

■ Galdós y Buñuel ■

Arturo Delgado Cabrera

Si en duda no es la primera vez que estos dos nombres se ponen juntos. Hasta tal punto que nuestro título coincide con el de un conocido libro de Vito Galeota editado en Nápoles en 1988¹. Pero el crítico italiano limita su estudio a las relaciones entre *Nazarín* y *Tristana* de Galdós y las correspondientes versiones cinematográficas de Buñuel. Aquí intentamos una sistematización de los rasgos intertextuales que podrían establecerse entre las obras del escritor y las películas del director, y que supondrían, siquiera parcialmente, una definición de sus estilos e ideologías respectivos. No todo son coincidencias, evidentemente. Pero sí que existen afinidades. Nuestra aproximación resultará, a la fuerza, un tanto esquemática, dados los límites de extensión a los que hemos de ceñirnos. Analizaremos también, brevemente, las relaciones de Galdós con el cine y las de Buñuel con la literatura y, muy escuetamente, las relaciones literatura-cine.

Que la literatura fue uno de los objetos de atención de Buñuel durante toda su vida es un hecho bien conocido. Galdós, por su lado, hizo una notable contribución al cine, involuntaria y «a posteriori», es decir, después de su muerte. Las películas basadas en obras suyas son numerosas, y quizá sea el escritor español que más argumentos ha prestado a la pantalla, más seguramente que Blasco Ibáñez, por el que en otra época se interesó Hollywood. La primera proyección cinematográfica realizada en territorio español tuvo lugar en Madrid en 1896 (Hotel de Rusia, 15 de mayo), y curiosamente fue Santander una de las primeras ciudades de provincia que contó con este tipo de espectáculos, especialmente durante el verano. Era entonces una técnica nueva que aún no se consideraba arte, y sólo los surrealistas, unos diez años más tarde, adivinaron sus grandes posibilidades expresivas. Desde aquella primera proyección hasta la muerte de Galdós pasaron catorce años, pero el escritor comenzó a tener síntomas de ceguera ya en 1904 y la padeció

¹ *Galdós e Buñuel. Romanzo, film, narrativa in Nazarín e in Tristana*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1988.

desde 1907, primer año en el que se puede afirmar que el cine estaba muy difundido. Quizá resulte factible un estudio de su posible influencia en las últimas obras galdosianas, pero teniendo en cuenta lo que acabamos de señalar, «parece (...) arriesgado cualquier supuesto sobre la intervención que tuvo el cine en sus escritos»². De todos modos, es lógico suponer que Galdós se interesara por la nueva forma narrativa, porque era un hombre curioso y conocedor de las innovaciones de su tiempo y porque era aficionado al mundo icónico (por lo tanto, le interesaba todo lo visual)³, a la música (el piano solía ser el acompañamiento directo en las películas mudas) y, sobre todo, al teatro, al que se dedicó desde su juventud temprana, todavía en Las Palmas, y que cultivó con la asiduidad que sabemos, escribiendo obras originales o adaptando para la escena hablada muchas de sus novelas o *Episodios*, e incluso para la ópera: llegó a representarse, en junio de 1908, su drama lírico *Zaragoza*, con música de Arturo Lapetra. De haber vivido más tiempo y en mejores condiciones de salud, no habría sido extraño que se propusiera adaptar alguno de sus textos para la pantalla, y que quisiera escribir él mismo el guión correspondiente. «Tal vez Galdós soñó, en sus últimos años, con un nuevo triunfo debido en este caso a la adaptación al cine de algunas de sus obras», escribe Madariaga de la Campa⁴. Es posible que tuviera conocimiento de la filmación de ciertas adaptaciones de teatro, como la de *Juan José* de Dicenta (Ricardo Baños, 1916) o la de *Los intereses creados* (1918), en cuya dirección participó el propio Benavente con la ayuda de Fernando Delgado; llevarían igualmente a la pantalla *La madona de las rosas*. En esa época, se buscaba la participación en el reparto de actores prestigiosos de teatro, porque su presencia atraía a un público aún reacio a admitir cualidades artísticas en el producto cinematográfico. Así pasan por la pantalla Margarita Xirgu, María Guerrero, Sarah Bernhardt o Francesca Bertini⁵.

Galdós no llegó a ver ninguna obra suya en el cine, aunque hubo varios proyectos anteriores a su muerte⁶. La primera adaptación de un texto suyo fue la de *El abuelo*, dirigida por José Buchs en 1925, aún en la etapa muda. Según el recuento de Utrera Macías, se han producido diecisiete títulos por la industria cinematográfica de habla hispana, a las que habría que añadir las realizadas en España para la televisión. En el cine, el texto que más veces ha sido adaptado es el ya mencionado *El abuelo* (cuatro); le siguen *Marianela* (tres), *Doña Perfecta* y *La loca de la casa*

² MADARIAGA DE LA CAMPA, B., «El cine en Pérez Galdós», *Ciclo Galdós en la pantalla*, Las Palmas G.C., Filmoteca Canaria, 1989, pág. 20.

³ Coincide este V Congreso Galdosiano con la exposición «La Ilustración gráfica en el universo galdosiano» (vid. Catálogo editado por el Cabildo Insular de Gran Canaria).

⁴ *Op. cit.*, pág. 28.

⁵ Con Bertini se produce el proceso inverso: estrella del cine mudo italiano, comenzó más tarde su carrera teatral. Este fenómeno (revalidar en las tablas la fama cinematográfica) se ha dado repetidamente, a veces con malos resultados.

⁶ Vid. UTRERA MACÍAS, R., «La novela de Pérez Galdós en la pantalla», *Ciclo Galdós en la pantalla* (*op. cit.*), pág. 6.

(dos), *Realidad, Fortunata y Jacinta, Misericordia, Nazarín, Tristana y Tormento* (una) ⁷. Televisión Española ha realizado y emitido, al menos, cuatro adaptaciones, realizadas todas ellas por directores de prestigio: J. L. Borau (*Miau*, 1969), J. Fernández Santos (*La Fontana de oro*, 1973), J. L. Alonso (*Misericordia*) y M. Camus (*Fortunata y Jacinta*, 1979). El metraje varía mucho de unas adaptaciones a otras. La más larga (diez capítulos de una hora) y seguramente la más conocida es la última mencionada, por su carácter de producción internacional y el prestigioso reparto, además de «la profesionalidad de su director (y) el magno presupuesto económico, (que) permite ofrecer un producto donde el esencial madrileñismo galdosiano deviene en un costumbrismo cosmopolita marcado por la estética propia de las series televisivas llamadas *grandes relatos*, capaces de interesar por igual a espectadores de países tan distintos como distantes» ⁸.

Se da un hecho significativo: las dos narraciones que más veces han sido transformadas en películas tienen un evidente contenido melodramático. En efecto, las pesquisas del conde de Albrit para averiguar cuál es su verdadera nieta y, al final, el triunfo total «del concepto del amor por encima del concepto del honor o de cualquier otro» ⁹, son dos rasgos que dan un claro tono folletinesco a *El abuelo*, cuya primera versión para el cine data de 1925. Lo mismo puede decirse de la paradójica angustia de Marianela ante el temor de que Pablo recupere la vista y se dé cuenta de que la belleza del alma no siempre corresponde a la belleza física. Son restos, en Galdós, del sentimentalismo romántico tan frecuente en la primera mitad del siglo XIX, heredero de la *comédie larmoyante* francesa de finales del XVIII, a su vez origen del melodrama decimonónico. Y es que el cinematógrafo, como se llamó en sus inicios, era considerado entonces una simple forma de entretenimiento y buscaba argumentos que pudieran atraer a un público amplio y popular, y esa vertiente del llamado *séptimo arte* no ha dejado de existir a lo largo de los aproximadamente cien años de su historia: sigue siendo, esencialmente, un espectáculo de masas (aunque las masas no siempre se concentran en el lugar de la proyección, porque cada vez más se limita el espectador a ver las películas en el salón de su casa), y más aún en estos años finales de nuestra centuria en los que predomina la cultura audiovisual y el progreso científico hace fácil el abuso de los llamados *efectos especiales*, puro artificio tecnológico sin gran contenido artístico la mayoría de las veces. Sin embargo, no hay que olvidar la existencia, también desde los primeros tiempos, de productos menos espectaculares pero con tendencia introspectiva y experimental, más abundantes desde los años sesenta, cuando se le puede suponer al cine una cierta mayoría

⁷ Corregimos la citra dada por UTRERA MACÍAS en *loc. cit.*, en cuyo recuento hay en pequeño error. Los datos de cada película pueden encontrarse en el volumen mencionado, págs. 41-71.

⁸ *Ibid.*, pág. 7.

⁹ VELÁZQUEZ CUETO, G., *Galdós y Clarín*, Madrid, Ed. Cincel, 1981, pág. 62.

de edad (*Nouvelle vague*, *Nuevo Cine Alemán*, *Free Cinema*...), que han intentado encontrar nuevas formas de narración visual sin recurrir a los grandes progresos modernos, y que muchas veces han sido relegados a salas minoritarias. Buñuel, precisamente, desconfió siempre del exhibicionismo artificioso y se caracterizó por una cierta sobriedad en sus películas, desde el punto de vista técnico. Ello no debilita (bien al contrario) el impacto de ciertas imágenes.

En realidad, el cine no hace más que lo que venía haciendo la narrativa literaria (en su sentido más amplio: incluimos en este concepto el discurso del teatro, que es también narración aunque no sólo de palabras) desde los orígenes de la civilización: contar historias, dar una visión del mundo, manifestar opiniones implícita o explícitamente, mostrar los sentimientos humanos. Así, cine y literatura no se contraponen necesariamente. Ambos tienen un contenido y un modo de expresión: cuentan algo de una manera determinada. Son dos códigos artístico-semánticos diferentes, pero no opuestos. En general, importa menos lo que se cuenta que cómo se cuenta. Por otro lado, los presupuestos desde los que se analiza una narración literaria pueden valer, en esencia, para el estudio de una narración filmica¹⁰, tal como se viene haciendo desde los estructuralistas: Christian Metz dio el ejemplo clásico en semilogía de la narratividad cinematográfica¹¹. Evidentemente, hay elementos en el cine, *arte de la imagen*, que no se dan en la literatura, *arte de la palabra*, y viceversa. La creación literaria es, además, quehacer individual, mientras que en el cine el producto final es el resultado de la colaboración de un número considerable de personas, y tanta o mayor importancia que el director de una película tiene el montador, a cuyo cargo se encuentra una parte del proceso sin precedente en otras artes, completamente nueva, «esa sorprendente actividad, propia del cine, única en la historia de la expresión que se llama montaje»¹².

Puesto que, como hemos afirmado, el cine cuenta historias, había de buscarlas en algún lado. Y era evidente que la literatura, con muchos siglos de existencia, podía proporcionarlas a un arte recién nacido: no debe sorprender que, desde sus inicios hasta la actualidad (y, previsiblemente, en el futuro) el cine haya tomado elementos de la narrativa escrita; en menor medida del teatro, y realmente poco de la poesía, seguramente por su carácter menos argumental y visual. «La historia del cine es, en gran medida, la historia de adaptaciones de materiales de otras fuentes», afirma Stanley Kauffmann¹³. Curiosamente, el modelo na-

¹⁰ Un método claro y reciente de análisis del relato cinematográfico puede encontrarse en CARMONA, R.: *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid, Cátedra, 1991.

¹¹ *Essais sur la signification au cinéma* (1968). Vid. también «Entretien avec Roland Barthes», *Cahiers du cinéma* núm. 147, págs. 21-30, y «Entretien avec Claude Lévi-Strauss», *Cahiers du cinéma* núm. 156, págs. 19-29.

¹² CARRIÈRE, J.-Cl. y BONITZER, P., *The End. Práctica del guión cinematográfico*, trad. A. López Ruiz. Barcelona, Paidós, 1991, pág. 15.

¹³ Apud *A World on Film*, New York, Dell Pub. Co., 1958.

rrativo imperante en el cine es, desde Griffith, *la novela decimonónica*. Podría pensarse que sería más lógica la inspiración en el teatro, que es otra forma de arte con importante contenido icónico. Pero no es así. El cine tiene, sobre el teatro, la gran ventaja de la movilidad. La cámara se desplaza fácilmente, y con ella el ojo del espectador. En el teatro, esto no puede hacerse. La estructura de la novela se adecua mejor al relato filmico. Y Griffith, que pasa por ser el inventor del relato cinematográfico moderno, aprendió de la novela del siglo XIX (especialmente de Dickens), la novela de corte realista en la que también hay que incluir a Galdós. Un realizador mucho más reciente que Griffith como es Luchino Visconti, a quien alguien reprochó el recargamiento decorativo y narrativo de *La caída de los dioses* (1969), dijo al respecto que él «se había formado en la lectura de Balzac y que lo que estaba llevado a cabo en el cine no era sino la transposición escrupulosa de uno de los principios esenciales de la literatura balzaquiana: la descripción pormenorizada de los escenarios en que vivía cada personaje, a la vez como espejo de su condición social y como proyección de su personalidad. En medio siglo, el planteamiento no había cambiado»¹⁴.

El relato literario innovador (es decir, todos los intentos y logros en la creación de un tipo nuevo de novela durante el siglo XX: Proust, Mann, Wolf, Musil, *Le nouveau roman*...) es sin duda menos propicio para su puesta en imágenes. Y el público sigue prefiriendo una historia bien delimitada y de claros contenidos narrativos. El problema es similar cuando se trata de la adaptación para la ópera: el libreto debe presentar un acción fácilmente comprensible, porque la música es la forma artística semánticamente más ambigua, y porque la palabra cantada rara vez se entiende. Libretos y guiones constituyen géneros literarios (si se les puede llamar así) secundarios que tienen una misión limitada en la ópera o en la película: lo que cuenta, en realidad, es la música en el primer caso y la imagen en el segundo, porque es en esos elementos donde se centra la fuerza expresiva. Es lo que hemos definido en otro lugar *literatura funcional*¹⁵.

La mejor adecuación del relato filmico a la novela realista decimonónica se debe seguramente también a que el cine, arte mucho más joven, tiene aún que recorrer caminos que la literatura o incluso la ópera, que existe desde finales del siglo XVI, han ido abriendo en lenta evolución. Y, por supuesto, no es sólo cuestión de argumento: el estilo y la técnica narrativa de una determinada novela son factores determinantes cuando se transforma aquélla en guión de cine. La narración no lineal, al modo, por ejemplo, de Marcel Proust, dificulta enormemente su transformación en imágenes. Así, la única adaptación que existe de *À la recherche du temps perdu*, hecha después de muchos intentos y vacilaciones y reducida, cuando por fin se realizó, a una pequeña parte de la obra (*Un amour de*

¹⁴ GIMFERRER, P.: *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, 1985, págs. 7-8.

¹⁵ DELGADO CABREKA, A.: *Libretos de ópera franceses del siglo XIX. Una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, esp. «Conclusión».

Swann, Volker Schlöndorff, 1983), no fue precisamente un logro: la riqueza verbal del relato original era inexpresable con la cámara. Generalizando más y sin limitarnos a esa novela moderna que quiere romper con todos los moldes, podemos afirmar, con Gimferrer, que «ninguno de los grandes clásicos de la novela ha llegado a ser un gran clásico del cine»¹⁶.

Aludíamos más arriba al continuo interés de Buñuel por la literatura. Es más: dijo en varias ocasiones que habría querido ser escritor si no se hubiera dedicado al cine. Así, en 1980 declaraba a Agustín Sánchez Vidal: «Hoy yo puedo tener alguna importancia como cineasta, pero lo hubiera dado todo gustoso a cambio de poder ser escritor. Es lo que realmente me habría gustado ser. Porque el mundo del cine es muy agobiante, hace falta mucha gente para hacer una película. Y envidio al pintor o al escritor que pueden trabajar aislados en su casa»¹⁷. Según Víctor Fuentes, se puede afirmar que «dentro de la unidad de los contrarios que preside su obra, fue lo uno y lo otro», porque «su cámara tiene mucho de pluma»¹⁸. De hecho, se inició en el arte con la literatura¹⁹ y su cine tiene un claro origen literario: es un *instrumento de poesía*²⁰, como él mismo lo definió²⁰, y está lleno de greguerías, como afirma Max Aub, resultado de ese impulso poético originario que buscaba un cauce de expresión: «Luis Buñuel, como cualquier gran artista, tenía un mundo que comunicar, pero no encontraba el instrumento para hacerlo. Intentó expresarse por el deporte, dando salida al vigor físico que llevaba dentro, y llegó a ser subcampeón de peso semi-completo de España, como *amateur*. Luego quiso ser poeta —yo he logrado recoger toda su obra, que no carece de interés en aquel erial de los «ismos» y escuelas vanguardistas en boga—. Se dedicó luego a la «borrachera», y por último descubrió el cine de la mano de Fritz Lang, *Las tres luces*. Pero el cine de Buñuel no se parece a ningún otro cine; es, ante todo, una pluma, porque escribe con él»²¹.

Su creación literaria propiamente dicha se detuvo, pues, al poco tiempo de iniciarse: comienza en el dadaísmo y acaba en el surrealismo. La forman varios poemas y relatos, y dos obras para la escena²². El guión de su primera película, *Un chien andalou* (1928), escrito en colaboración

¹⁶ GIMFERRER, *op. cit.*, pág. 74.

¹⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 8.

¹⁸ *Buñuel: cine y literatura*, Barcelona, Salvat, 1989, pág. 9.

¹⁹ Sus primeros textos: *Un chien andalou* (en colaboración con Buñuel), *Ilegible, hijo de flauta* (con Larrea) y su obra teatral *Hamlet* tienen «un valor único en la literatura española contemporánea» (FUENTES, V., *loc. cit.*). Luego, «alejándose del elitismo de sus compañeros de la Generación del 27, abrazó el cine, arte popular por excelencia» (*ibid.*, pág. 14).

²⁰ *El cine, instrumento de poesía* es el título de una conferencia pronunciada por Buñuel en la Universidad de Méjico en 1958.

²¹ AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984.

²² BUÑUEL, L., *Obra literaria*, Introducción y notas de A. Sánchez Vidal, Zaragoza, Ed. Heraldo de Aragón, 1982.

con Dalí, abre lo que en adelante será su práctica literaria habitual: la redacción de guiones para sus películas, a veces bastante escuetos hasta el comienzo del rodaje. Además de ellos, sólo cabe reseñar algún escrito ocasional y su libro de memorias, *Mon dernier soupir*, publicado originalmente en francés, para cuya redacción contó con la ayuda de su colaborador habitual en los guiones de sus películas francesas, Jean-Claude Carrière²³.

De sus treinta y dos películas, Buñuel sólo dejó de participar en el guión de cinco, todas ellas correspondientes a su etapa mejicana²⁴, época en la que gozó de menos libertad que en otras para la realización de su obra y en la que hubo de rodar historias que no siempre le interesaban, por razones «alimenticias». Bien es verdad también que no escribió solo ninguno de los otros veintisiete guiones. Los colaboradores que más veces trabajaron con él en castellano fueron Luis Alcoriza y Julio Alejandro (Max Aub colaboró en *Los olvidados*, 1950), y en francés, el ya mencionado Carrière (Raymond Queneau, en *La mort en ce jardin*, 1956). Inventó, comparativamente, pocos de los argumentos de sus películas: en los títulos de crédito, sólo consta que la historia sea suya en *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962). Otros once guiones fueron escritos en colaboración, sin que sean adaptaciones. En general, la idea original era del propio Buñuel, pero le iban dando forma a la historia y a los detalles a medida que iban trabajando: Carrière cuenta cómo se reunían para hacerlo²⁵, cada uno aportando su idea y uniendo los episodios como si se tratara de un *collage*, a la manera de los *cadavres exquis* de los surrealistas. En lo que se refiere a las adaptaciones de obras literarias, Buñuel realizó dos películas basadas en obras de teatro: la comedia de Alonso Torrado *El gran calavera* (1949) y el sainete de Carlos Arniches *Don Quintín el amargao* (*La hija del engaño*, 1951), y quince basadas en novelas, cuyos autores son Galdós, Guy de Maupassant, Daniel Defoe, Mercedes Pinto, Henri Castillou, Octave Mirbeau, Joseph Kessel, Pierre Louis, Michael Weber, Emily Brontë, Manuel Álvarez Acosta, Rodolfo Usigli, Emmanuel Robles y Peter Mathiessen²⁶.

Las influencias literarias detectables en Buñuel son variadas. Sus rasgos surrealistas, evidentemente, no acaban el *Un chien andalou* y *L'âge d'or* (1930). Rinde homenaje al marqués de Sade y le hace aparecer en

²³ *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982. Trad. esp. de A.M. de la Fuente (*Mi último suspiro*), Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

²⁴ *Gran Casino*, 1947; *El gran calavera*, 1949; *La hija del engaño*, 1951; *Una mujer sin amor*, 1951; y *La ilusión viaja en tranvía*, 1953.

²⁵ CARRIÈRE, J.-Cl., «Buñuel et son contraire», prefacio de Taranger, M.-Cl.: *Luis Buñuel. Le jeu et la loi*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, págs. 5-7.

²⁶ Respectivamente: *Nazarín* y *Tristana*, *Pierre et Jean* (*Una mujer sin amor*), *Robinson Crusoe*, *El*, *La fièvre monte à El Pao* (*Los ambiciosos*), *La journal de'une femme de chambre*, *Belle de jour*, *La femme et le pantin* (*Cet obscur objet du désir*), *El rugido del paraíso* (*Gran Casino*), *Wuthering Heights* (*Abismos de pasión*), *Muro blanco sobre roca negra* (*El río y la muerte*), *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (*Ensayo de un crimen*), *Cela s'appelle l'aurore* y *Travelin' man* (*The Young One*).

La voie lactée (1969) recitando un pasaje de *Justine* que es una diatriba contra las religiones, y más concretamente contra el cristianismo²⁷. Pero la única influencia que Buñuel reconoce directamente en él, «así en general», es la de Galdós, en sus conversaciones con Max Aub. Las dos obras galdosianas que adaptó para el cine, *Nazarín* (1958) y *Tristana* (1970) son quizá las películas en las que menos respeta el espíritu de un novelista, aunque mantenga argumentos similares a los originales. En general, Buñuel toma una historia y la exagera, recalando los aspectos que más le interesa destacar; así ocurre, por ejemplo, en su versión de *Cumbres borrascosas* (*Abismos de pasión*, 1954), en la que presenta la pasión amorosa incontrolable, el *amour fou* tan querido de los surrealistas, en grados de tal violencia que Emily Brontë no reconocería seguramente su obra, y por supuesto en términos más extremos que la edulcorada versión hollywoodense (William Wyler, 1939). En *Le fantôme de la liberté* (1974), Buñuel incorpora en el argumento un episodio basado en *El beso*, de Bécquer, pero añade la profanación de un sagrario para redondear la historia.

En *Nazarín*, elimina los pasajes excesivamente discursivos, como el episodio de don Pedro Belmonte, y otros como el final, en el que Jesucristo se aparece al protagonista, le habla y aprueba su actitud, consolándolo de sus desdichas. Añade en cambio elementos narrativos que cambian substancialmente la intención del relato: Beatriz aparece desde el principio de la película y sus encuentros con Pinto tienen una gran carga erótica, ausente (o, al menos, mucho menos explícita) en Galdós; la estampa de Jesucristo ríe, como el arzobispo de Francis Bacon, ante la mirada aterrada de Ándara; el primer encuentro de *Nazarín* con otras personas, al principio de su peregrinación, provoca un incidente laboral y la muerte de un hombre, sin que aquél vuelva para ver qué ha pasado; alguien que está a punto de morir rechaza los auxilios espirituales y prefiere que venga su amante; el sacrílego no se convierte, y aunque ayuda a *Nazarín* cuando el parricida lo golpea, afirma que ambos (*Nazarín* y él mismo) son completamente inútiles: «Usted pa' el lado bueno y yo pa' el lado malo, ninguno de los dos servimos para nada»; Beatriz vuelve con Pinto, con lo que la labor de apostolado del cura ha sido en vano. Buñuel, puede decirse, no da una pequeña alegría a su personaje; quiere demostrar que la práctica religiosa cristiana y su mandamiento más importante, la caridad, son imposibles en el mundo actual: más que el individualismo, debe primer la solidaridad. Si Galdós critica la actitud oficial de la Iglesia frente a quienes quieren practicar un cristianismo auténtico. Buñuel afirma que la religión es aberrante. Se puede decir que es una película atea. Sin concesiones para el idealista *Nazarín*, habría

²⁷ «No hay Dios. Todas las religiones parten de un principio falso. Teresa. Todas suponen el culto necesario a un Dios creador, pero ese creador no existe. ¿Hay una sola religión que no lleve el emblema de la impostura y de la estupidez? Pero entre todas, una merece especialmente nuestro desprecio y odio, ¿no es esta ley bárbara del cristianismo en la que los dos hemos nacido?»

que ver también si Galdós no contemplaba a su personaje con cierta burla, o con cierta crítica, por su escaso sentido práctico, o incluso por su disimulada soberbia. En conjunto, la película de Buñuel resulta dura, nada risueña. Víctor Fuentes ha señalado que en ella «apenas oímos la risa, cosa extraña en su cine. El paradigma cervantino y galdosiano, subyacente en el filme, es desbordado por un pesimismo desolador que nos lleva a la picaresca, a Gracián y a Sade»²⁸. Añadamos que tampoco hay en ella música: sólo el sonido inquietante de los tambores de Calanda acompañan al protagonista al final de la película, prisionero y habiendo aceptado, después de dudar, una piña que una mujer le da como limosna. Buñuel resume así su obra: «Conservé lo esencial de Nazarín, tal como está desarrollado en la novela de Galdós, pero adaptando a nuestra época ideas formuladas cien años antes, o casi (...) A lo largo de la historia añadí nuevos elementos, la huelga, por ejemplo (...) y la escena con el moribundo, inspirada por el *Diálogo de un sacerdote y un moribundo* de Sade, en la que la mujer rechaza a Dios y llama a su amante»²⁹.

En *Tristana*, igualmente, Buñuel modifica el argumento. El gran cambio está en el final. En Galdós, la resignación de la protagonista al casarse con don Lope tiene ya claros matices de amargura y derrota, pues no ha podido cumplir su deseo de vivir libre y, al mismo tiempo, honrada. Galdós, «tan discreto como siempre, deja colgada la historia»³⁰, y Buñuel la continúa: la antipatía entre ambos cónyuges no cesa de aumentar y *Tristana*, conscientemente, deja morir a don Lope, no conformándose con la resignación cristiana. Se rebela contra las creencias impuestas y contra su propio destino. Muchos críticos han visto en ello (y también en la novela de Galdós) una postura feminista. Buñuel habla así de su adaptación: «Aunque esta novela, novela epistolar, no sea de las mejores de Galdós, me sentía atraído desde hacía tiempo por el personaje de don Lope. Me atraía también la idea de trasladar la acción de Madrid a Toledo, y rendir, así, homenaje a la ciudad tan querida (...) Aunque, como en *Nazarín*, el personaje principal (se refiere a don Lope, no a *Tristana*)(...) se mantiene fiel al modelo novelesco de Galdós, introduje considerables cambios en la estructura y el clima de la obra, que situé también, como había hecho en el *Diario de una camarera*, en una época que yo había conocido, en la que se manifiesta ya una clara agitación social»³¹. Tampoco hay música en esta película.

Viridiana (1961) no es la adaptación de una novela de Galdós, pero hay sin duda mucho de galdosiano en ella. Es como una versión femeni-

²⁸ FUENTES, V., *op. cit.*, pág. 127.

²⁹ Se puede encontrar un análisis detallado de *Nazarín*, novela y película, en BOIXADÓS DE SOUTO, M. D., *Encuentro de creadores en novela y filme: «Nazarín» de Galdós y «Nazarín» de Luis Buñuel*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1958, y en GALEOTA, V., *op. cit.*, donde el autor ofrece también un análisis similar de *Tristana*.

³⁰ AMORÓS GUARDIOLA, A., «*Tristana*, de Galdós a Buñuel», *Actas del I Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas G.C., Cabildo Insular, 1977, pág. 322.

³¹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, pág. 84.

na de Nazarín, con sus ideales cristianos puros a los que acaba por renunciar: abandona el convento y vive en el siglo, con la perspectiva además de una relación carnal triangular, simbolizada en su aceptación final de participar en una partida de cartas. Tiene ciertos paralelismo con otros personajes galdosianos que aspiran a consagrarse a la religión, como Leré de *Ángel Guerra*. Pero el proceso es inverso: en Leré es ascendente, místicamente hablando, y Viridiana es novicia al principio y seglar al final. Para Buñuel, la relación más directa del personaje de Viridiana se da con Don Quijote: «Casi todos mis personajes sufren un desengaño y luego cambian sea para bien o para mal. Es el tema del *Quijote*, al fin de cuentas. Viridiana es en cierto modo un Quijote con faldas. Don Quijote defiende a los presos que llevan a galeras y éstos lo atacan. Viridiana defiende a los mendigos y ellos también la atacan. Viridiana vuelve a la realidad, acepta el mundo como es. Un sueño de locura y finalmente el retorno a la razón. También don Quijote volvía a la realidad y aceptaba ser sólo Alonso Quijano»³².

Algunas escenas de las películas mejicanas de Buñuel muestran que el cineasta ha leído las *Novelas Contemporáneas*. Víctor Fuentes ha señalado algunas de esas escenas: el abandono de niños y adolescentes en los terrenos baldíos y en los basureros de la ciudad de *Los olvidados* ya lo habíamos visto en *La desheredada*, las gallinas de la misma película ya estaban al comienzo de *Fortunata y Jacinta*, el perro Canelo, de breve e intensa vida en Viridiana, lo habíamos visto de personaje en *Miau*³³.

Comparando la personalidad de ambos artistas, se puede ver que coinciden en diversos aspectos. Tanto Galdós como Buñuel se sienten preocupados por la realidad de España y, por extensión, por la condición del hombre, y forman parte del grupo de artistas españoles que han sentido en profundidad los problemas de su país y así lo han manifestado en sus obras, como Cervantes o Goya (cuya biografía Buñuel quiso llevar al cine, y llegó a escribir el guión correspondiente). Sus formas de expresión son parecidas: quieren retratar la realidad; Galdós por la época en que escribió; y, Buñuel, por su lado, confiesa preocuparse por la veracidad de los detalles, pero más provocador que Galdós (no se pueden olvidar sus raíces surrealistas), suele extremar lo que muestra y no escatima la violencia, el erotismo explícito o las imágenes chocantes: quería «trancher l'oeil du spectateur», como ocurre en *Un chien andalou*, y no en vano André Bazin, en un estudio ya clásico, lo considera el iniciador del *cine de la crueldad*³⁴, y Amorós lo considera «un español desmesurado, extremoso»³⁵. Octavio Paz compara algunas de las películas

³² *Ibid.*, págs. 77-78.

³³ FUENTES, V., *op. cit.*, págs. 123-124. El autor reseña algunas más de las que hemos mencionado.

³⁴ BAZIN, A.: *El cine de la crueldad. De Buñuel a Hitchcock*, Bilbao, Ed. Mensajero, 1977.

³⁵ *Op. cit.*, pág. 323.

de Buñuel con ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo, un eserpento de Valle-Inclán o algún pasaje de Sade ³⁶.

Tanto Galdós como Buñuel hacen uso frecuente del humor: sin ello, sus obras tendrían seguramente menos interés y serían, con toda seguridad, más aburridas. Ni las unas ni las otras lo son.

Ambos critican a la burguesía y las ideas conformistas; son liberales y antifanáticos; se preocupan por los problemas sociales y por el pueblo, y aunque se haya achacado al escritor su escasa atención a los verdaderos problemas de la clase obrera de su tiempo, ciertos críticos han mostrado cómo «la vida de Galdós es un proceso de concienciación política y social que se refleja en su obra literaria. De un radicalismo burgués inicial que podría representar *Doña Perfecta*, pasa a ser el escritor que desde la burguesía piensa y trabaja contra ella (...) y (en cierto pasaje) formula de modo extraordinariamente claro el problema de la alienación y cosificación del proletariado, tan fundamental en el pensamiento marxista» ³⁷.

En cuanto a la religión, podría decirse que Galdós, más que ser anti-religioso, está en contra del clero corrompido y de las jerarquías eclesiásticas hipócritas. Es esencialmente antifanático, como se demostró en la famosa polémica surgida a raíz de la publicación de *Gloria* ³⁸. Buñuel aspira más bien a la «destrucción de la religión a través de una crítica cruel, cínica y cómica de la religión católica» ³⁹.

En resumen, Galdós es un hombre de ideas avanzadas en su época, el siglo XIX, y Buñuel es un radical de izquierdas del XX. El primero se formó con el realismo y el naturalismo, el segundo con la lectura de los surrealistas. En cualquier caso, la unión de ambos representa el encuentro del escritor reconocido como el mejor novelista español después de Cervantes con el más importante maestro español del arte cinematográfico ⁴⁰. Y Buñuel supo, a partir de dos novelas que no son de las mejores de Galdós, crear dos extraordinarias películas.

³⁶ Vid. SÁNCHEZ VIDAL, A., *op. cit.*, pág. 9.

³⁷ BLANCO AGUINAGA, C.; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, Iris M., *Historia social de la Literatura española*, Madrid, Castalia, 1978, vol. II, págs. 159 y 163. Vid. también RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J., *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid, Turner, 1975.

³⁸ Vid. la polémica correspondencia al respecto entre Galdós y Pereda en BRAVO-VILLASANTE, C., *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Ed. Magisterio Español, 1976, págs. 79 ss.

³⁹ BOIXADÓS DE SOUTO, M. C., *op. cit.*, pág. 174.

⁴⁰ GALEOTA, V., *op. cit.*, pág. 11.