si fuera una coreografía. Y yo llegué al decorado y vi a Mirta Miller descompuesta. No entendía por qué tenía tanto miedo. Yo le decía: «Mirta, yo voy a hacer lo que este señor me diga, te tengo que pegar pero obviamente no te voy a hacer daño». Pero ella estaba aterrada y yo veía a Mario riéndose por las esquinas...

AA:

Habría que preguntarle a Mario qué le había dicho a Mirta Miller...

En fin...hablar de este maravilloso reparto puede ser algo interminable pero no quisiera dejar de mencionar a Berta Riaza como doña Guillermina.

AB:

Berta para mí ha sido una guía. Cuando me preguntan sobre una actriz que me haya marcado siempre pienso en Berta Riaza y en cantidad de actrices a las que admiro, en Nuria Espert... Pero como he estado muy cerca de Berta cada vez que hemos empezado un trabajo y

la he visto cómo se enfrentaba desde el minuto uno a las lecturas de guion, leyendo perfectamente pero sin forzar... Hay muchas cosas que me ha enseñado Berta: la forma de enfrentarme por primera vez a un papel, una manera de estar en el escenario y también una manera de estar fuera del escenario, que también es muy importante... Y cómo canalizaba todas las emociones. Siempre que empezábamos a ensayar y el director nos decía que de momento sólo íbamos a marcar los movimientos de los personajes y luego ya nos tocaría buscar sus emociones y sus motivaciones, Berta me decía: «Si yo no me emociono, no puedo entrar por aquí, decir cuatro palabras y salir por allá». La emoción era lo que le hacía moverse. Y así se enfrentaba a las primeras lecturas. Cuando te dan un texto, de entrada lo lees de una manera bastante neutra... Pero Berta lo hacía siempre con emoción, aunque no fuera la definitiva que después iba a encontrar en el curso de los ensayos. Berta, que aún está viva aunque ya no tiene recuerdos, ha sido una actriz muy importante, una persona divertida, una actriz diferente, arriesgada... Para mí, una maestra.

AA:

La gran amiga de Fortunata en la novela es Mauricia la dura.

AB:

Sí, una amistad que además Charo López y yo teníamos de verdad porque habíamos compartido camerino durante un tiempo en el Teatro Español y Charo es... arrolladora. Mauricia la dura era un personaje que también parecía haber sido escrito para Charo. Qué bien lo pasamos... Para ella fue muy dura la escena de la muerte, que rodamos en una corrala auténtica de Madrid (que, desgraciadamente, ya no existe) y esa muerte tan agónica le costó mucho porque además hacía mucho calor... Pero cuánto nos reímos en las escenas del convento, en el lavadero... Y es impresionante ver el desarrollo de su personaje, tan guapa al principio y luego el deterioro, cuando sale alcoholizada... Es un gran personaje que a mí también me hubiera encantado interpretar.

AA:

Esta serie tuvo una repercusión descomunal. No sólo se ha emitido repetidamente en Televisión Española sino que se vendió a muchos países, algunos tan lejanos como Rusia o varios países latinoamericanos...

AB:

Recuerdo que en el verano del 83 me invitaron a un Festival de la entonces Checoslovaquia. En aquella época era complicadísimo pasar las aduanas de un país de la órbita soviética. Recuerdo que íbamos una delegación española y nos estaban revisando todo el equipaje, deshaciendo las maletas... hasta que la señora de la aduana me reconoció por mi trabajo en *Fortunata* y nos dejó pasar a todos sin más dilación. Y mucho tiempo después volví a Praga a hacer una película y aún había bastante gente del equipo checo que se acordaba de *Fortunata y Jacinta*...

AA:

Supongo que un personaje así de potente, de bien construido y que ruedas a lo largo de tanto tiempo luego te acompaña de alguna manera.

AB:

Sí, me acompaña de muchas maneras porque yo siempre digo que al acabar un trabajo cuelgo el personaje en el camerino y no me lo llevo a casa, pero recuerdo que cuando se emitió *Fortunata y Jacinta* estaba haciendo una gira como cantante y en montones de sitios me presentaban como 'Fortunata Belén'. No me lo podía quitar de encima.

AA:

Para una actriz debe de ser un regalo un personaje tan bien escrito. ¿Llegas a sentir en algún momento agradecimiento hacia el autor que lo ha creado?

AB:

Sin duda. ¿Cómo no voy a sentir agradecimiento hacia un autor que me ha dado un personaje tan rico? Le doy las gracias a Galdós por *Fortunata*, por *Tormento* y por todos los maravillosos personajes suyos que he visto en la pantalla o he leído en sus novelas. Son personajes tan minuciosamente dibujados, sabes de dónde vienen, quiénes son, cuáles son sus raíces, están tan claros... Como actriz que tienes que interpretarlos, eso es algo que ya llevas ganado de antemano. Ya hay tal conocimiento de ese personaje que luego tú trabajas, pero quien ha hecho la mitad de tu trabajo es el escritor.

AA:

Pasar tanto tiempo con un personaje así te enriquece como actriz y seguramente también como persona.

AB:

Sí... Y luego tiene una parte peor y es que cuando te llegan otros guiones no puedes evitar comparar... Claro, cuando has tenido la suerte de probar un foie buenísimo, pues luego te llega un filete de pollo y notas la diferencia.

AA:

Por último, ¿qué crees que le aporta a la sociedad española un proyecto como el que supuso la adaptación de *Fortunata y Jacinta*?

AB:

Debiéramos tener la posibilidad de, por medio del cine o de la televisión, acercarnos a nuestros grandes autores, que los tenemos ahí. ¿Cómo es posible que se les dé la espalda y que se hagan tantas tonterías cuando tenemos tantos dramas y comedias de dónde tirar? Mientras no interioricemos que para un país la cultura no es un adorno sino que es necesaria como el comer, mientras eso no se interiorice... mal vamos. Se ponen parches, pero habría que ir a lo esencial y preguntarse qué es necesario. Necesario es que podamos leer, que nos hagan leer a nuestros autores desde muy pronto y no por la fuerza sin entenderlos sino explicando a los adolescentes lo que significan y en qué contexto escribieron sus obras. Necesarios son el cine, el teatro, las artes plásticas, la literatura...

AA:

Aquí reside la riqueza imperecedera de un país. Muchas gracias, Ana Belén, por compartir tu saber con nosotros en este XI Congreso Internacional Galdosiano.