

«Es la única influencia que yo reconocería, la de Galdós así, en general, sobre mí», afirma Buñuel en sus «Conversaciones con Max Aub», opacando con la sola y señera figura del gran novelista canario otras influencias o intertextualidades capitales en su obra, tales como la del Marqués de Sade, André Breton, Peret y, en general, la del grupo de escritores y pintores surrealistas. Y, en verdad, el cineasta aragonés absorbiendo y trasformando los textos novelescos galdosianos, vendrá a continuar y a enriquecer en la pantalla —desde los comienzos de su etapa mexicana— la gran tradición de la narrativa hispana que va de Cervantes a Galdós, pasando por la picaresca; tradición inscrita en el «famoso» realismo español, del cual Buñuel —en la segunda mitad del siglo XX— nos ha dejado uno de los grandes ejemplos.

Como tantos de los hombres de la llamada generación del 27, Buñuel en los años veinte no se interesó —según propia declaración¹— en Galdós. Aunque después, y como sucediera con tantos otros escritores de su generación, se fue acercando a su obra hasta llegar a declararse «fervientemente galdosiano». El inicio de esta aproximación habría que situarlo ya en los años 30; fecha en la cual la literatura y el arte, haciéndose eco del protagonismo de las masas populares en la vida política y social, se orienta hacia un «nuevo romanticismo y humanismo» social. Aspiraron nuestros mejores escritores y artistas de entonces a calar en la sensibilidad y entraña popular, cantera de la que ya habían surgido grandes bloques de la obra de Galdós, quien —como agudamente observara Clarín²— supo dar con la veta del «gran realismo del pueblo».

Ya en su tercer película, *Las Hurdes*, 1932, Buñuel, quien se separara del grupo surrealista, entre otras razones, por no encontrarse a gusto con su «especie de aristocracia intelectual», combina elementos del surrealismo con otros

del realismo tradicional hispano. Ya en aquella película caló en esa «rara y dolorosa identidad española entre superrealidad y realidad» de que hablara Angel Fernández Santos a propósito de su *Tristana*. En la secuencia del grupo indómito de enanos y retardados, el guión acota: «el mismo realismo de un Zurbarán o un Ribera queda muy por debajo de tal realidad», aunque en la pantalla también vemos imágenes que nos remiten a aquel realismo. El amor con que se entrega a la observación de la vida de «los miserables» hurdanos emparenta directamente con la misma actitud de Galdós hacia los míseros habitantes de los barrios bajos madrileños en *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *Nazarín* y *Misericordia*. Igualmente, en aquella observación de la vida de los hurdanos, Buñuel revela las dotes de gran observador que destacara Galdós en Velázquez en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea», aduciendo que esta gran cualidad de los grandes creadores de la novela del siglo XIX, perdida en la España decimonónica, en los narradores de ella anteriores a él, era algo que había existido en nuestra tradición.

En la utilización hecha por Buñuel, en su etapa de productor de Filmófono, 1935-1936, de adaptaciones de obras de Arniches, del género chico y del melodrama parece haber una actitud (realizada a su modo ya por Galdós) muy próxima a la formulada por Gramsci en sus reflexiones sobre el folletín³. Ve el pensador italiano en este género una forma degradada de la literatura nacional-popular, pero, sin embargo, reconoce que está profundamente arraigado en la imaginación y sentimentalidad del pueblo, como elemento de cultura, viva y actual, y es, por lo tanto, un factor poderoso en la formación de la mentalidad y la moralidad popular; y también del sentido de lo fantástico, pues para la gente del pueblo el folletín es un «verdadero soñar despierto». Programaba Buñuel en aquella etapa llevar al cine *Fortunata y Jacinta*, obra en la que Galdós eleva el folletín a las más altas cimas de la novela.

El gran interés de Buñuel por Galdós data, como nos dice, de sus años en el exilio de Nueva York. No es aventurado conjeturar que, lejos del idioma y del suelo nativo, la lectura de Galdós supondría para él —y para tantos otros exiliados— la comunicación viva con el hontanar de esencias nacionales y populares, cegado por la barbarie en la España franquista. Y que también dicha lectura fuera —en aquellos momentos catastróficos de la posguerra y de la segunda guerra mundial— alimento para su sensibilidad humana y creadora. Hay que recordar, asimismo, que en 1943, año del centenario de Galdós, los exiliados en Argentina, Chile, México, Venezuela, Nueva York, etc., lo celebraron con gran conmemoración, mientras en la España de Franco era silenciado. En Nueva York, Buñuel pudo haber estado entre los presentes al acto celebrado en el Instituto Hispánico de la universidad de Columbia, donde hablaron sus amigos de Onís, del Río y Francisco García Lorca. Igualmente, hay que tener presente que, por aquellas fechas, sus compañeros de generación del Río y Casaldueiro son quienes inician la plena revalorización crítica de Galdós. Dando un paso más, le corresponderá a Buñuel llevar esta revalorización a la práctica creadora.

Hablando con los críticos mexicanos De la Colina y Pérez Turrent, declaró el gran cineasta que tenía comprados los derechos de *Doña Perfecta* y de *Naza-*

rín, las cuales planeaba llevar al cine en los comienzos de su época mexicana. De *Doña Perfecta*, tenía ya preparada la adaptación a la pantalla, pero el productor se la encargó al mexicano Alejandro Galindo, quien hizo una medianía de película. De las tres líneas que cruzan —o se entrecruzan— en la creación buñueliana —la surrealista, la realista y la teológica— las dos últimas empalman directamente con la obra de Galdós. En cuanto a la primera, la surrealista, podríamos afirmar que hay elementos latentes de ella en la obra galdosiana. Y así lo vio Buñuel, quien declara: «Encontré en su obra elementos que se puede llamar incluso surrealistas: el amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa, con momentos líricos». Y, en verdad, Pepe Rey, dispuesto a llevarse por delante cualquier obstáculo que se interponga entre él y su amada, tiene algo de precursor de Modot, el protagonista de *La edad de oro* y prototipo del héroe del «amor loco» surrealista. Y las visiones delirantes de Rosario y de tantos personajes galdosianos apuntan a estados de conciencia y subconciencia surrealista. En cuanto a esa visión de la realidad «muy intensa, con momentos líricos», también nos lleva a la fusión de la realidad y la superrealidad, presente ya en Galdós y potenciada al máximo en la narrativa cinematográfica de Buñuel. Como agudamente observó Angel Rama:

Se entiende entonces que un surrealista como el cineasta Luis Buñuel haya redescubierto a Galdós: en él detectó esa desaforada extremación de lo real que concluye traspasándolo y, a través del manso río costumbrista, nos incorpora a un clima onírico donde el mundo convencional se da vuelta⁴.

No pudo Buñuel llevar al cine mexicano de los años 40 sus planeadas versiones de las novelas de Galdós, como tampoco pudiera hacerlo en la España de 1936, sin embargo, en su primera obra maestra mexicana, *Los olvidados*, de 1950, está muy presente la huella de las lecturas galdosianas. A primera vista, nada más opuesto que *Doña Perfecta* y *Los olvidados*. No obstante, esta película tiene mucho de «Homenaje a Galdós»; al Galdós de *Doña Perfecta* y de otras de sus «novelas contemporáneas». Coincide con *Doña Perfecta* en la tragedia (tragedia de la naciente burguesía española, en la novela y de «los pobres de la tierra», en la película). No creo muy atrevido el afirmar que en nuestra parva cosecha de obras trágicas, *Los olvidados*, muy unida a *Doña Perfecta*, por el tema del filicidio y las motivaciones económico-sociales, viene, y junto a ésta, tan sólo detrás de *La Celestina* y *El caballero de Olmedo*. Para la composición de la película recorrió Buñuel, durante varios meses y disfrazado, los barrios pobres de la capital mexicana, lo mismo que hiciera Galdós, por los barrios bajos madrileños para escribir *Misericordia*.

«Es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid pobre, fétido, hambriento y humillado», escribió Clarín a propósito de *La desheredada* y lo mismo podría decirse (cambiando la palabra novelista por la de cineasta) del México de *Los olvidados*, cuya descarnada visión casi le costó a Buñuel ser expulsado del país.

El abandono de niños y adolescentes en los terrenos baldíos y basureros de la capital de esta película ya lo habíamos visto en *La desheredada*; en las pandillas por los descampados de la Ronda de Embajadores y el barrio de las Peñue-

las. Hasta la descripción galdosiana de los niños y adolescentes «desheredados» parece ser la de los rostros de «los olvidados» que desgarran la pantalla:

Los craneos achatados, los pómulos cubiertos de granulaciones y el pelo ralo ponían una máscara de antipatía sobre las siempre interesantes facciones de la niñez.

La poesía de la niñez que, entre tanta miseria, destella en la novela y en la película (en las novelas y películas de ambos) es otra de las constantes de la creación de Galdós que reaparece en Buñuel. El bálsamo de ternura sobre una atroz realidad que supone en *Los olvidados* la relación entre los niños, Meche, el Ojitos y Pedro, nos remite al trato entre Marianela y Cepelín. Lo mismo que el fallido intento de domesticación de la joven a cargo del doctor Golfín anticipa el parecido fracaso del reformista director de la Granja-Reformatorio con el rebelde Pedro. Las famosas gallinas de *Los olvidados* ya aparecieron al comienzo en *Fortunata y Jacinta*. El gesto de Fortunata, arrojando al vacío la cáscara del huevo que ha sorbido crudo, anuncia el de Pedro, mucho más desafiante, lanzando el huevo contra el lente de la cámara y en dirección al espectador. Y, al final de la película, el cadáver del adolescente rueda a un vertedero de basura, al igual que al final de *Miau* el de Villaamil cae volcando por los desmontes de basura de Príncipe Pío.

Se podría hacer una larga lista de las huellas de las lecturas galdosianas en el cine de Buñuel. Baste, para concluir este cotejo, tres transcripciones directas: el perro Canelo de *Viridiana*, de breve e intensa presencia en la película, a quien ya habíamos conocido de personaje en *Miau*; el cesante Padre Pinillos de *La ilusión viaja en tranvía*, encarnación directa del *Miau* de la novela; el desgarrado grito de Paloma al final de *El bruto*, «Mátelo, mátelo», que revive el terrible grito de doña Perfecta, «Cristóbal, Cristóbal, mátale...».

Sería también muy intensa la enumeración de temas comunes: la ya mencionada poesía de la niñez, la solidaridad con los desheredados y olvidados, la presencia de lo demoníaco, la reivindicación de los fueros de la naturaleza, las pulsaciones y la historia frente a un orden desvitalizado y opresor, el fracaso de tantos héroes y heroínas de la voluntad, el «amor loco» y el amor por todo lo viviente, los curas, curas-funcionarios, pero también un cura como Nazarín, precursor de la teología de la liberación y un largo etc. Podríamos enumerar, asimismo, la afinidad en las descripciones: esos interiores ahumados y espacios cerrados de la novela galdosiana y el cine de Buñuel, o en estilos narrativos: el mal acabado de sus obras, la vida como paradigma narrativo esencial; o ver cómo el sueño del Galdós de 1870 por hacer una novela de costumbres de la burguesía da paso, posteriormente, a su novela de la fantasmagoría de la España de la Restauración y va a dar en la narrativa fílmica del último Buñuel: el sueño de la narrativa de costumbres de la burguesía convertido en la pesadilla del «discreto encanto» y del absurdo en que vivimos.

Y, también, en contraposición a esto, en las obras de Buñuel del período mexicano, aun en las más «alimenticias», y a pesar de las limitaciones impuestas, encontramos la presencia de ese «gran realismo del pueblo» que veía Clarín en la obra de Galdós, y del dramatismo de lo anodino cotidiano, dando, aún a sus

«malas» películas mexicanas, un efecto de verdad y autenticidad nada frecuente en la pantalla cinematográfica. Recordemos también que dicho realismo, en el ciclo de películas comerciales mexicanas, le llega a Buñuel de Galdós, pero también de Arniches y del género chico, del cual escribiera Bergamín:

Todo aquel teatro llamado del «género chico», y que ya pasó se sostiene y sustenta, como de su savia y raíz propia del tradicional y legendario «realismo» y «costumbrismo» del arte español. De sus más hondas raíces de vida y de verdad humanas y popularísimas⁵.

Logró Buñuel, tras arduas dificultades, filmar su versión de dos novelas de Galdós, *Nazarín*, 1958, y *Tristana*, 1970. No me ocupo aquí de estas dos versiones que cuentan ya con una extensa bibliografía. Sólo diré que con ellas salda el genial cineasta su deuda con la reconocida influencia de Galdós; y de una manera buñueliana: llevando —podríamos decir— su propia influencia a la obra del novelista. En ambas adaptaciones, su impronta creadora, indeleblemente unida a la de Galdós, enriquece las perspectivas ideológicas y artísticas de las dos novelas. También pensó Buñuel, por aquellas fechas, llevar al cine *Angel Guerra*. Y aunque no lo logró, su influencia, como la de *Doña Perfecta*, se nota en otras películas: *Tristana*, donde Buñuel, trasladando la acción de Madrid a Toledo, nos ha dejado la equivalente cinematográfica de esa gran novela de Toledo que es *Angel Guerra*. Y *Viridiana*, en la cual el «camino de perfección» de la protagonista se pierde por los tortuosos laberintos de la vida, caso afín al de *Angel Guerra*.

En *Viridiana*, además, los «desheredados» y los mendigos de *Misericordia*, excluidos del banquete de la civilización, entran a saco en la Casa grande.

Significativamente, las novelas galdosianas que elige Buñuel, en su época de plena madurez, pertenecen a la etapa de culminación de las «novelas contemporáneas»; etapa en la que el novelista se declara por una narrativa de descarnados modelos humanos. Desde su llegada a México —y con su proyectada versión de *Nazarín*—, Buñuel aspiró a llevar tal narrativa a la pantalla. Al no poder hacer *Nazarín*, nos dió *El* y *Robinson Crusoe*, ambas de 1952. No parece ninguna casualidad el que la primera novela que llevó Buñuel al cine fuera la de Defoe, cuyo *Robinson* junto a *Don Quijote*, inicia en la narrativa europea la novelística de caracteres humanos. Don Quijote gravitará con fuerza sobre los personajes galdosianos a partir de *La desheredada* y sobre los de Buñuel desde *El*. Don Quijote, en cuya alma —y como viera Lukacs— Cervantes describió «un inextricable y profundo entrecruzamiento de sublimidad y locura»; paradigma del héroe problemático y de su búsqueda demoníaca y degradada, esencia de la novela moderna, siguiendo al Lukacs de *Teoría de la novela*.

Individuos y seres problemáticos, los personajes galdosianos y buñuelistas, que se dejan el alma en su búsqueda o sombra de una búsqueda por el sentido o sin sentido de sus vidas; búsqueda degradada en un mundo degradado para volver a la definición lukacsiana. Isidora, Fortunata y Jacinta, Maxi, Mauricia la dura, Torquemada, Tristana, Nazarín, Angel Guerra son hermanos y hermanas de Francisco, el personaje de *El*, Archibaldo, ¿loco?, ¿criminal?, Celestine

de *El diario de una camarera* —Séverine— Belle de jour, su Tristana y Nazarín y Viridiana. Viridiana, en cuya alma también encontramos ese inextricable y profundo entrecruzamiento de sublimidad y locura del alma de don Quijote. «Esta señorita es muy buena», dice una de las mendigas que recoge la heroína, «Sí, muy buena, pero un poco chalada», responde otra.

Podría profundizarse mucho en el análisis de cómo Galdós, en su novelística, y Buñuel, en su narrativa cinematográfica, desarrollan los elementos constitutivos de la novela moderna analizados por Lukacs. Especialmente fecundo sería el análisis de la ironía —la mística negativa de las épocas sin Dios, según la definición del gran crítico húngaro— en ambos autores, distanciados de la búsqueda degradada de sus personajes y muy conscientes de la degradación del mundo en que se inscribe dicha búsqueda: el mundo del discreto encanto (nada discreto ni encantador) de la burguesía en dos épocas distintas de su crisis civilizadora.

Para terminar, hay que vincular estas influencias y afinidades electivas y creadoras entre Galdós y Buñuel a una última raíz de tradición cultural y étnica hispánica (recuérdese la frase, que gusta de repetir Buñuel, de que todo lo que, en arte, no es tradición es plagio): el tradicional realismo español.

Buñuel nos dijo de *Viridiana*: «No es una fantasía, sino una réplica más del famoso realismo español», realismo destacado por Menéndez Pidal como categoría definitoria de la tradición literaria y artística del carácter nacional⁶. Hay que añadir que la definición del realismo que nos dió el eminente sabio apunta, más que al realismo positivista del siglo XIX, al realismo mágico, a lo real maravilloso, actualizado en nuestros días por los novelistas latinoamericanos. Nos habla el sabio madrileño de la propensión de la imaginación española a tratar lo maravilloso como una realidad extraordinaria, una segunda realidad. Y cuando ahondando en esta pauta, el germano Vossler⁷, definiendo nuestro realismo del Siglo de Oro, menciona la presencia en él de tullidos, enanos idiotas y vagabundos, considerados con el mismo respeto que si se tratara del rey; la naturalidad en el paso de este mundo al otro, del sueño a la vida y de ésta a aquél, parece que está definiendo los mundos creadores de Galdós y Buñuel. Recuérdese que los límites del realismo de Galdós se extienden desde *La desheredada*, novela «naturalista» hasta *El caballero encantado*, «cuento real, inverosímil», según su autor, en la cual Rodríguez Puértolas vio atisbos de surrealismo⁸. Y en este caso se trataría de Galdós acercándose al surrealista Buñuel, quien como nadie en nuestra narrativa contemporánea ha sabido fundir los planos de lo real y lo fantástico.

Pasando al fondo moral y filosófico del realismo tradicional hispano, de Onís destacó la tolerancia moral como cualidad que permite la profunda comprensión estética y posibilita ver en todo ser humano, hasta en los más bajos y miserables, «la bella luz de la humanidad». La tolerancia, «fuente caudalosa del amor», como nos decía ayer Casaldueiro, fluye y rebosa en las obras de Galdós y Buñuel. María Zambrano destacó cómo nuestro realismo lleva anejo una forma de conocimiento del que se ha nutrido nuestra cultura y saber popular y las más misteriosas obras de nuestra literatura: un saber y una razón

que, como nos dice la pensadora malagueña, «se ha extendido humildemente por seres y cosas, sin delimitarse a sí misma», pues se trata de una razón enemiga de la razón racionalista, tan mal parada ésta en las obras de Galdós y Buñuel⁹.

Claro que ninguno de estos dos autores se limitó a actualizar el realismo tradicional; ambos vinieron a añadirle una dimensión abiertamente crítica, desde sus respectivas épocas histórico-sociales. Y hasta podríamos valernos de su realismo para reivindicar un concepto hoy en día muy denostado por quienes cultivan la superstición de lo literario en sí; el no menos famoso compromiso del arte, por supuesto, de un compromiso no de consigna o ni siquiera tácitamente formulado. Buñuel, del principio al fin de su obra (obra de un enlace tan completo como la de Galdós), hizo suya una frase de Engels sobre la novela de tendencia (y no tendenciosa) socialista, que Buñuel adoptó para definir su función de cineasta:

...cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués y obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, si, dado el caso, no toma ostensiblemente partido¹⁰.

Lukacs aplicó este pensamiento de Engels a su análisis de los grandes novelistas realistas del siglo XIX, entre quienes destaca nuestro Galdós, cada vez más en primera fila, cuya obra toda es un refrendo de las palabras citadas del pensador comunista. Pues —para terminar con una pregunta— ¿Qué quedaría de las extraordinarias obras de nuestros dos autores si en ellas encontráramos tan sólo, literatura o cine, y no un penetrante y provocador análisis, encarnado en sus mundos de ficción, de los problemas que enfrenta el ser humano dentro de su contexto histórico y unas perspectivas transformadoras del ser y la sociedad? Muchas gracias.

NOTAS

¹ A propósito de *Nazarín*, Buñuel habló con los mexicanos José de la Colina y Tomás Pérez Turrent de su relación con la obra de Galdós. De esta conversación tomo las declaraciones que cito en el presente trabajo. Se publicó en *Ciclo Luis Buñuel*, Lisboa, Cinemateca portuguesa, 1982.

² En *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 20.

³ Véase la recopilación de los escritos gramscianos sobre literatura editados por G. MANACORDA, *Antonio Gramsci, Marxismo e letteratura*, Roma, Editori Reunita, 1975.

⁴ *Diario de las Palmas*, jueves 12-5-1983.

⁵ *Al volver*, Barcelona, Seix Barral, 1962, p. 91.

⁶ En su «Introducción» a la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Guillermo Díaz Plaja, editor, Barcelona, Editorial Barna, 1949.

⁷ En «Realismo en la literatura española», *Algunos caracteres de la cultura española del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.

⁸ Los pensamientos de ambos autores sobre el tema se encuentran en el libro de F. DE ONÍS, *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estu-

diantes, 1932, p. 116 y el de María Zambrano, *La España de Galdós*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1982, p. 120.

⁹ En su edición de *El caballero encantado*, Madrid, Cátedra.

¹⁰ Citó Buñuel estas palabras, textualmente y adhiriéndose a ellas, en su conferencia, «Cine y Poesía», dictada en la Universidad de la capital mexicana en 1953. Volvió a repetir las, haciéndolas suyas, en 1973, en conversación con Carlos Fuentes.