

# CINEMATOGRAFIA

# GALDOS Y SU PLASMACION CINEMATOGRAFICA

P O R

ANGEL LUIS HUESO MONTON

## INTRODUCCIÓN

La aparición del cine en el mundo de las manifestaciones artístico-culturales del siglo xx trajo como consecuencia la disputa acerca del lugar que debería ocupar dentro de las artes plásticas, lo que llevó a planteamientos diferentes, como los defendidos, respectivamente, por Ricciotto Canudo, considerándolo como la convergencia final de todas las artes, y por Paul Wegener, que contemplaba al cine como un arte nuevo, no el resultado de los anteriores, al hacer hincapié en su elemento esencial que es la imagen dinámica.

Pero junto a su localización, era importante tener presente que el cine no podía vivir de una manera totalmente autónoma, sino buscando el establecimiento de una serie de vinculaciones con el mundo circundante y las manifestaciones del mismo.

Dentro de todos los posibles contactos cinematográficos, nosotros debemos hacer algunas consideraciones en relación al mundo literario, a fin de situar el núcleo fundamental de nuestro estudio acerca de Galdós.

Los puntos de contacto entre cine y literatura se han centrado en una serie de aspectos distintos que han merecido una atención preferente por parte de los investigadores de ambos campos. En primer lugar, tendríamos la faceta literaria que incide totalmente en el campo del cine y que es el guión; considerado como un ente intermedio entre ambas formas expresivas, pues podría ser contemplado como género literario, a la vez que jalón necesario en la rea-

lización fílmica, ha sido estudiado fundamentalmente como fórmula narrativa con unas peculiaridades y claves evolutivas muy especiales.

El segundo plano a tener en cuenta es el de la adaptación literaria por parte de la imagen animada. El cine ha realizado una continua búsqueda de sus narraciones dentro del mundo literario, intentando tener una solidez y seguridad que de otra manera era más difícil de alcanzar. Pero debemos resaltar, también, que dentro de la literatura han sido el teatro y la novela los dos géneros que de manera más profunda han recibido con asiduidad un acercamiento por parte del cine.

Esto ha planteado una serie de disquisiciones en torno a la peculiaridad con que debería realizarse esa adaptación; mientras en relación al teatro se han hecho referencia a unos puntos de contacto e incidencia continuos, con beneficios y perjuicios mutuos<sup>1</sup>, la novela ha merecido una atención mayor en cuanto era más elevado el número de películas que se basaban en estas narraciones, a la vez que las vinculaciones entre ambos medios iban siendo cada vez más continuas de acuerdo con el paso de los años.

Se han puesto de manifiesto, con cierta frecuencia, las dificultades inherentes a la adaptación de la novela a la imagen animada, concediendo una atención preferente a la distinta sustantividad que tiene en cada una de estas expresiones conceptos tan fundamentales como el espacio y el tiempo, pues mientras que «la novela da la ilusión del espacio yendo de un punto a otro en el tiempo, el film da la impresión del tiempo a través de su avance en el espacio»<sup>2</sup>.

Esto origina una serie de posteriores profundizaciones, como son la de la adaptabilidad de los distintos tiempos de la narración novelística al continuo presente de la imagen cinematográfica<sup>3</sup>, por la problemática del dilema de la ficción autobiográfica, las limitaciones verbales o la captación del entorno<sup>4</sup>, en relación al cine.

Profundizando más en este terreno, el mundo del cine se nos pre-

<sup>1</sup> Ana M.<sup>a</sup> Naudín: *Cine y Teatro*, Barcelona, Ramón Sopena, 1965. Fedor Stepun: *El teatro y el cine*, Madrid, Taurus, 1960.

<sup>2</sup> George Bluestone: *Novels into Film*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1957, pág. 34.

<sup>3</sup> Duvignaud: *Dialogue ininterrompu*, en *Cinéma et Roman*, «Revue des lettres modernes» (París), núm. 36-38 (1958), pág. 24.

<sup>4</sup> Bluestone: *Ob. cit.*, pág. 46

senta con la característica que le confiere la imagen como elemento externo y visible <sup>5</sup>, que debe ser el medio para realizar cualquier tipo de profundización dentro de los mundos subjetivos, alcanzándose de este modo la objetivación total del tiempo anterior que facilita nuestra comprensión del mismo <sup>6</sup>.

Todo ello culmina en un problema que, considerado como externo en la adaptación de la novela al cine, sin embargo, plantea una serie de dificultades profundas; se trata de la necesidad de adecuarse a un tiempo fijo (entre noventa y ciento veinte minutos por regla general), en el cual se desarrolla el film y que obliga a una reestructuración de la narración literaria para desechar aquellos aspectos no totalmente imprescindibles.

En el campo de las relaciones entre literatura y cine no pueden olvidarse los puntos de contacto e inspiración que ha habido por parte de determinados movimientos o autores individuales de la letra escrita que se han convertido en base imprescindible para momentos concretos de la evolución icónica.

Así, es manifiesta la referencia literaria del cine policíaco la llamada «serie Negra» representada por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, William Irish; la incidencia de la «generación perdida» (Hemingway, Faulkner, Cain, Caldwell) en los realizadores estadounidenses de la segunda postguerra mundial, el influjo de la nueva novela francesa de los 50 y 60 (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, etc.) en la imagen de esos mismos años, o los vínculos existentes entre los realizadores italianos de los años cincuenta o sesenta con escritores como Alberto Moravia, Cesare Pavese, Vasco Pratolini o Vitaliano Brancati.

De la fusión de la problemática adaptadora con las características personales de los literatos, surge una triple perspectiva para pasar del campo de la literatura al de la imagen, según André Bazin <sup>7</sup>: en primer lugar, el respeto al espíritu de la obra; en segundo, la adaptación más libre basada en la simpatía del cineasta hacia el

<sup>5</sup> Georges Albert Astre: *Les deux langages*, en *Cinéma et Román, Obra citada*, pág. 19.

<sup>6</sup> José Camón Aznar: *La cinematografía y las artes*, «Revista de Ideas Estéticas», X (1952), núm. 3, pág. 295.

<sup>7</sup> André Bazin: *¿Qué es el cine?*, citado por L. Gauteur: *Eloge de la spécificité*, en *Cinéma et Román, Ob. cit.*, págs. 80-81.

novelista, y, por último, la dialéctica entre cine y literatura, construyendo el resultado *sobre* la novela *por* el cine.

Dentro del campo español, la referencia del mundo literario ha tenido una incidencia relativa y alternante, en su plasmación cinematográfica; a momentos en que se ha bebido en la literatura para inspirar las imágenes, han seguido etapas en que las conexiones entre ambos campos eran prácticamente inexistentes. Ello ha creado una falta de vínculos continuos y profundos que hubieran sido muy útiles para robustecer la endeble estructura del cine español, tan necesitado de elementos enriquecedores.

Benito Pérez Galdós es una de las excepciones dentro de este distanciamiento, si bien es necesario afirmar que tampoco ha merecido una atención excesiva. Para poder elaborar con mejor conocimiento la vinculación de los cineastas a Galdós, estructuraremos nuestro artículo en tres apartados: en el primero, que denominaremos primera etapa, haremos mención de los filmes anteriores a mediados de los años cincuenta; en el segundo veremos las novelas galdosianas adaptadas a principios de los años setenta, y, finalmente, la aportación de Luis Buñuel a este campo concreto con sus dos obras *Nazarín* y *Tristana*.

#### LA PRIMERA ETAPA

El análisis y estudio de los filmes encuadrados en este apartado no se adecúa a las normas que debe revestir la consideración de la película, cual es el visionado de la misma; la razón de esto se debe a la dificultad de localización de estas obras, por tratarse de manifestaciones españolas muy alejadas de nosotros en el tiempo, y de otras mejicanas que no han tenido difusión en nuestro país. Así, pues, las reflexiones que hagamos estarán basadas en planteamientos meramente literarios.

En la etapa del cine silente encontramos acercamientos muy aislados a la obra de Galdós; se trata de dos adaptaciones realizadas en los años 1925 y 1926 de las obras *El abuelo* y *La loca de la casa*.

La primera de ellas, estrenada en Madrid el 8 de diciembre de 1925 en la sala Royalty<sup>8</sup>, se debía a la dirección de José Buchs; lo

<sup>8</sup> Fernando Méndez Leite. *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, tomo I, pág. 225.

más representativo de la cinta sería la intervención en ella de algunos de los actores y actrices más significados del cine español de la época, como son los casos de Modesto Rivas y Arturo de La Riva entre los primeros, y Celia Escudero y Josefina Juberías entre las segundas.

Al año siguiente vio la luz pública la versión de *La loca de la casa*, dirigida por Luis R. Alonso<sup>9</sup>; la dedicación de su realizador a la imagen gráfica, dado que había sido colaborador de la revista «La Esfera», hizo que adquiriera una gran importancia los aspectos fotográficos, siendo responsable de ellos el mismo realizador. Entre sus intérpretes se encontraban Carmen Viance, Modesto Rivas y Rafael Calvo. La base económica del film se debía a Oscar Hornemann que permanecía en esos años en discontinuo acercamiento al cine, siendo estrenada la obra en la sala de Madrid el 2 de noviembre de 1928.

En los primeros años de la postguerra encontramos una obra aislada de la vinculación galdosiana que estudiamos; se trata de *Marianela*, dirigida en 1940 por Benito Perojo. La singularidad de esta película, en relación a su autor filmico, es la de encontrarse situada en la época de transición entre la etapa realizadora y la dedicada a la producción de Benito Perojo.

Destacaba de este film por su planteamiento de gran superproducción, dentro de las limitaciones de nuestra cinematografía y del momento histórico<sup>10</sup>; la participación extranjera estaba representada por el fotógrafo Ted Pahle y el decorador Pierre Schild, mientras la música fue encargada a Jesús Guridi y el rodaje se realizó en los famosos estudios barceloneses Orphea.

Parecida perspectiva se veía al nivel de los intérpretes, contándose con las colaboraciones de actores tan representativos como Mary Carrillo, Julio Peña, Rafael Calvo, María Mercader y Jesús Tordesillas.

El cine mejicano ha sido, junto al español, el que se ha preocupado con mayor intensidad de llevar a las pantallas la obra de Pérez Galdós. En los once años que van de 1943 a 1954 se dan las piezas mejicanas que plantean esta problemática. El primer rasgo repre-

<sup>9</sup> Méndez Leite: *Ob. cit.*, t I, pág. 278.

<sup>10</sup> *Ibidem*, t. I, pág. 410.

sentativo de estos filmes es que en todos ellos los realizadores han desempeñado también la faceta, fundamental en este caso, de adaptadores de las respectivas obras literarias.

Las obras a que nos estamos refiriendo son *Adulterio* (1943), de José Díez Morales; *Doña Perfecta* (1950), de Alejandro Galindo; *Misericordia* (1952), de Zacarías Gómez Urquiza, y *La loca de la casa* (1950) y *La mujer ajena* (1954), ambas debidas a la labor de Juan Bustillo Oro <sup>11</sup>.

De los elementos integrados en todas ellas quisiéramos destacar la participación de Javier Torres Torija como autor de los decorados de las dos obras de Bustillo Oro y de la de Gómez Urquiza, lo cual le daba un cierto aire similar desde el punto de vista de los elementos ambientales.

También deberíamos destacar la influencia ejercida por algunos intérpretes de los inicios de la década de los cincuenta a través de sus intervenciones; tal es el caso de Dolores del Río en *Doña Perfecta*, Pedro Armendáriz en *La loca de la casa* y Rita Macedo en *La mujer ajena*, al igual que la interpretación de Julio Villarreal en *Adulterio* y en los dos filmes del año 1950.

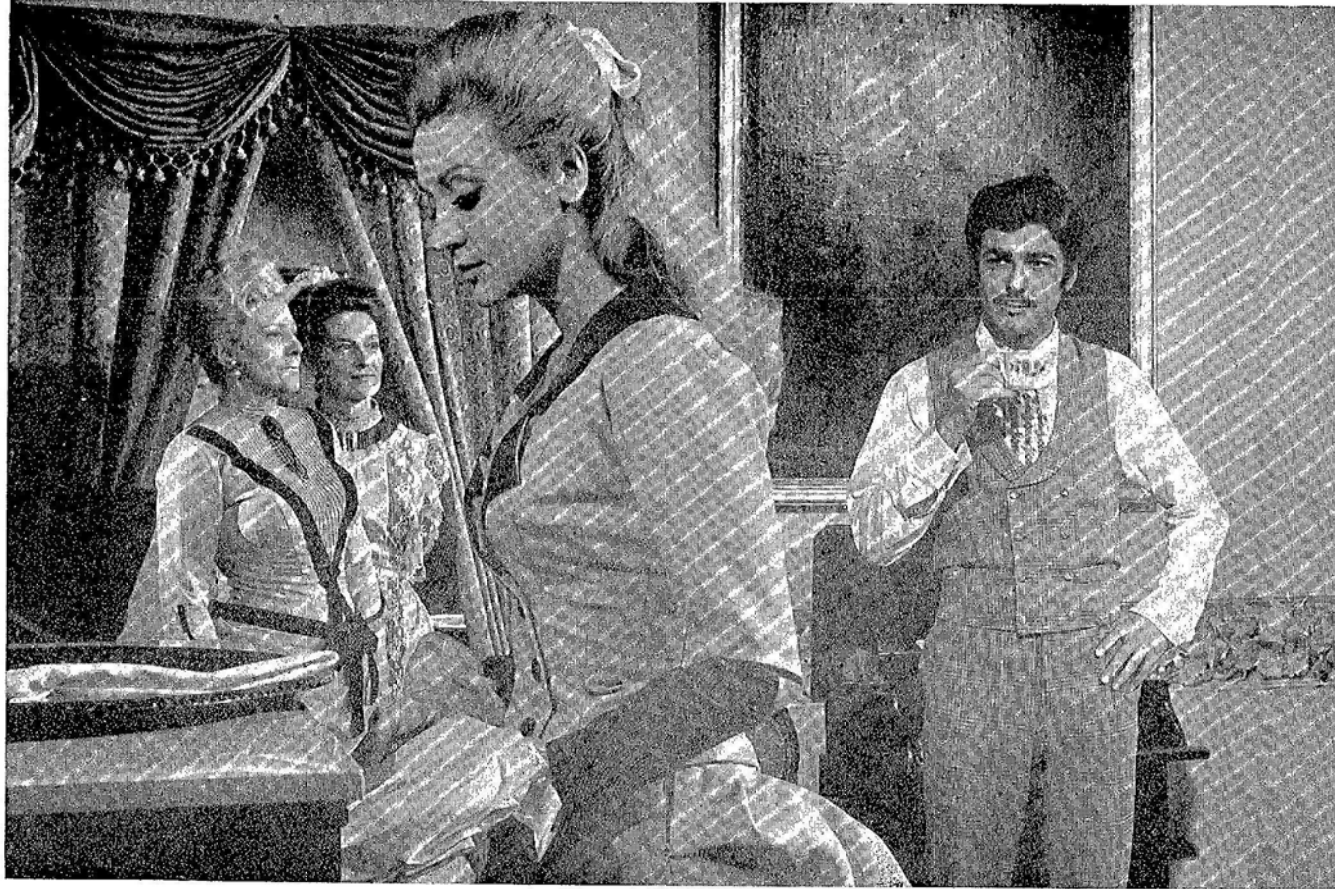
La obra de Luis Buñuel, *Nazarín*, podría considerarse como una prolongación de esta etapa mejicana de principios de los cincuenta, pero dados los elementos internos que entran a formar parte de ella y, sobre todo, el carácter que le confiere su director, hacen que la consideremos en un epígrafe aparte bajo las características del autor español.

#### LOS AÑOS SETENTA

Este apartado se encuentra integrado por cuatro películas realizadas en los primeros años de nuestra década. Se trata de *Fortunata y Jacinta* (1970), dirigida por Angelino Fons; *La duda* (1973), de Rafael Gil; *Marianela* (1973), también de Fons, y *Tormento* (1974), debida a Pedro Olea.

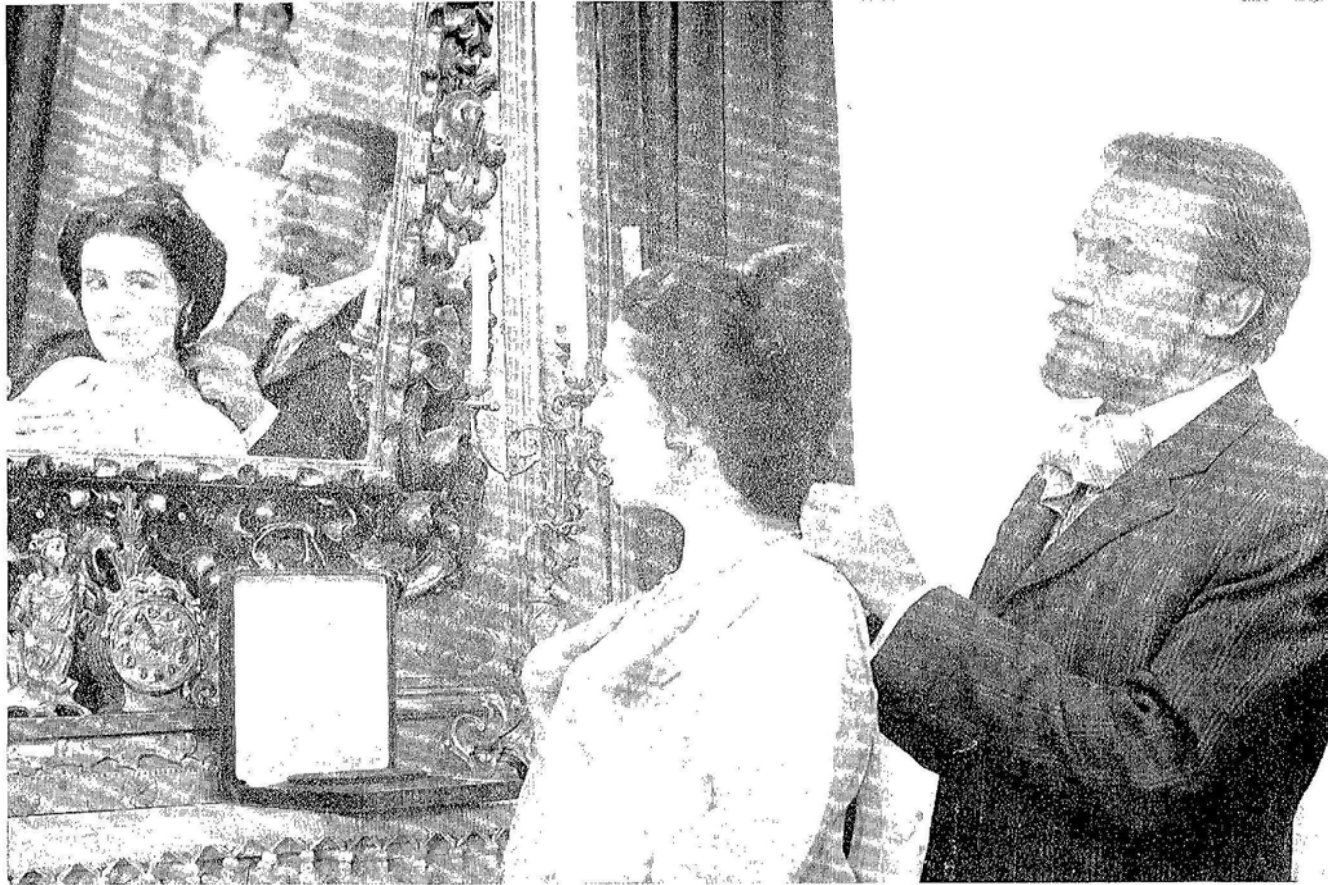
Todos estos filmes pueden considerarse encuadrados, de alguna manera, en la corriente surgida a finales de los años sesenta y principios de los setenta, de acercamiento a las fuentes de nuestra li-

<sup>11</sup> M<sup>a</sup> Isabel de la Fuente *Índice bibliográfico del cine mexicano, 1930-1965*, México, 1967.



*Fortunata y Jacinta* (1970), bajo la dirección de Angelino Fons.





*Tormento* (1974), película dirigida por Pedro Olea.

teratura, sobre todo la del siglo XIX, intentando a través de ella alcanzar una solidez temática y una aceptación popular imprescindibles siempre para un total desenvolvimiento cinematográfico; sin embargo, es necesario afirmar, ya de partida, que sus logros y repercusión ha sido muy diferente.

Analizándolas pormenorizadamente, tenemos en primer lugar las dos obras de Angelino Fons. Ambas tienen una característica que destaca inicialmente y que no podemos dejar de lado; son coproducciones, en el caso de *Fortunata y Jacinta* con Italia, y en el de *Marianela* con Francia. Esto las hace, aún más, pertenecer a esa época en que las dificultades del cine español se intentaron solventar, parcialmente, mediante la colaboración con otros países.

Dejando aparte la participación técnica que ello supone, tenemos una incidencia artística que repercutió de manera singular en los dos filmes: la intervención de actores extranjeros, además de segunda fila, creaba una rara mezcla de interpretaciones y «vivencia» de los personajes, lo que adquiría especial significación en el caso de Liana Orfei recreando el papel de Jacinta, y Pierre Orcel el de Pablo en la segunda película.

Todo ello se debía a un claro planteamiento de estas obras como grandes producciones, concebidas, en parte, bajo la perspectiva de ensalzamiento interpretativo de dos actrices, como eran Emma Ponnella en el papel de Fortunata, y Rocío Dúrcal en el de Marianela, que ninguna de ellas lograba llenar por completo.

En relación a la adaptación de las novelas, nos encontramos con guiones debidos a Alfredo Mañas, hombre que conoce el oficio y que ha buscado en ambos casos alcanzar un equilibrio entre los elementos internos de las novelas y el sometimiento a las coordenadas en que habían sido planteadas ambas películas.

Sin embargo, el problema principal que se percibe en las dos obras, a nivel literario-cinematográfico, es el de tratarse de dos versiones «meramente» adaptadas de los originales galdosianos; hay un sometimiento tanto a las situaciones como a los personajes novelescos, sin haberse realizado ningún tipo de recreación en profundidad que hubiera supuesto un enriquecimiento en el plano de la imagen. Esto se encuentra manifestado, igualmente, en la importancia concedida a la recreación ambiental en la que destaca la decoración debida a Wolfgang Burman.

En el año 1973, el veterano director Rafael Gil lleva a la pantalla la novela «El abuelo» bajo el título de *La duda*. La obra hace suyas, en su inmensa mayoría, las afirmaciones que hemos hecho sobre la problemática adaptadora en las películas de Fons; nos encontramos con una adaptación respetuosa, distante, fría, en la que creemos que tiene una gran responsabilidad Rafael J. Salvia, uno de los guionistas españoles más prolíficos en los años cincuenta y sesenta, y dotado de una concepción de la adaptación de un gran sometimiento al original.

Además, la obra concede una gran importancia, a nuestro modo de ver falseando el sentido de la narración literaria, a los aspectos melodramáticos, de forma que la figura de don Rodrigo se convierte en un elemento externo y desencajado de las características intrínsecas que lo caracterizaban en la novela; pero no sólo a él, sino que el melodramatismo empañaba la acción y el planteamiento de la mayoría de los personajes.

Finalmente, tenemos dentro de este bloque el film realizado por Pedro Olea en 1974, *Tormento*. Esta obra contaba con una serie de elementos resaltables que la diferenciaban de las de su contorno cronológico, sin llegar a ser, sin embargo, una obra genial.

Al mirar la ficha técnica nos asaltaba la duda de si la adaptación tendría un mínimo de efectividad y validez, al ver que en ella, no sólo se habían utilizado elementos de varias obras de Galdós (principalmente «Tormento» y «La de Bringas»), sino que habían participado hombres tan diferentes como el escritor Angel M.<sup>a</sup> de Lera, el productor del film José Frade y el realizador del mismo Pedro Olea.

Pero creemos que en este caso se ha utilizado de un planteamiento adaptador ciertamente válido, cual es el de conceder una importancia capital a la «recreación» de los personajes, enriqueciéndolos con las posibilidades que facilita la cámara para su análisis, si bien algunos de ellos pecarían de excesivamente esquemáticos.

Esta profundización en los personajes, entre los que destacaban los de Amparo y Rosalía de Bringas, se veía apoyada por los elementos técnicos que dentro de la sencillez con que habían sido concebidos, resaltaban como totalmente funcionales; la fotografía de Fernando Arribas y la música de Carmelo Alonso Bernaola, uno de nuestros mejores músicos contemporáneos, apoyaban con la justeza

necesaria la investigación sobre la situación personal de Amparo en medio de intereses, presiones y amores encontrados.

La utilización de los personajes secundarios como enriquecedores de la situación en que se desenvuelven los protagonistas tendía a conferir un aire de unidad y totalidad al film, de la que se encontraban carentes otras películas citadas anteriormente.

Sin embargo, sería preciso matizar que una figura tan fundamental como la de Agustín Caballero (que suponía el reencuentro de Francisco Rabal con un personaje galdosiano tras su *Nazarín*) quedaba demasiado esquematizada y con algunas incongruencias a la hora de comprender su desenvolvimiento anímico.

#### LA PERSPECTIVA BUÑUELINA

La aportación de Buñuel a la plasmación cinematográfica de los planteamiento y personajes galdosianos ha representado un carácter primordial y destacado, tanto por el relieve del director que ha hecho que estos filmes merecieran un estudio y análisis de gran profundidad, como por las características innatas con que las obras literarias han sido adaptadas y enriquecidas.

Es necesario partir de la constatación de que las dos obras, *Nazarín* y *Tristana*, no sólo se encuentran separadas en el tiempo (la primera se realiza en 1958 y la segunda en 1970), sino además localizadas en dos momentos distintos de la evolución vital del director. *Nazarín* se inserta en la etapa mejicana y dentro de ella reviste la singularidad de marcar el paso de un período en que realiza películas de encargo de una forma bastante rudimentaria (con excepciones muy destacables) a otro en que las obras están más seleccionadas y revisten el carácter de una mayor aportación personal.

*Tristana*, por el contrario, se da en un momento de máximo prestigio internacional de su autor, en que las distintas productoras quieren contar con su colaboración y, además, es el film que marca el retorno de Buñuel a España después de la situación conflictiva originada por *Viridiana* (1961) y su presentación al Festival de Cannes en representación de España.

Ambas películas cuentan con un elemento común que es importante destacar; en los dos casos la adaptación de las novelas galdosianas han sido hecha por el mismo Buñuel y Julio Alejandro, uno

de los colaboradores más destacados del autor en esta faceta junto a Luis Alcoriza y Jean-Claude Carrière. Esta circunstancia crea una situación de cierto paralelismo en el uso de elementos simbólicos, en la profundización de los personajes y la consideración concedida al contorno.

En la película *Nazarín* se cuenta, igualmente, con la colaboración de uno de los fotógrafos más prestigiosos de la historia del cine, Gabriel Figueroa, que en este film plasmó, una vez más, su unión con Buñuel, la cual se mostraría en el trabajo en común en siete películas, y que se adecúa con una gran profesionalidad a aquellos planteamientos deseados y buscados por el director, de aglutinación de aspectos realistas y simbólicos.

*Nazarín* se presenta como una de las películas más representativas de la preocupación religiosa de Buñuel, hombre que junto a su declarado ateísmo ha dado al cine mundial algunas de sus obras más representativas de la problemática trascendente del hombre.

Ambientada en el Méjico de Porfirio Díaz, nos muestra la figura del padre Nazario en una lucha continua por profundizar en la adecuación de su vida práctica con sus principios teórico-religiosos, de forma que no se dé un desfase entre ambos niveles vitales.

Además de la citada transposición del mundo madrileño y castellano al mejicano, hay que destacar que en el paso de la novela a la obra cinematográfica se ha perdido el carácter de encuesta periodística que está presente en toda la narración literaria, pero que adquiere un relieve fundamental en la parte primera de la misma, en que se nos presenta el personaje central y el ambiente madrileño en que se desenvolvía.

De igual manera han desaparecido en la película buñueliana los capítulos del seis al nueve, ambos inclusive, de la tercera parte, en que se nos narra la relación establecida entre el padre Nazario y el temido don Pedro de Belmonte, señor de la Coreja

En el planteamiento adaptador debemos tener presente la importancia concedida al contorno como definidor de los personajes y sus vivencias; tanto la posada inicial como los distintos ambientes rurales por los que pasan el padre Nazario, Beatriz y Andara en su deambular «evangélico», tienden a enriquecer a cada uno de ellos con problemáticas distintas.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que Buñuel incorpora a



*Nazarín* (1958), dirigida por Luis Buñuel.



*Tristana* (1970), obra adaptada a la pantalla por Luis Buñuel.

la obra cinematográfica elementos de procedencias distintas, entre los que destaca un diálogo literal de «Le Prêtre et le Moribonde» de Sade<sup>12</sup>, lo cual crea la sensación de rompimiento de la uniformidad total de los elementos de la obra a la vez que su enriquecimiento.

Siguiendo la línea galdosiana destaca la crítica de las instituciones sociales y eclesiásticas que no comprenden y atacan la postura de Nazarín de vivir llevando a sus últimas consecuencias los principios evangélicos, de manera que a través del contraste que se origina, se ponen más de manifiesto la mediocridad y falta de ideales en que se desenvuelven la mayoría de los humanos.

Por todo ello, creemos que a pesar de haberse alterado el final de la obra literaria, en el que nos han dado Julio Alejandro y Buñuel se mantienen las premisas principales buscadas por Galdós; en primer lugar, el carácter simbólico que tienen tanto las alucinaciones que sufre el protagonista de la novela, como la entrega, con el carácter de limosna, de la pña por una mujer en el camino, y, en segundo lugar, el que en ambas situaciones Nazarín queda como triunfante frente a la incomprensión y dureza que le ha rodeado hasta entonces.

El caso de *Tristana* fue mucho más resonante dado que esta película se realizó ya en plena época de relieve internacional de Buñuel y cuando sus nuevas obras son esperadas con interés creciente. Sin embargo, el film nacía con un problema de origen que Buñuel sólo pudo solucionar parcialmente. Al tratarse de una coproducción hispano-franco-italiana, y ante la necesidad de vender el producto en los distintos mercados, los productores extranjeros impusieron dos protagonistas de sus países en sendos papeles estelares: la actriz Catherine Deneuve en el de *Tristana* y el actor Franco Nero en el de Horacio.

Buñuel solucionó el problema realizando lo que, a nuestro entender, podría considerarse como un falseamiento del sentido total de la obra literaria; conceder la máxima atención a la figura de don Lope, dado vida por el actor español Fernando Rey en una interpretación que de alguna manera ha marcado una impronta en su posterior dedicación a las cámaras, con detrimento de los otros personajes principales.

<sup>12</sup> Ado Kyrrou: *Table Ronde*, en «La Revue du Cinéma», núm 250 (1971), páginas 46-47



Mediante esto don Lope se enriquecía en mayor número de matices, viniendo a ser el prototipo del liberal burgués del siglo XIX español, con sus contradicciones y estereotipos. Sin embargo, en determinados momentos hay una adecuación literal a la novela para plasmar los ideales de don Lope; así al hablar de la religión en la secuencia 28 (diálogo con el doctor sobre la amputación de la pierna a Tristana) dice: «... Los verdaderos sacerdotes somos nosotros, los que defendemos al inocente, los enemigos de la injusticia, de la hipocresía y del vil metal...», que responde a lo expuesto en el capítulo 2.º.

En relación a los «lances de amor» dice don Lope en la secuencia 8 (diálogo en el café): «... Los respeto todos (los Diez Mandamientos), menos aquellos que se refieren al sexo. Porque tengo la seguridad de que fueron añadidos a los divinos por Moisés, por razones políticas...», lo cual se plasma también en el capítulo 4.º de la novela con estas palabras: «... Decía, no sin gracia, que los artículos del Decálogo que tratan de toda la "peccata minuta" fueron un pegote añadido por Moisés a la obra de Dios, obedeciendo a razones puramente políticas...».

Pero junto a esta adecuación hay una serie de incorporaciones de Buñuel que dan riqueza a la obra fílmica; así, entre otras, la secuencia 6 (visita al campanario con juegos eróticos y visiones surrealistas), 14 (carga de los guardias civiles contra los obreros), 24 (despedida de Tristana y Horacio por parte de Saturna en la estación del ferrocarril, en la novela no se separa de don Lope), 27 (entrevista de don Lope y Horacio para saber qué le pasa a Tristana), 32 (relación erótica entre Tristana y Saturno), 34 (paseo por la ciudad en silla de ruedas y merienda de chocolate entre don Lope y tres sacerdotes) y 35 (muerte de don Lope).

Por el contrario, han desaparecido en la versión cinematográfica una serie de capítulos de la novela, en concreto el 9 sobre la vida de Horacio, los 13, 14, 15, 16 y 17 que presentan la relación entre Tristana y Horacio, el 19 y 21 que tratan de la correspondencia entre los amantes durante la ausencia de él, y el 23 y 24 sobre la operación de Tristana y la primera carta que escribe a Horacio después de este hecho.

Las diferencias también se reflejan en el personaje que la nombre a la obra; la Tristana de Galdós tiene una gran sensibilidad e

inteligencia, aprende a pintar, toca el piano, aprende idiomas y al final de la obra sueña con ser artista. La versión buñueliana, por el contrario, carga las tintas sobre una psicología compleja, llena de erotismo y venganza, en la que incide de manera capital el signo del fatalismo.

El personaje de Horacio queda más desdibujado en la película, si tenemos en cuenta los capítulos citados anteriormente y que no han sido adaptados, veremos que en gran número hacen mención a él, a lo cual viene añadirse el estar interpretado por un actor, Franco Nero, que se caracteriza por su dureza y falta de versatilidad, lo que crea una sensación de acortamiento y falsedad en su personaje.

Para la adaptación de otros personajes se siguen los planteamientos de la novela con fidelidad y justeza, como es el caso de Saturna, mientras otros han sido creados casi totalmente por Buñuel (Saturno, campanero) buscando un contraste vital en determinadas circunstancias.

Por último, quisiéramos citar dos cambios generales introducidos por Buñuel. El primero hace mención al medio urbano en que se desarrolla la acción, ya que la novela transcurre en Madrid, mientras la película sucede en Toledo, si bien no se la nombra.

En segundo lugar, la acción literaria debe transcurrir en torno a los años anteriores a 1900, pues se da la fecha de 1880 para fortuna del padre de Tristana, siendo ella muy pequeña, y contando cuando sucede la acción alrededor de veinte años; por el contrario, Buñuel ha situado la obra en la década de los años veinte. Es sintomático que el autor no haya dado ningún tipo de explicación acerca de estos cambios.

#### APENDICE DOCUMENTAL

Fichas técnico-artísticas de las películas realizadas basándose en obras de Benito Pérez Galdós.

1925. *El Abuelo*.

Realizador: José Buchs.  
Fotografía: Armando Pou.  
Decorados: José M.<sup>a</sup> Torres.  
Producción: Linares Film.

Intérpretes: Celia Escudero, Josefina Ochoa, Modesto Rivas, Arturo de La Riva, Josefina Juberías, Ana de Leyva, Alejandro Navarro, José Francés, Francisco Martí

1926. *La loca de la casa.*

Realizador: Luis R. Alonso.  
 Fotografía: Luis R. Alonso.  
 2.º Cámara: Tomás Terol.  
 Producción: Oscar Hornemann  
 Intérpretes: Carmen Viance, Rafael Calvo, Modesto Rivas, Alfonso Orozco, Manuel San Germán, Consuelo Quijano, Ana de Siria, Matilde Artero

1940. *Marianela.*

Realizador: Benito Perojo  
 Fotografía: Ted Pahle  
 Decorados: Pierre Schild  
 Música: Jesús Guridi.  
 Maquillaje: José M.ª Sánchez.  
 Producción: U. F. I. S. A.  
 Intérpretes: Mary Carrillo (Marianela), Julio Peña (Pablo), Rafael Calvo (Teodoro Golfín), Jesús Tordesillas (Francisco), María Mercader (Florentina), Blanquita Pozas (Sofía), Carlos Muñoz (Celipín).

1943 *Adulterio.*

Realizador. José Díaz Morales.  
 Guión: José Díaz Morales.  
 Fotografía: Víctor Herrera.  
 Decorados: Vicente Petit  
 Música: Severo Mugtierza.  
 Sonido: Rafael Ruiz Esparza  
 Producción: Columbus Films, S. A. (Méjico)  
 Intérpretes: Rosario Granados, Hilda Kruger, Julio Villarreal, Prudencia Griffel, Maruja Griffel, Carlos Amador, Roberto Corell, Ramón Larrea.

1950. *Doña Perfecta.*

Realizador: Alejandro Galindo.  
 Guión: Alejandro Galindo  
 Fotografía: José Ortiz Ramos.  
 Decorados: Gunther Gorszo.  
 Música: Gustavo César Carrión

Sonido: Manuel Topete.  
 Producción: Cabrera Films (Méjico).  
 Intérpretes: Dolores del Río, Esther Fernández, Julio Villarreal, Carlos Navarro.

1950. *La loca de la casa.*

Realizador: Juan Bustillo Oro.  
 Guión: Paulino Masip, Juan Bustillo Oro.  
 Fotografía: Jorge Stahl, hijo.  
 Decorados: Javier Torres Torija.  
 Música: Raúl Lavista.  
 Sonido: Javier Mateos.  
 Producción: Producciones Diana, S. A.-Oro Films S. de R. L. (Méjico).  
 Intérpretes: Pedro Armendáriz, Susana Freyre, Julio Villarreal, Luis Beristain,

1952. *Misericordia.*

Realizador: Zacarías Gómez Urquiza.  
 Guión: Zacarías Gómez Urquiza.  
 Fotografía: Manuel Gómez Urquiza.  
 Decorados: Javier Torres Torija.  
 Música: Carlos Ordóñez.  
 Sonido: José de Pérez  
 Producción: Producciones Isla, S de R. L. (Méjico).  
 Intérpretes: Sara García, Anita Blanch, Manuel Doudé.

1954. *La mujer ajena.*

Realizador: Juan Bustillo Oro.  
 Guión: Juan Bustillo Oro, Antonio Helú  
 Fotografía: Ezequiel Carrasco.  
 Decorados: Javier Torres Torija.  
 Sonido: Eduardo Arpúa.  
 Producción: Tele-Talín Films (Méjico).  
 Intérpretes: Rita Macedo, Gustavo Rojo, Manolo Fábregas, Amanda del Llano, Miguel Manzano, Rodoifo Landa.

1958. *Nazarín.*

Realizador: Luis Buñuel  
 Guión: Luis Buñuel,  
 Diálogos: Luis Buñuel y Julio Alejandro.  
 Fotografía: Gabriel Figueroa.  
 Montaje: Carlos Savage.

Decorados: Edward Fitzgerald.  
 Música: Tambores de Calanda.  
 Producción: Manuel Barbáchano Ponce (Méjico).  
 Asesor de Producción: Carlos Veio.  
 Intérpretes: Francisco Rabal (padre Nazario), Marga López (Beatriz), Rita Macedo (Andara), Ignacio López Tarso (El «buen ladrón»), Luis Avelas Castañeda (El «mal ladrón»), Jesús Fernández (Ujo, el enano), Ofelia Gilman (Chaufa, la posadera), Noé Murayama (El Pinto).

1970. *Fortunata y Jacinta.*

Realizador. Angelino Fons  
 Guión. Alfredo Mañas  
 Fotografía: Aldo Tonti.  
 Montaje: Pablo del Amo.  
 Decorados: Wolfgang Burman  
 Música: Francesco Lavagnino.  
 Producción: Emiliano Piedra (Madrid - Mercuri Films (Roma)).  
 Intérpretes: Emma Penella (Fortunata), Liana Orfei (Jacinta), Máximo Valverde (Juan Santacruz), Bruno Corazzari, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Díaz González, M<sup>a</sup> Luisa Ponte, Terele Pávez, Rosanna Yanni, Antonio Gades.

1970. *Tristana.*

Realizador: Luis Buñuel  
 Guión y Diálogos: Luis Buñuel y Julio Alejandro.  
 Fotografía: José F. Aguayo  
 Montaje: Pedro del Rey  
 Decorados: Enrique Alarcón.  
 Producción: Epoca Films-Talia Films (Madrid) - Les Films Corona (París) - Selenia Cinematografica (Roma).  
 Intérpretes: Catherine Deneuve (Tristana), Fernando Rey (Don Lope), Franco Nero (Horacio), Lola Gaos (Saturna), Jesús Fernández (Saturno), Antonio Casas (Don Cosme), Sergio Mendizábal (Profesor), José Calvo (Campanero), Fernando Cebrián (Doctor Miquis)

1973. *La duda.*

Realizador: Rafael Gil.  
 Guión: Rafael J. Salvia  
 Fotografía: José F. Aguayo  
 Montaje: José Luis Matesanz  
 Música: Manuel Parada.  
 Producción: Coral, P. C.

Intérpretes. Fernando Rey (Don Rodrigo), Analía Gadé (Lucrecia), José M.<sup>a</sup> Espinosa (Don Pío), Angel del Pozo (Ricardo), Armando Calvo (Prior), Rafael Alonso (Senén), Cándida Losada (Gregoria), José M.<sup>a</sup> Seoane (Venancio), Gabriel Llopart (Médico).

1973 *Marianela*.

Realizador: Angelino Fons.

Guión. Alfredo Mañas.

Fotografía: Jean J. Tarbes.

Montaje: José Antonio Rojo.

Decorados: Wolfgang Burman

Música: Pascal Auriat.

Producción: Cámara, P. C. (Madrid) - Sociéte d'expansione du Spectacle (París).

Intérpretes: Rocío Dúrcal (Marianela), Pierre Orcel (Pablo), José Suárez (Doctor Golfín), Jacqueline Parent (Florentina), Alfredo Mayo (Don Francisco), Germán Cobos (Don Carlos), Lola Gaos (La Señana), Julieta Serrano (La Canela), Amparo Soler Leal (Gerarda).

1974. *Tormento*.

Realizador: Pedro Olea.

Guión: Ricardo López Aranda, José Frade, Pedro Olea y Angel María de Lera.

Fotografía: Fernando Arribas.

Montaje: José Antonio Rojo.

Decorados: Antonio Cortés

Música: Carmelo A. Bernaola.

Producción: José Frade, P. C.

Intérpretes: Ana Belén (Amparo), Francisco Rabal (Agustín Caballero), Javier Escrivá (Pedro Polo), Concha Velasco (Rosalia de Bringas), Rafael Alonso (Francisco de Bringas), Ismael Merlo (Padre Nones), Milagros Leal (Celedonia), Amelia de la Torre (Marcelina Polo), María Luisa San José (Refugio), María Isbert (Prudencia)