

La visión moral de Luis Buñuel en *Nazarín*: una emancipación de la novela galdosiana

DAVID VÁZQUEZ COUTO
Universidad de Salamanca

Resumen: La versión cinematográfica de la novela galdosiana *Nazarín*, dirigida por Luis Buñuel, afronta la problemática de la adaptación como proceso de traducción de la obra. El trasvase del texto escrito al ámbito de la imagen trae consigo, además de la complejidad estructural inherente a cada medio, los elementos creativos del cineasta insertos en el relato. Las aportaciones de Luis Buñuel a la novela transforman el significado del mensaje y lo llevan hacia una nueva dimensión moral que emancipa al film del texto literario.

Palabras clave: Luis Buñuel, Benito Pérez Galdós, cine, literatura, adaptación.

The moral vision of Luis Buñuel in *Nazarín*: an emancipation of galdosian novel

Abstract: The film version of galdosian novel *Nazarín*, directed by Luis Buñuel, confronts the problem of adaptation as a translation of the work. The transfer of written text to the field of image brings with it, besides the structural complexity inherent in each medium, the creative elements of the filmmaker inserted in the story. Luis Buñuel's contributions to the novel transform the meaning of the message and lead it to a new moral dimension that emancipates the film from the literary text.

Key words: Luis Buñuel, Benito Pérez Galdós, cinema, literature, adaptation.

PRELIMINAR



lo largo de su filmografía, y, al menos en tres ocasiones, Luis Buñuel vuelca su mirada vanguardista sobre el mundo literario de Benito Pérez Galdós para llevar sus palabras escritas al potencial signifiante de las imágenes. Dos de sus obras, *Tristana* (1892) y *Nazarín* (1895), tienen su correspondiente versión en el cine de Buñuel con títulos homónimos; y una tercera película, *Viridiana* (1961), se inspira libremente en Catalina, personaje principal de *Halma* (1895), novela concebida como una continuación de *Nazarín*. Pero son las relaciones conceptuales y formales entre la novela *Nazarín* y su posterior *recreación*¹ fílmica de 1958 las que constituyen el objeto del presente estudio comparativo encaminado a cuestionar la clasificación del film como una simple adaptación del texto literario. Es necesario, por tanto, distinguir algunas de las claves básicas del proceso de la adaptación cinematográfica para exponer las concordancias y las desavenencias que actúan como nexo y ruptura de los idearios estéticos y éticos entre ambos autores. Se busca, además, analizar la obra referencial literaria y su versión cinematográfica para saber si estos *deslizamientos*² presentan una coherencia teórica con la perspectiva ideológica de Buñuel. Establecer un marco dialógico entre ambas obras permite observar sus variantes más allá de las consecuencias transmediales del proceso mientras se trata de justificar la presencia del código moral del cineasta en la obra como causa de su emancipación discursiva del relato. La introducción, por parte del nuevo autor, de pequeños matices morales sobre sus personajes, cambia de manera encubierta el contenido de la obra, dando lugar así a la idea de *reescritura* o *reelaboración*³ como términos

¹ Utilizamos *recreación* como concepto defendido por autores como Luis Miguel Fernández en su estudio del mito de Don Juan en el cine español. Pérez Bowie lo explica con estas palabras: «Aunque la etiqueta “adaptación” sigue manteniéndose por razones de pura inercia, hay quien propone, con razones fundamentadas, sustituirla por la de “recreación”, dado que en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de la superioridad de éste, sino con de una igualdad entre lenguajes diversos, por lo que el paso de una estructura signifiante a otra implica también que se modifique la estructura de la significación» (Pérez Bowie, 2003: 12).

² Cattrysse utiliza este término para definir las divergencias del segundo texto en relación con el texto-fuente. El análisis de los *deslizamientos* y los *no-deslizamientos* constituye lo que denomina *normas de adecuación* (Pérez Bowie, 2003: 16-17).

³ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier se refiere a toda adaptación como un proceso de *reescritura* (Pérez Bowie, 2003: 18). Antonio Monegal sigue este planteamiento en su estudio de las adaptaciones de Luis Buñuel, y, aunque utiliza el término *traslación* para evitar las limitaciones de la adaptación, afirma que «en el proceso de adaptación la escritura cinematográfica sucede una lectura literaria y deviene, necesariamente, re-escritura» (1993: 105-108).

que superan las miras teóricas circunscritas a una perspectiva intertextual de la adaptación.

EN TORNO AL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN

Ya durante los títulos de crédito que dan comienzo a la película, Buñuel alude al medio de referencia ambientando el escenario dictatorial de Porfirio Díaz con grabados como los que ilustraban a las novelas de siglos pasados. Así, introduce al espectador en una historia que se ha trasladado de Madrid a Cuautla, pero que recuerda su raíz literaria de carácter ecuménico. Con *Nazarín*, Buñuel aporta «a la historia del cine una concepción original de los vínculos de éste con la literatura» (Monegal, 1993: 21), puesto que reflexiona sobre el problema de la adaptación mediante la heterogénea referencialidad de sus imágenes.

El guión de Buñuel, escrito con la ayuda de Julio Alejandro⁴, respeta el argumento original del texto, pero se introducen ciertos cambios; algunos subordinados a las exigencias del medio técnico o a las circunstancias económicas de la producción; otros, en cambio, son firmas personales del autor que alejan al film del texto referencial. Así, pues, además de modificar la conclusión narrativa del texto-fuente al sustituir el sueño de dar misa del *Nazarín* galdosiano por la escena final de la limosna, Buñuel añade al relato la escena de la rebelión de los obreros; la fantasía onírica de Beatriz que libera sus instintos eróticos de la represión consciente (15'); el Cristo carcajeante ante la mirada febril de Ándara (20'); el encuentro de *Nazarín* con un coronel que humilla a un campesino (48'); y las palabras agónicas inspiradas en *Diálogo de un sacerdote y un moribundo*, del Marqués de Sade (Buñuel, 1982: 253), que susurra la joven Lucía en su lecho de muerte mientras rechaza a Dios y abraza, una vez más, el cuerpo de su amado: «No cielo... Juan... Juan» (56'). El propio cineasta admite que la libertad creativa fue uno de los principales motivos que determinaron la elección del rodaje de *Nazarín*: «podía introducir muchos elementos personales, y más de hoy, sobre el cristianismo, la caridad» (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 103). Por tanto, sin conformidad con el simple traslado del texto, donde las palabras se transforman en imágenes

⁴ Julio Alejandro también colaboró con Luis Buñuel como guionista en *Abismos de pasión* (1953), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y *Tristana* (1970).

en movimiento, Buñuel se apropia del texto-fuente (siempre abierto a una nueva lectura) para proceder creativamente a su reelaboración y llevarlo así otro estado de significación propia. Es un modo de interpretación del texto literario donde la sutileza transformadora de los detalles muestra las fisuras conceptuales de la adaptación limitada a un marco intertextual cerrado. En base a la dialéctica fidelidad/creatividad entre el film y el texto escrito, Sánchez Noriega establece una tipología de las adaptaciones novelísticas que diferencia la adaptación como ilustración, transposición o interpretación, así como la adaptación libre. Una de las razones para las adaptaciones interpretativas y libres es el *genio autoral*, atributo transformador de la novela pero conservador de las ideas esenciales del escritor, ya no solo las expuestas en la obra que se adapta, sino en un estilo que remite al universo particular del autor. Sánchez Noriega alude a los ejemplos de *Nazarín* y de *Tristana* para defender el *genio autoral* de Buñuel desde su particular interpretación del texto literario: «ni trata de sobreponerse a Galdós y “utilizarlo” para sus intereses ni se muestra esclavo del texto para una mera transposición» (2000: 66). Desde una perspectiva similar, Antonio Monegal encuentra en el problema de la adaptación una vinculación directa con el problema del autor como entidad creativa que otorga un valor autónomo a la obra. El director aragonés goza de esta categoría, según Monegal, debido a que sus películas se constituyen como discursos; es decir, poseen propiedades significantes que las apartan de las narraciones originales (1993: 17). La idea de los films como *actos de discurso* es defendida por Gianfranco Bettetini al plantear la adaptación como una *traducción* sujeta a las exigencias del nuevo medio, proceso que necesita restablecer los principios participativos en la enunciación. Bettetini distingue, entre otras, las adaptaciones que son traducción fiel de la narración del texto-fuente y las adaptaciones donde prevalecen los valores ideológicos (Pérez Bowie, 2003: 14). De aquí se sigue que una traducción fiel a la narración original no tiene porqué ser fiel también a su ideología. Podría decirse, en este sentido, que *Nazarín* de Buñuel no es una traducción fiel al relato galdosiano, puesto que, más allá de las transformaciones impuestas por el lenguaje cinematográfico, el film se erige como discurso alternativo al texto-fuente debido al profundo cambio de su contenido⁵. El contenido alte-

⁵ Según Metz toda narración es un discurso, y el relato, un objeto de la *instancia narradora* (Gaudreault y Jost, 1995: 28). No obstante, aquí nos referimos a lo que Gérard Genette denominó *narratología modal* en contraposición a la *narratología temática*, y que derivó en la distinción entre *narratología de la expresión* y la *narratología del contenido* (1995: 19-20).



rado de la obra, como ya había planteado Béla Balázs en 1945, es el resultado de adaptar la parte invariable de la obra correspondiente a la temática argumental. El teórico húngaro explica que «mientras que el tema, o la historia, de ambas obras es idéntica, su *contenido* es, sin embargo, diferente. Es este contenido diferente el que es expresado adecuadamente en la forma cambiada que resulta de la adaptación» (Monegal, 1993: 109). En otras palabras, Balázs propone trasladar la esencia del texto original (materia o argumento) al celuloide bajo una apariencia nueva (forma artística), relativa no sólo a las posibilidades técnicas abiertas por el nuevo medio, sino también a la variación del contenido debido a la intervención del autor.

Al seguir estas ideas no podemos estar de acuerdo con las opiniones que hacen de *Nazarín* una adaptación fiel al respetar tanto el continente como el contenido, aun cuando a continuación se reconoce que «Buñuel traduce el mundo galdosiano a su universo particular» (Navarrete Galiano, 2003: 71-72). Puesto que la complejidad del fenómeno no encuentra una solución metodológica común para el análisis de ambos sistemas, lo que aquí se propone es incidir en la ideología moral de Buñuel y de Galdós a través del análisis estético de la obra para tratar de justificar la superación del marco de las relaciones intertextuales de la adaptación.

NATURALISMO ESPIRITUAL Y REALISMO INTEGRAL

En el análisis comparativo de la novela galdosiana *Nazarín* con su homónima cinematográfica se buscan las claves éticas y estéticas que relacionan el *naturalismo espiritual*⁶ de Galdós con el *realismo integral* de Buñuel. La proximidad ideológica y artística entre ambos autores es consistente, aunque existen ciertas particularidades que ratifican la soberanía de cada autor. El estilo galdosiano en este tipo de novelas surge como una réplica a las corrientes donde prevalece una perspectiva positivista, algo con lo que él mismo comulga en su realismo, pero como estrategia para distanciarse en cierto punto del camino hacia lo espiritual. Así, el escritor advierte en boca de Nazarín: «en la Humanidad se notan la fatiga y el desengaño de las especulaciones científicas, y una feliz reversión hacia lo espiritual. No podía ser de otra ma-

⁶ El propio Galdós utiliza estas palabras para titular el sexto capítulo de la tercera parte de *Fortunata y Jacinta* (1887).

nera» (Galdós, 2003: 132). En este momento de su vida, Galdós se acerca con su obra a la mística cristiana y vislumbra el ideal divino como única salida a la encrucijada existencial del hombre, puesto que, con el paso del tiempo, a la vez que aparece el desengaño ante la posibilidad de obtener una respuesta a la pregunta trascendental mediante la razón, surgen también nuevos cauces para la revelación que superan la condición cognoscible del mundo. Nazarín es, a fin de cuentas, el fruto de los preceptos volcados sobre él por el autor, satisfaciendo así su curiosidad con la pretensión de alcanzar la bienaventuranza según el dictado *Solus Deus voluntatem hominis implere potest*⁷. Galdós habla de un éxtasis espiritual revelador de lo divino durante un efímero instante de percepción sustentado por la fe. Y es que *Nazarín*, incluido por su creador en el ciclo *espiritualista* de sus *novelas españolas contemporáneas*, presenta en el carácter del personaje principal de la novela, el Padre Nazario Zaharín, la búsqueda del sacrificio material para obtener la experiencia de la contemplación divina sin admitir otra solución para ello que una «vuelta a los abandonados caminos que conducen a la única fuente de la verdad: la idea religiosa, el ideal católico» (Galdós, 2003: 133).

Buñuel, por su parte, hunde sus raíces estéticas en la tradición cultural española que va desde el Siglo de Oro hasta los movimientos de vanguardia del siglo XX. Amparado en una multirreferencialidad filosófica, artística e incluso científica, observa con la cámara al hombre cautivo en la incomprensible tragedia de la existencia, lo que convierte a su cine en un documental del drama de la realidad donde los desfavorecidos cobran protagonismo en el paisaje social. Es un estudio de la condición humana que se apoya en una estética descendiente de la novela cervantina y de la picaresca, de las distorsiones oscuras de Goya y El Greco, del costumbrismo de Ribera y de la religiosidad de Zurbarán, de lo *fantasmagórico*⁸ de Velázquez y del esperpento de Valle-Inclán. Víctor Fuentes afirma que *Los olvidados*, *Viridiana* y *Nazarín* forman «la gran trilogía de sus películas que podemos adscribir dentro de la veta del gran realismo-naturalismo español que aúna realidad y fantasía y tiene un enorme fondo ético, de comprensión y tolerancia de los aspectos más bajos de la realidad humana» (1993: 129). El aire barroco y surrealista con el que impregna los bajos fondos posibilita una aproximación con mayor

⁷ Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, II (Prima Secundae), I-II, q. 2, a. 8.

⁸ Según Ortega y Gasset, las pinturas de Velázquez «son documentos de una exactitud extrema, de un verismo insuperable, pero a la vez son fauna fantasmagórica» (2009: 644-645).



tino a la realidad social que será retratada con renovado entusiasmo por los Nuevos Cines de la siguiente década. André Bazin, en un comentario crítico sobre *Los olvidados* publicado en la revista *Esprit* en 1951, consideraba que este eclecticismo estético de Buñuel se fundamenta en una «afición por lo horrible, en el sentido de la crueldad» (1977: 74). Bazin afirmaba que Luis Buñuel era un moralista cuyo sentido estético pertenece a un *cine de la crueldad* dirigido «hacia una verdad trascendente a la moral y a la sociología. Una realidad metafísica, la crueldad de la condición humana». Pero crueldad del mundo y no del director, pues «él se limita a revelarla al mundo» de manera objetiva (1977: 69-72). En sus memorias, Buñuel recuerda cómo cambió el encuadre «estéticamente irreprochable» preparado por el director de fotografía Gabriel Figueroa, por «un paisaje trivial» que le parecía «más verdadero, más próximo»: «Nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada, que, con frecuencia, hace olvidar lo que la película quiere contar» (1982: 253). Aquello que la película quiere contar está inscrito en las nuevas escenas que suponen una actualización del contenido propuesto por Galdós: «humanismo contra religión, fracaso de una actitud puramente cristiana en nuestro mundo y observación del colapso de principios de fe y moral en un sacerdote» (Aranda, 1975: 246). Buñuel traslada el contenido de la novela a los tiempos contemporáneos, donde los problemas sociales y morales de antaño vuelven bajo nuevas formas. El ojo de Buñuel filma el mundo con la pátina sucia y oscura que inunda silenciosamente el ambiente de la decadencia. Se trata de recuperar a los invisibles que viven la miseria a través de los siglos como una condición natural del hombre. De este modo, la repulsa y la humillación se adhieren a la vida de personajes como Ujo, el enano que intenta cortejar a Ándara y que parece descender a la mísera realidad desde alguno de los retratos que Velázquez dedicó a los bufones de la corte de Felipe IV.

Al referirse a *Un chien andalou* (1929), Jean Vigo advirtió que el posicionamiento del cineasta otorga una perspectiva única sobre lo representado que se lleva a cabo como un «drama interior desarrollado en forma de poema» (1980: 128). Vigo alude aquí a la subjetividad poética del autor como requisito para lograr el reflejo objetivo del mundo. Por eso Bazin afirmaba que «el surrealismo de Buñuel es sólo preocupación por alcanzar el fondo de la realidad» (1977: 72). Pero lo incomprensible de la realidad se revela, ante la mirada atónita del espectador, mediante una especie de inflexión sensorial que permite acceder a la *superrealidad* definida por Breton en su *Primer mani-*

fiesto surrealista de 1924: «Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*» (2001: 31). Buñuel retoma esta conciencia de revelación privilegiada para explorar los detalles del mundo con la cámara durante el extraordinario momento de iluminación que desmantela la estructura de la realidad. Es la *imagen-pulsión*, acuñada por Deleuze, la que sincretiza el universo de un naturalismo que «no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos, prolongándolos en un surrealismo particular» (1984: 181). Buñuel recupera el texto literario con mirada escéptica, aunque curiosa ante lo inexplicable, y afina las coincidencias que lo emparentan con su predecesor al reconocer en la obra galdosiana «elementos que se pueden llamar incluso surrealistas: el amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa, con momentos líricos» (Fuentes, 2005: 172). Momentos como el delirio de Nazarín, éxtasis místico en el que Dios le habla para pedirle que descanse, pues su misión todavía no ha terminado. Estos vínculos configuran la base de la representación del componente maravilloso de una realidad vivida a partir de la experiencia más profunda del yo. La experiencia reveladora mediada por la imagen concluye con el surgimiento de un nuevo estilo al que denomina *realismo integral*: «porque ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá al mundo maravilloso de lo desconocido» (Fuentes, 2000: 69). Buñuel se desmarca así de movimientos cinematográficos como el neorrealismo italiano o el realismo poético francés para emerger como autor de una obra que trata de analizar la realidad con la cámara de la misma manera que el científico observa con perplejidad la vida microscópica a través de una lente de aumento –«se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica», diría Bazin (1977: 73)-, pero con la pretensión de encontrar, mediante una especie de fenómeno místico, una salida del mundo desde la imagen.

Con todo esto tan sólo es posible intuir la complejidad de las relaciones culturales y artísticas que configuran la obra de ambos autores. La novela cervantina y su contexto barroco son los puntos de anclaje para sus estilos tremendamente personales, y, a la vez, compatibles en un discurso paralelo. El *naturalismo espiritual* de Galdós apuesta por una realidad donde tiene cabida la mística cristiana como vía de conocimiento de lo suprasensible, y por el *realismo integral* de Buñuel confluyen las directrices estéticas propias del

costumbrismo español, así como las heredadas de las corrientes artísticas de vanguardia, para analizar con la imagen el dato extraído del mundo en un intento de deshilar el tejido de una realidad incomprensible.

DESAVENENCIAS MORALES

Octavio Paz sugiere que el argumento de la novela presenta «la vieja oposición el cristianismo evangélico y sus deformaciones eclesiásticas e históricas», ya que el personaje protagonista no deja de ser «un cura rebelde e iluminado, un verdadero protestante: abandona la Iglesia, pero se queda con Dios» (2000: 38). Galdós asocia este comportamiento idealista con el carácter ingenuo y candoroso de un Quijote que se lanza a la vida como un bienhechor entre los desheredados, y lo evidencia describiendo a su personaje como «clérigo andante» (2003: 221) o «ermitaño andante» (2003: 238-243). Por su parte, Buñuel da buena cuenta de esta connotación de la novela y afirma que *Nazarín* «es un Quijote del sacerdocio, y en lugar de seguir el ejemplo de los libros de caballería, sigue el de los Evangelios» (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 103). La identidad del Padre Nazario se construye a partir de la ideología cristiana más pura, aquella apartada de la comunidad eclesiástica que corrompe el mensaje divino original y cuya prioridad es el sacrificio de lo material y la abstinencia de los placeres en favor de lo espiritual. *Nazarín* pretende seguir los pasos del mesías: «No basta predicar la doctrina de Cristo, sino darle una existencia en la práctica e imitar su vida en lo que es posible a lo humano imitar lo divino» (Galdós, 2003: 135). Pero en la imitación de la vida de Cristo no sólo hay humildad, también hay arrogancia, pues la simple idea de comparación es blasfema para la ortodoxia católica.

Nazarín se estructura como «una sucesión de parábolas» (Durgnat, 1973: 116), es decir, se constituye de una serie de pequeñas historias simbólicas de las que se extraen enseñanzas morales. Sin embargo, las nuevas parábolas introducidas por Buñuel contienen la moraleja que advierte sobre la vacuidad de la moralina. Así sucede cuando *Nazarín* se encuentra con la construcción de una carretera durante su largo peregrinaje a ninguna parte. Al ofrecerse al capataz de la obra como jornalero a cambio de algo de comida provoca la ira de sus nuevos compañeros que lo tachan de esquirol. Abandona su puesto para seguir su camino sin crear más conflictos, pero ya se ha lanzado la primera piedra y comienza una revuelta entre los obreros que termina con



disparos de fusil. Mientras, Nazarín arranca despreocupadamente la hoja de un árbol para continuar el camino que nunca debió abandonar (37'). Buñuel aclara que al personaje «lo impulsa su creencia, su ideología. Lo que me conmueve es lo que pasa dentro de él cuando esa ideología fracasa, porque donde Nazarín interviene, aun con la mejor voluntad sólo provoca conflictos y desastres» (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 105). La actitud del clérigo ante las nefastas consecuencias de sus actos consiste en eximirse de culpa, en ceder el corolario al prójimo bajo la satisfacción moral de haber hecho el bien. En su conducta pacífica hay un componente agresivo, y si Durgnat define a Nazarín como «una mezcla de franciscano y de sacerdote-obrero» (1973: 115), es debido a su inconformismo, a veces practicado de manera pasiva, que incomoda a la comunidad arraigada en las costumbres tradicionales. Buñuel atribuye al personaje un valor de lucha contra los principios dominantes en favor del pueblo: «Nazarín podía también ser un comunista de nuestros días» (Aub, 1985: 129), ya no solo por su espíritu contestatario derivado del surrealismo, sino por el advenimiento del desencanto al contemplar la derrota de su ideología. Nazarín se topa de frente con la incompreensión de los hombres debido a su actitud, que con la intención de apaciguar se vuelve provocadora. Sobre esto recapacita, sin palabras ilustradas, la joven Ándara, que refugiada de la venganza de sus vecinos en la casa de Nazarín acierta en el punto clave de la cuestión al espetarle al cura: «Usted no tiene malicia y hace las cosas a lo santo, con lo cual perjudica sin querer» (Galdós, 2003: 51). Ándara sostiene que el acto desinteresado y bondadoso no siempre alcanza el fin deseado, mas todo lo contrario, puede llegar a desencadenar una reacción adversa para el interés social. La utilidad de las prácticas caritativas aisladas queda en entredicho cuando se trata del bien común, como se aprecia en las palabras del periodista que se pronuncia sobre Nazarín: «¿Por ventura, esos misericordiosos sueltos, individuales, medievales, acaso contribuyen a labrar la vida del Estado? No» (2003: 36). Este planteamiento no se corresponde tanto con las intenciones galdosianas de la novela (con las que además de la gratificación personal se encuentra una finalidad social positiva), sino con la obra de Cervantes en la que se formula este conflicto. Es en el cuarto episodio de la primera parte de *El Quijote* cuando un joven es apaleado por su amo tras la intervención defensora del hidalgo (Aguirre Carballeira, 2006: 139). De la misma manera que la ayuda que Viridiana brinda a los pobres se recompensa con la violación y el ultraje sin sentido, Nazarín paga cara su bondad con la mofa y la humillación. Así, cuando termina



recluido junto a otros delincuentes en prisión, lo hace por un motivo que al menos admite una reflexión: no ceder ante las amenazas de muerte de Pinto, el antiguo amante de Beatriz, que celoso por la nueva vocación de la mujer junto al sacerdote decide imponerse a la situación violentamente. La decisión de Nazarín consiste en no hacer frente al enemigo, pero sin contemplar la posibilidad de huida que le aconsejan sus fieles Ándara y Beatriz. Nazarín es, sin pretenderlo, un sublevado de la norma imperante, un inadaptado que en el ocaso de la novela obtiene su redención con la aprobación divina, apareciéndose Jesús ante él con estas palabras: «Yo sé que has de hacer mucho más» (2003: 247). Si se trata del delirio de un loco o no es indiferente, pues esto implica el bien reconocido ante la más alta autoridad desde su conciencia. Sin embargo, en la última secuencia de la película, Buñuel muestra a un Nazarín frágil y con paso vacilante, que avanza confuso por el camino que lleva a la prisión. No hay salvación ni satisfacción por el sacrificio realizado en favor de la humanidad, y «al final, la Duda y no el Espíritu Santo desciende sobre Nazarín» (Rubia Barcia, 1992: 70). Desesperado, las lágrimas brotan de sus ojos mientras sostiene la piña que, en un acto de compasión y generosidad, una mujer le ha ofrecido. Los tambores del Viernes Santo en Calanda que conmemoran la Pasión de Cristo comienzan a sonar como lo habían hecho en *L'âge d'or* (1930). El calvario de Cristo se repite en Nazarín, y si éste duda, aquél también clamó al cielo un *Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*. No sólo el Padre Nazario recibe el castigo por incumplir la normativa social y moral, sino que también Ándara es encarcelada por haber permanecido fiel a su maestro, y, finalmente, Beatriz retoma su penosa relación con Pinto sin mirar atrás. La intención de Buñuel es tanto la aseveración de una moral relativa como la demostración de la desesperación del hombre ante la incógnita de su propia valía. La catástrofe se cierne sobre los personajes que ingenuamente pretendían salvarse a sí mismos salvando a los demás, pero resultando ser todos ellos, al fin y al cabo, víctimas y verdugos de un mundo desalmado y atroz.

DE LA ADAPTACIÓN A LA EMANCIPACIÓN

Buñuel habla del personaje de la novela desde la lejanía del tiempo: «Si Cristo regresara lo volverían a crucificar... Se puede ser *relativamente* cristiano, pero el ser *absolutamente* puro, el inocente, está condenado al fracaso». Al



Nazarín cinematográfico no le queda otra opción, si quiere ser fiel a sí mismo, que adoptar una actitud revolucionaria ante el sistema establecido. «Nazarín está perfectamente dentro de mi línea moral», declaró Buñuel (Paniatowska, 1961: 20). Es la misma línea de compromiso social que el director conserva del surrealismo contestatario: «movimiento poético, revolucionario y *moral*» que resistió a los cantos de sirena del academicismo y de la sociedad burguesa, pues «aquella moral surrealista, agresiva y clarividente solía ser contraria a la moral corriente, que nos parecía abominable» (Buñuel, 1982: 122-124). *Nazarín* es un auténtico surrealista, en el sentido combativo de carácter transformador de la sociedad, pero que titubea cuando recapacita sobre su misión divina, pues observa cómo la incoherencia de las pasiones se apodera tiránicamente del mundo. La crueldad azota severamente a los hombres, los ahoga en un pozo de miseria que los devuelve a su desagradable naturaleza. *Nazarín* cree en un cambio del pensamiento que condicione la vida humana, y aun cuando se topa con el rechazo y la condena de la comunidad al predicar con el ejemplo de sus actos, no renuncia a sus ideales religiosos. Sin embargo, el fracaso de la cruz lleva a la duda, y ésta a la desilusión que hace tambalear los cimientos de la fe. En este callejón sin salida se encuentra la principal diferencia entre el escritor y el cineasta: Buñuel se muestra totalmente escéptico ante la idea de Galdós de que la virtud individual tiene una trascendencia colectiva, de que en el acto amoroso dirigido al prójimo se encuentra el sentido último de la existencia. Se trata de la inutilidad de la virtud que debe completarse con una conciencia social. En su peregrinación personal hacia la santidad, *Nazarín* se convierte en objeto de burla y de agresión para una sociedad que predica el cristianismo pero que rechaza su práctica consecuente. Es considerado un comediante, un loco, un haragán, e, incluso, un criminal que termina condenado a prisión. Su actitud conlleva una rebeldía ante el orden social establecido cuyo valor evangélico no equivale al valor eclesiástico. Carlos Fuentes afirma que en *Nazarín* «el santo y los pecadores se encuentran y se confunden en la experiencia auténtica del mundo» (Cesarman, 1976: 24). Es, por tanto, el desencanto ideológico la distancia entre ambos autores, pues allí donde el *Nazarín* de Galdós triunfa, el de Buñuel fracasa, aunque no sin obtener la admiración de quien observa la lucha infatigable contra lo imposible. El ladrón sacrílego, tras defender a *Nazarín* de los maleantes que le propinan una paliza en la cárcel, sintetiza la idea con la que Luis Buñuel dirige su mirada sobre la novela: «¿Su vida para

qué sirve? Usted para el lado bueno y yo para el lado malo. Ninguno de los dos servimos para nada» (84'). Escuchar estas palabras produce un efecto inesperado en *Nazarín*, ya que, por primera vez, su rostro magullado refleja un estado de desconsuelo ante la ausencia de Dios.

En la problemática de la adaptación aplicada a *Nazarín* subyacen las consideraciones morales de sus autores, que guían al personaje durante su odisea y preparan un destino distinto para sus actos. Más allá de los límites de las relaciones intermediales, la obra constituye un fenómeno interpretativo o de reescritura fílmica del texto literario. La estética de la crueldad de Buñuel, capaz de realizar una autopsia reveladora de la dimensión misteriosa de la realidad, se articula armoniosamente con las palabras galdosianas para recrear visualmente el relato. Las fuentes artísticas comunes en ambos autores, mayoritariamente de procedencia barroca, motivan este fenómeno que aproxima el *naturalismo espiritual* de Galdós al *realismo integral* de Buñuel. No sucede así cuando el cineasta convierte su lectura en interpretación al realizar cambios enraizados en las profundidades psíquicas del personaje que determinan el sentido último de la obra. Aunque acoge respetuosamente a la figura religiosa de Galdós bajo su autoría, pues mantiene la palabra de *Nazarín* prácticamente intacta en el filme, también lo hace más débil de fe, más frágil de espíritu y más humano: «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» (Rubia Barcia, 1992: 70). Se produce, pues, un nuevo enfoque sobre el contenido de la novela, que, según la concepción clásica de la adaptación, debe permanecer intacto, o, en todo caso, verse potenciado por el lenguaje cinematográfico. El *Nazarín* de Buñuel emprende el mismo viaje que su homólogo novelesco, aunque por un camino ético distinto que lo llevará a un desenlace desesperanzador. Buñuel hace dudar a *Nazarín* para impedir categorizar sobre la moral, pero al mismo tiempo, expone mediante las imágenes la ambigüedad teórica de la adaptación. Así, crea sobre lo creado, y más allá de ser una mera réplica del texto galdosiano, el film se emancipa de su referente textual y consigue una autonomía artística propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE CARBALLEIRA, Arantxa (2006), *Buñuel, lector de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca galdosiana.
- ARANDA, José Francisco (1975), *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- AUB, Max (1985), *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- BAZIN, André (1977), *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero.
- BRETON, André (2001), *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta.
- BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés.
- CESARMAN, Fernando C. (1976), *El ojo de Buñuel, Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós
- DURGNAT, Raymond (1973), *Luis Buñuel*, Madrid, Fundamentos.
- FUENTES, Víctor (1993), *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turo-lenses.
- (2000), *Los mundos de Buñuel*. Madrid, Akal.
- (2005), *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*, Madrid, Tabla Rasa.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995), *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- PAZ, Octavio (2000), *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y la rebeldía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003), «La teoría de la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión», en *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, J. A. Pérez Bowie (ed.), Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, págs. 11-30.



- PÉREZ GALDÓS, Benito (2003), *Nazarín*, Madrid, Alianza.
- PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José (1993), *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot.
- MONEGAL, Antonio (1993), *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- NAVARRETE GALIANO, Ramón (2003), *Galdós en el cine español*, Madrid, T & B.
- ORTEGA Y GASSET, José (2009), «Papeles sobre Velázquez y Goya», en *Obras completas*, VI, Madrid, Taurus, págs. 603-774.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- RUBIA BARCIA, José (1992), *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, A Coruña, Edicions do Castro.
- VIGO, Jean (1980), «El punto de vista documental», en *Fuentes y documentos del cine*, J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), Barcelona, Gustavo Gili, págs. 127-131.

