

Galdós según Buñuel

Nazarín y Tristana, una traición creativa

por **Fernando Lara***



Luis Buñuel fotografiado en 1966. A la derecha, Benito Pérez Galdós retratado por Joaquín Sorolla.

No pocas veces Luis Buñuel recurrió a textos literarios para armar sus películas. Sin embargo, en su caso, no se trataba de meras adaptaciones, sino que se apropiaba realmente de esas obras hasta hacerlas suyas, para que reflejaran su personal manera de ver el mundo. De Benito Pérez Galdós tomó prestadas Nazarín y Tristana para perpetrar toda una traición creativa. En el centenario de la muerte del cineasta de Calanda, Fernando Lara analiza estas dos piezas rotundas de su filmografía.



Cuenta J. Francisco Aranda, el primer biógrafo de Buñuel, que en los años 50 un productor francés le ofreció hacer una adaptación de *La femme et le pantin*. Cuando el cineasta le envió el guión, el productor lo rechazó airadamente porque —como más tarde explicaría— «yo le había pedido una adaptación de la novela de Pierre Louys, y él me trajo algo que era Buñuel de pies a cabeza»... En esta frase encontramos la clave de la forma en que el autor de *Viridiana* enfocaba su relación con los textos literarios en que tantas veces basó sus películas: no se trataba de una simple traslación a imágenes de determinados relatos, sino de una auténtica apropiación de los mismos hasta hacerlos suyos, hasta que quedaran imbuidos de su personalidad y su manera de ver el mundo.

¿Por qué Galdós?

Así sucedió con las dos adaptaciones que, en colaboración con Julio Alejandro, realizó Buñuel sobre novelas de Benito Pérez Galdós: *Nazarín*, en 1958, y *Tristana*, filmada once años después. Bajo una apariencia de fidelidad a las obras originales, siguiendo de cerca su desarrollo argumental, el director aragonés efectuó —sin embargo— una verdadera transformación del sentido y significación de ambas. Nadie puede dudar de que una y otra películas pertenecen plenamente al universo buñueliano; nadie puede dudar tampoco de que sus personajes y buena parte de sus situaciones nacen directamente de la imaginación galdosiana. Analizar cómo se produce esta fusión y, todavía más allá, cómo Buñuel logra consumir una profunda «traición» creativa respecto a Galdós, supone un apasionante ejercicio y un modelo digno de estudio en las siempre problemáticas relaciones entre cine y literatura.

¿Por qué Buñuel se sentía atraído por Galdós, cuando tantas diferencias de época, sensibilidad e ideología los separaban? Se lo explicó a José de la Colina y Tomás Pérez Turrent en una de las entrevistas que componen el libro *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*: «No soy un galdosiano viejo. En mi ju-

ventud Galdós nos interesaba muy poco a mí y a mis amigos. Galdós nos parecía anticuado y un poco farragoso. Fue más tarde, en el exilio, cuando empecé de verdad a leerlo, y entonces me interesó. Encontré en sus obras elementos que podríamos incluso llamar “surrealistas”: amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa con momentos de lirismo».

Lo curioso es que ese interés por Galdós no se centra en ninguna de sus grandes obras, entendiéndose por tal no ya los *Episodios Nacionales* sino novelas como *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, *La familia de León Roch* o la serie de Torquemada; se dirige hacia textos que el propio Buñuel considera «menores», por una razón que señalaba claramente en el libro de entrevistas citado: «Cuando filmo una novela, me siento más libre si no es una obra maestra, porque así no me cohíbo para transformar y meter todo lo que quiero. En las grandes obras hay un gran lenguaje literario, ¿y cómo hace usted pasar eso a la pantalla?». Es decir, lo que realmente le importa es sentirse en libertad a partir de una concreta base narrativa, desde la que despegar hasta saberse poseedor de todo un entramado que ya le pertenece. Y si ha habido un cineasta libre en la historia del cine, alguien que convirtiese en principio esencial la libertad de introducir en las imágenes cuanto creyera conveniente, aunque no derivase lógicamente de aquéllas pero sin caer nunca en la gratuitidad, ése ha sido sin duda Luis Buñuel.

Tanto *Tristana* (1892) como *Nazarín* (1895) pertenecen a lo que el mismo Galdós denominaba «novelas españolas contemporáneas», una etapa compuesta por veinticuatro títulos fechados entre 1881 y 1905. Más concretamente, *Nazarín* se agrupa con *Ángel Guerra*, *Halma* y *Misericordia* en las llamadas «novelas del espiritualismo cristiano», claro reflejo de la evolución del escritor canario hacia un pensamiento religioso que, sin renegar de su previo anticlericalismo, buscaba entroncarse con un cristianismo puro, similar al de sus primeros practicantes. Hay que resaltar que Buñuel no sólo adaptó *Nazarín*, sino que también intentó en diversas ocasiones llevar a la pantalla *Ángel Guerra* y que, incluso, pueden rastrearse notables influencias



Marga López y Paco Rabal en una escena de *Nazarín* (1958).



Luis Buñuel en los rodajes de *Nazarín* (1958) y de *Tristana* (1970). En ambos casos, el director de Calanda adaptó obras de Benito Pérez Galdós, un autor que por época, sensibilidad e ideología no parecía encajar en el universo buñueliano.

de *Halma* en el guión original de *Viridiana*, firmado asimismo con Julio Alejandro, un colaborador cuya decisiva importancia quizá no se ha valorado suficientemente al estudiar la obra buñueliana. Lo que significa que, desde su confesado ateísmo, el autor de Calanda se sintió paradójicamente interesado por una serie de relatos donde Galdós deseaba realzar el valor de un cristianismo capaz de despojarse de sus ataduras temporales para recuperar «la verdad del mensaje de Jesús Crucificado».

La esterilidad de la fe

No otra es la propuesta de *Nazarín*, este humilde sacerdote que vive en una voluntaria miseria, en un ascetismo absoluto, para ser digno del ejemplo de Cristo merced a una total entrega a sus semejantes, que no excluye ni el sufrimiento, ni la humillación, ni la renuncia a cualquier placer terrenal. Pero lo que en Galdós es un apasionado elogio de este personaje a través de una parábola

plena de resonancias evangélicas, e incluso quijotescas, en Buñuel alcanza un significado opuesto: el fracaso de una actitud basada en la caridad cristiana, la esterilidad de una fe que se muestra incapaz de cambiar el signo de la realidad, e incluso resulta abiertamente perjudicial. El padre *Nazarín* (Nazario Zaharín o Zajarín) de la novela es un santo varón que da testimonio de sus profundas creencias mediante un total despojamiento de sí mismo, de cuanto no le encamine hacia la Vida prometida, y así se mantendrá hasta el final de un relato que le sitúa en el lecho de un hospital pero soñando que celebra Misa y en diálogo con «el divino Jesús», que le gratifica con estas palabras: «Algo has hecho por mí. No estés descontento. Yo sé que has de hacer mucho más». El de la película, en cambio, es un ser que —tras una experiencia vital similar— acaba corroído por la duda y la pesadumbre, sobre quien gravita el mal resultado de la mayoría de cuantas acciones emprendió, y en cuya conciencia suena como un alabonazo lo que le plantea el «buen la-

drón» en la celda: «Su vida, ¿para qué sirve? Usted por el lado bueno y yo por el lado malo; ninguno de los dos servimos para nada».

Por encima de cambios circunstanciales (como los que se derivan de la traslación del Madrid finisecular descrito por Galdós al México de la dictadura de Porfirio Díaz en que Buñuel ambienta la historia), de modificaciones que el filme establece para ahorrar su narración (como que Beatriz sea también inquilina del Mesón de Héroes, con lo que aparece desde el inicio), o de supresiones de las partes menos valiosas del libro (como el encuentro con el terrateniente don Pedro de Belmonte, quien confunde a *Nazarín* con un patriarca armenio que viaja de incógnito; o la conversación con un alcalde de pueblo sobre religión y modernidad), lo que verdaderamente importa son aquellos pasajes añadidos por la película que discurren en la dirección pretendida por Buñuel, en ese sentido final antes enunciado. Nos referimos al episodio en que *Nazarín* se ofrece a trabajar sin otra compensación que la



Catherine Deneuve encarnó a la Tristana de Buñuel. Un film que el director —fotografía de la derecha, obra de Man Ray— rodó en España bajo la amenaza de la censura.

Ficha técnica

Versiones cinematográficas

Nazarín

Dir. Luis Buñuel. Prod. Manuel Barbachano Ponce (México, 1958). Guión: Luis Buñuel y Julio Alejandro basado en la obra homónima de Pérez Galdós). Int. Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández.

Tristana

Dir. Luis Buñuel. Prod. Época Films, Taliá Spa, Films Corona, Selenia Cinematográfica (España-Francia-Italia, 1970). Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro basado en la novela homónima de Pérez Galdós. Int. Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Antonio Casas.

comida, lo que provoca la hostilidad de los obreros que defienden su salario y el violento enfrentamiento de éstos con el capataz; al de la defensa de un pobre campesino humillado por un militar, emprendida por Nazarín con tan elogiabile sentido ético como inutilidad práctica; al de la agonizante Lucía que prefiere el beso de su hombre a la presencia de Nazarín para ayudarla a su «salvación eterna», escena inspirada a Buñuel por el *Diálogo de un sacerdote y un moribundo* del Marqués de Sade; o al hecho de que Beatriz acabe cayendo de nuevo en los brazos de su amante, el Pinto, pasando ambos —pero sin reconocerlo— junto al fracasado Nazarín de la secuencia final, al tiempo que resuenan los tambores de Calanda.

Ya lo afirmaba claramente Buñuel en una carta a José Rubia Barcia: «Conservo los tipos o caracteres tal como los ha descrito Galdós, pero la tendencia, la línea oculta, el sentido de las andanzas del curita está buñuelizado y puesto al día. No he caído en la paráfrasis del Evangelio por estimarla truco fácil y *demodé*. Y,

al final, la duda y no el Espíritu Santo desciende sobre Nazarín».

Una duda que queda en la memoria de cuantos ven el filme, lo mismo que aquellas imágenes tan percutientes, tan buñuelianas: la niña que arrastra una sábana por la calle de un pueblo asolado por la peste; el cuadro del Cristo que la prostituta Andara ve reír con expresión maléfica; el agua ensangrentada que, sedienta por la fiebre, ella misma bebe; la desolación del enano Ujo cuando corre impotentemente tras la cuerda de presos en que marcha su amada...

Historia de amor y muerte

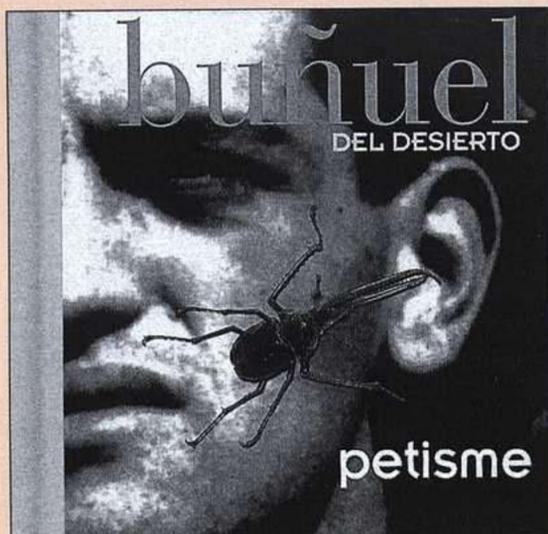
No es un cambio de sentido, como *Nazarín*, sino de perspectiva lo que *Tristana* ofrece. Mientras Galdós centra esta novela epistolar en su protagonista femenina, a través de las cartas que intercambia con su novio, el pintor Horacio, que se encuentra separado de ella por estar acompañando a una tía suya en Villajoyosa, Buñuel desplaza su mirada

Petisme rinde homenaje a Buñuel

Buñuel del desierto

Ángel Petisme.

Colección Aragón LCD, 13.
Editorial Prames / Gobierno de Aragón.
Zaragoza, 2000.
2.500 ptas.
Incluye CD.



La vida musical de Ángel Petisme siempre ha sido un secreto bien guardado que sólo hemos podido disfrutar unos pocos. La falta de interés de las diversas discográficas que han publicado sus discos han llevado a este incombustible zaragozano a librar una batalla contra los elementos que parece ha llegado a buen fin con sus dos últimos trabajos. Y es que Petisme ha sabido con gran inteligencia ahondar en sus raíces y buscarse a sí mismo tal y como lo hiciera en sus libros de poemas. El año pasado ya lo logró con *Cierzo* (véase CLIJ 103), un estupendo disco libro en el que se podía respirar cada nota y cada texto como un todo uniforme y con

una sana intención de reencontrarse con su propia tierra vista desde la distancia ya que Petisme está afincado en Madrid desde hace años.

Ahora nos llega una nueva entrega y, una vez más, el autor demuestra su inquietud cultural y rompedora. Un disco homenaje a Buñuel, donde todos los estilos musicales tienen cabida, desde las más clásicas instrumentaciones hasta las más modernas formas actuales. Pero lo mejor de todo, cómo no,

siguen siendo los textos, reflexiones vertidas de un artista sobre otro artista. Y así se define este disco-libro: una aproximación al universo de Buñuel, extraño, rompedor, inimitable pero siempre un genio. Biográficamente, Petisme recorre las experiencias de juventud del director allá en la residencia de estudiantes, sus primeros filmes surrealistas, su denuncia social descarnada que reflejaría más tarde en grandes filmes y, sobre todo, nos muestra a Buñuel desde un punto de vista completamente novedoso.

No faltan en las páginas de este libro las aportaciones de personajes próximos al artista como Jean Claude Carrière, que trabajó con él en diversos guiones y explica aquí cómo eran sus métodos de construcción de un guión, o los comentarios que de su obra han hecho gente tan dispar como David Bowie, Alfred Hitchcock, John Huston o el actor de muchas de sus películas, Fernando Rey. Petisme, por supuesto, también escribe y lo hace en forma de carta a un personaje que admira y al que traslada a su ámbito personal. *Gabriel Abril.*

hacia Don Lope, protector, amante y posterior marido de la muchacha. Esta traslación del punto de vista desde el que se ofrece el relato, esta conformación de la película como una auténtica «Pasión y decadencia de Don Lope» responde ante todo a la identificación del cineasta con el personaje, según le confesaría a Max Aub («Sí, yo soy Don Lope. Ha venido a ser mi historia»), de la misma manera que Flaubert lo sentía respecto a Emma Bovary.

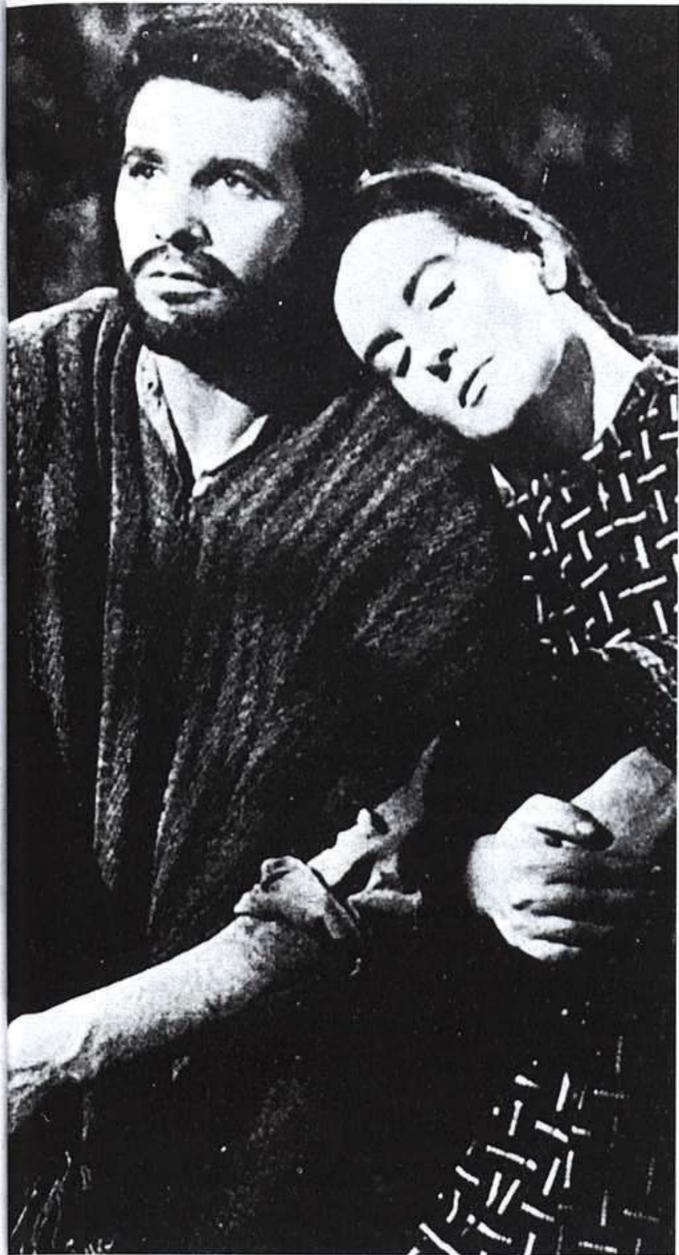
La renuncia a unas ideas liberales altaneramente pregonadas, la transigencia ante otras que decía odiar y combatir, ese «Después de todo, señores, la vida no es tan negra como creen muchos... Aquí se está bien» que afirma finalmente en la mesa camilla y ante el chocolate compartido con los curas, convierte a

Don Lope en un hombre en incesante declive y, al tiempo, en metáfora de un liberalismo español cuya capacidad de acomodación Buñuel pone en evidencia.

Pero hablábamos de pasión, y la hay en el viejo caballero dentro de esta «terrible y desfasada historia de amor y muerte» que, en palabras de Carlos Barbachano, contiene el filme. Una pasión nunca correspondida por Tristana, cuya amargura salta desde la pantalla y queda resumida, más que en su decisiva ayuda para la muerte de Don Lope —dentro de una última secuencia seguramente innecesaria y que no figuraba en el primitivo guión—, en el obsesivo sonido de sus muletas al golpear el suelo del pasillo de la casa que, como fiera enjaulada, recorre incesantemente. Lleno de emoción, Don Lope no dudará en alegrarse de la

enfermedad de Tristana, tan grave que le obliga a sufrir la amputación de una pierna: «La vamos a volver a tener en casa, Saturna, esta vez no se me escapará», dice a su criada tras salir del hotel en que Horacio le pone al corriente de la situación (al regreso de un viaje del pintor y Tristana que en Galdós no existía). Puede parecer un rasgo de maldad, pero no es sino un atisbo de esperanza para quien ansiaba poseer amorosamente a su protegida desde que le fue encomendada tras la muerte de sus padres.

«Aunque, como en *Nazarín*, el personaje principal se mantiene fiel al modelo novelesco de Galdós, introduce considerables cambios en la estructura y el clima de la obra, que situé también, como había hecho con el *Diario de una camarera*, en una época que yo había co-



De entre las películas que Buñuel rodó en México, *Nazarín* es su preferida. El cineasta situó la acción, que en la obra de Galdós ocurre en España, en la región mexicana de Cuautla, en tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz.

nocido, en la que se manifestaba ya una clara agitación social», le señalaba Buñuel a Jean-Claude Carrière en *Mi último suspiro*. Realmente, los cambios son tantos que resulta lógico que en los títulos de crédito de *Tristana* no se la presente como una adaptación de la novela, sino sólo «inspirada» por ella.

Además de la variación de época y lugar desde finales del XIX a la década de los 20 de este siglo, y desde el «populoso barrio de Chamberí», en Madrid, hasta Toledo, Buñuel se esfuerza por contextualizar la trama mediante la aparición de numerosos escenarios y personajes episódicos (la tertulia del ca-

fé con los amigos de Don Lope, el campanero, el comandante del puesto de la Guardia Civil, el dueño del taller, el pastelero, el joyero, el ladrón, los policías, la joven a la que el caballero requiebra...) que en el libro no existían o, a lo sumo, eran simples referencias. Mayor significación alcanzan episodios inventados por el filme, como el de la manifestación obrera o el de los ciudadanos escandalizados por el beso entre Tristana y Horacio, pasajes situados nada casualmente bajo el signo de la represión política o moral. Y, por encima de todo ello, el personaje de Saturno: una breve aparición en la novela como hospiciano al que va a visitar su madre, pero que en las imágenes tiene un papel decisivo por su transgresora relación erótica con Tristana, que culmina en la escena en que, desde la ventana, ella le enseña sus pechos. Muchas de las intenciones de Buñuel en la película se hallan reflejadas en la figura de este chico que él hace sordomudo, onanista y último refugio de las pulsiones sexuales de su señorita.

Frente al almibarado texto de Galdós, y aun manteniendo el valioso esquema básico del conflicto en él planteado, el cineasta lo conduce a su terreno, sustituyendo la hojarasca por elementos surrealistas, del estilo del sueño de Tristana con la cabeza de Don Lope convertida en badajo, su abrazo al lecho de piedra del cardenal Tavera, la fascinación por la pierna ortopédica o la importancia que se concede al azar en diversos momentos del filme. Coincidiendo con Galdós en el escaso interés por definir el personaje de Horacio, cabe lamentar únicamente que Buñuel prescindiera del feminismo *avant la lettre* que demuestra el libro, porque en él Tristana intenta superar, hasta su agotamiento, la condición establecida para la mujer en aquella época, luchando siempre por una «libertad honrada». Quizá tan diáfana reivindicación no se acomodaba a una película que, en la mejor línea buñueliana, va mucho más allá de las apariencias, de lo evidente, que es como un estanque de aguas tranquilas bajo las que bulle todo un mundo de situaciones perturbadoras. ■

* **Fernando Lara** es crítico de cine y director de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci).

Lumen



Cantar de Mio Cid
Versión de Ana María Moix

El polizón del "Ulises"
Ana María Matute

