

LITERACIA DEL CINE Y LA LITERATURA
EN EL NAZARÍN DE BUÑUEL (1958) Y GALDÓS (1895)

Olivia Novoa Fernández¹

Resumo: Gracias a *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958), adaptación de la novela homónima (1895) del escritor realista Benito Pérez Galdós, nos asomamos al complejo asunto de las relaciones entre el cine y la literatura. Desde una perspectiva actual, puede decirse que hubo un enfrentamiento histórico entre ambas artes, argumentado por la descripción teórica de los límites expresivos de cada una. En cierta medida, las razones de esta oposición se debieron a la consideración de la adaptación cinematográfica como reductora de la obra escrita. Superado el enfrentamiento, dichas preocupaciones teóricas originaron las de carácter pedagógico: ya de su *literacia*, ya por la pedagogía de la disciplina *Literatura y Cine* — o *Cine y Literatura*. Partiendo de que ambas artes comparten cuestiones narratológicas y mantienen una interacción reversible y no de sometimiento, analizaré la *literacia* que Buñuel hace de la novela y desarrollaré la que podemos construir relacionando ambas obras.

Palavras-chave: literacia dos media, literacia fílmica, literatura e cinema, Luis Buñuel, Galdós

Email: onfernandez@gmail.com

*Nazarín no es una de las grandes novelas de Galdós, y tampoco Tristana. No se comparan con Fortunata y Jacinta o la serie de Torquemada. 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 para pasar eso a la pantalla?*² (Luis Buñuel)

Asomarse al asunto del cine y la literatura supone enfrentarse a un campo teórico bastante complicado: “La historia de las relaciones entre el cine y la literatura se nos muestra hoy tan compleja y variada como conflictiva” (Peña 2009, 21). Desde nuestra perspectiva actual, podemos decir que hubo un enfrentamiento entre ambas artes, argumentado por la descripción teórica de los límites expresivos de una y otro, en el que la literatura solía reconocerse como un arte superior al cine. Así, el cine tuvo que demostrar ser un arte

¹ CIAC-UALG.

² Pérez Turrent 2002, 104.

equiparable a la literatura. En parte, las razones de esta posición se debieron al análisis que se hizo de la adaptación cinematográfica, entendiendo el cine como reductor de la obra literaria. Además, en el campo estrictamente teórico de la literatura y el cine — o el cine y la literatura —, debemos tener en cuenta otro problema, me refiero a que, siendo una disciplina entre dos aguas, como bien expresa Peña Ardid, ha padecido una “orfandad metodológica y disciplinaria” (Peña 2009, 13).

Por otro lado, la adaptación cinematográfica de la novela suele ser el punto de partida a la hora de abordar el asunto. Según Tavares: “A relação entre Cinema e Literatura data do momento em que o cinema descobre seu potencial narrativo. Assim, ele absorve o modelo narrativo do romance do século XIX para ajudá-lo a melhor contar histórias ao mesmo tempo que liberta a literatura desta ‘obrigação’” (Tavares 2005). El cine, al menos el más clásico, adoptó, a pesar de ser una tecnología nueva, estructuras narrativas concretas y cerradas, heredadas de la novela decimonónica³. Sin embargo, este punto de partida resulta un tanto reductor, pues habría mucho qué decir sobre las relaciones entre ambas artes, me refiero a hechos como la participación de escritores en el desarrollo de guiones, las influencias del cine en la narrativa, los vínculos entre teatro y cine, la poesía en el cine, etc. Estos demuestran que las relaciones no han sido tan conflictivas como anticiparon algunos teóricos. Con el paso del tiempo, ha sabido reconocerse que la “interacción entre literatura y cine es reversible” (Romea 2001, 19) y, en general, ha dejado de supeditarse la una al otro, o viceversa.

Además de estas preocupaciones teóricas, poco a poco han surgido también las pedagógicas, bien de la *literacia* de ambas artes por separado, bien de la pedagogía de la *Literatura y Cine* — o *Cine y Literatura* — como disciplina. Partiendo de que ambas comparten cuestiones narratológicas: “o domínio de tais questões pode garantir algumas capacidades de entendimento daquelas duas artes” (Soares 2010, 312). Entonces, podemos decir que esa interacción es reversible también en cuanto a su conocimiento y comprensión. Sobre la

³ Aunque, como refiere Tavares, el cine de vanguardia y otros ejemplos posteriores exploran las posibilidades de un cine que se liberte de esa constricción narrativa adoptada de la novela decimonónica.

pedagogía de la disciplina, Soares establece que se reconozcan tres tipos de relación:

a) a que se establece entre um livro que seja adaptado ao cinema (...); b) a que determina uma estética fílmica com traços oriundos de tradições literárias evidentemente reconhecíveis (...); c) a relação entre filmes e literatura que estabelece que determinada obra literária tenha a sua génese (...) no cinema e no mundo dos filmes (Soares 2010, 312).

Además, es necesario tener en cuenta las peculiaridades de cada forma de expresión:

1. El cine presenta imágenes concretas y rígidas que no podemos modificar (...) y la literatura permite una visión múltiple de las palabras.
2. La imagen fotográfica tiene analogía, en determinado grado, con la realidad representada. (...) Pero la falta de motivación o la arbitrariedad de la palabra impide entender un discurso, exclusivamente verbal en una lengua desconocida,...
3. La imagen tiene un carácter simultáneo: en una simple ojeada percibimos un gran número de informaciones, frente al inevitable carácter continuo del discurso verbal,... (Romea 2001, 24).

Por otro lado:

...el cine se considera casi siempre desde el punto de vista de la imagen y no desde la heterogeneidad de sus materias de expresión — imagen, palabras, música, ruidos —, cuando, de hecho, sólo atendiendo a la información que se transmite mediante todos esos canales en un film se pueden establecer comparaciones generales con la novela. (...)

...la imagen cinematográfica — como la imagen icónica, en general — no equivale en ningún caso a la palabra, sino a una frase y, más precisamente, a un enunciado. (...) Aunque el plano pueda considerarse

la unidad mínima de la sintaxis cinematográfica, no lo es necesariamente del film en su manifestación narrativo-discursiva (Peña 2009, 156-157).

De esta oposición palabra/imagen, se entiende que la palabra es lineal y no análoga, frente a la imagen, icónica y vertical. Además, la palabra, por su arbitrariedad, puede ser heterogénea en nuestra representación mental visual. Por el contrario, la imagen cinematográfica es heterogénea en la expresión, puesto que simultáneamente tenemos la verticalidad de la imagen — visual — y la linealidad de la palabra — audio. En la práctica, si acudimos a una categoría de análisis común, por ejemplo, el espacio, y la aplicamos a un texto y película concretos, podemos entender mejor esta oposición. Así en la literatura realista, la descripción pormenorizada del ambiente constituye una de sus características, con una doble función, estética y de constatación. El tiempo del relato se detiene en la descripción de los espacios. No hay otra solución, más que la de detener el tiempo. Sin embargo, en el cine, el tiempo no tiene por qué suspenderse para describir el espacio: el encuadre y la profundidad de campo permiten presentarnos el espacio y la historia vehiculada por los actores. El espacio realista se muestra en la construcción verosímil de los decorados y no en la descripción con todo detalle. Es cierto que un realizador podría optar por detener el tiempo de la historia para describirnos el espacio mediante multitud de planos detalles, por ejemplo, pero estaría rompiendo las convenciones narrativas clásicas, a no ser que estos objetos tuviesen una función primordial para contar la historia. Es posible que me explique mejor mediante un ejemplo de la novela *Nazarín*:

...ventanas que querían bajar, puertas que se estiraban para subir, barandillas convertidas en tabiques, paredes rezumadas por la humedad, canalones oxidados y torcidos, tejas en los alféizares, planchas de cinc claveteadas sobre podridas maderas para cerrar hueco,...

Galdós describe un espacio a punto de derrumbarse y los objetos se personifican, como las ventanas, para darnos esa sensación de movilidad e

inestabilidad. El color que predomina es el gris, el rojizo de las tejas y el óxido. Imaginemos la traducción literal en planos-detalle yuxtapuestos de estos enunciados separados por comas. Entre la sucesión de planos y el cromatismo, creo que el resultado entraría en la categoría de cine experimental. Podemos deducir entonces que las convenciones expresivas no son equivalentes en el cine y la literatura. Por ello, es necesario comprender los procesos de adaptación, tal como el trabajo de síntesis de la película — y el guión cinematográfico — al adaptar una novela, tanto desde el plano de la expresión, como desde el del contenido.

Pero, ¿cómo trasladar esto al aula y qué ventajas pedagógicas tiene para la clase de español para extranjeros? Creo que tiene bastantes, desde la más obvia, que es la de llevar literatura al aula con una película, es decir, que ésta sirva para comprender un texto literario; hasta otras más específicas, relacionadas con la adquisición de *literacia* audiovisual y, también, literaria. Es decir, estamos llevando cultura al aula, audiovisual y escrita, por lo tanto, ofreciendo al alumno un contenido sobre el cual expresarse oralmente o por escrito. Al mismo tiempo, el análisis y comprensión de textos, tanto audiovisuales como escritos, probablemente ayude al alumno a organizar su propia producción escrita con coherencia. Desde mi punto de vista, creo que en los últimos años se ha olvidado que el análisis de la literatura — y su lectura — enseña a escribir con coherencia: cuándo narrar, cuándo describir, cómo puntuar o en qué momento pasar a otro asunto. Y esto empieza a ser muy necesario hoy en día — no sólo en el aprendizaje de una lengua extranjera — debido a que mucha de nuestra producción escrita — y lectura — es muy fragmentada y breve: sms, post, email,... Por eso, quizá al enfrentarse a la redacción de un texto largo, nos cueste mantener la coherencia. Y, de momento, todavía es necesario escribir textos largos —y leerlos⁴. Es cierto que la enseñanza de lenguas — vernácula o extranjera — pecó en el pasado de ser demasiado “literaria”, por lo tanto, ajena a

⁴ Cfr. “Internet cambia la forma de leer y de pensar” en *El País* 10/10/2008. Uno de los más recientes en plantear el debate ha sido el ensayista estadounidense Nicholas G. Carr (...). Asegura que ya no piensa como antes. Le sucede sobre todo cuando lee. Antes se sumergía en un libro y era capaz de zamparse páginas y páginas hora tras hora. Pero ahora sólo aguanta unos párrafos. Se desconcentra, se inquieta y busca otra cosa que hacer. “La lectura profunda que solía suceder de forma natural se ha convertido en un esfuerzo.”

la lengua en su uso cotidiano, pero no creo que el extremo contrario sea la solución. Me parece que la literatura y el cine pueden ser unos contenidos valiosos para expresarse, que, apreciados, formarán parte de la cultura y vida del individuo, tanto como su familia, su casa o su color de pelo. Quizá, esté siendo poco científica con el siguiente argumento, como profesora y alumna que he sido de lenguas extranjeras, a veces, nos cansamos de hablar de nosotros mismos: mi familia, mi trabajo, mi escuela, mi carácter, mi físico, mis amigos, etc. como piden la mayoría de los manuales. ¿A nadie se le ha ocurrido que tal vez estemos siendo demasiado egocéntricos?

Volviendo al caso que nos ocupa, *Nazarín*, Buñuel se convierte en lector de Galdós bastante tarde, en el exilio, y dice encontrar en sus obras elementos surrealistas. De *Nazarín* le interesa el personaje y su historia, pero sobre todo el personaje porque le es muy cercano: “Nazarín acaso termine creyendo más en el individuo que en Dios o la sociedad. Yo también creo más en el individuo que en la sociedad” (Pérez Turrent 2002, 108). Sobre el realismo español, Oleza (1984) dice que el naturalismo francés expresa la primera crisis de la revolución burguesa y del pacto entre la libertad individual y la realidad social, frente al realismo que todavía se identificaría con dicha revolución burguesa. En España, el conflicto es otro, el llamado de las “dos españas” y, en parte, debido al contexto político y social del momento, bastante convulso, en el país todavía no se acusa esa crisis de la revolución burguesa — la causa es obvia: no tuvimos una verdadera revolución, como en el caso francés. Por estas razones sociohistóricas, las diferencias entre realismo y naturalismo se diluyen en lo ideológico dentro de la literatura española. De entre las características del realismo español que lo distinguen de la corriente francesa está la influencia de la picaresca española y de la novela cervantina. En relación a esto, dice Fuentes:

“Llamaba Galdós a nuestros literatos, en su prólogo a *La regenta*, a aceptar el nuevo realismo-naturalismo, pero devolviéndole lo que le habían quitado: «el humorismo y empleando este en las formas narrativas y descriptivas conforme a la tradición cervantina». Más de medio siglo

después, comenzando con *Los Olvidados* y *Nazarín* Buñuel lleva tal llamada a la pantalla” (Fuentes 2005, 170).

A propósito, como Galdós, Buñuel, se desmarcó del neorrealismo italiano proponiendo su propio realismo, el “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). Según Fuentes, este realismo integral de Buñuel lo entronca con dos corrientes literarias: el realismo tradicional español y lo real-maravilloso. Si he traído a colación estos argumentos es porque la crítica ha reivindicado que la estética del realismo es una tradición española. De momento, esto sólo se puede apoyar con argumentos culturales y de tradición, pero “poniéndome positivista”, puede que algún día en los avances del estudio del genoma humano, algún científico descubra ese “gen hispano” del realismo que comparten Cervantes, Galdós y Buñuel, entre otros. Sea genético, tradición o cultura... resulta interesante preguntarse por qué Buñuel se sintió atraído por el realismo literario de Galdós, por lo que me permito lanzar algunas hipótesis:

En primer lugar, con respecto al realismo con humor del que habla Galdós, este no le falta Buñuel. Cuando le preguntan por el final de *Nazarín*, responde: “Me ofrecen una piña, por compasión, y mi primer movimiento es rechazarla: ¡Para piñas estoy yo ahora!” (...) “Desde luego, no faltarán ‘los que digan que la piña es una afirmación fálica, para no variar” (Pérez Turrent 2002, 106). En segundo lugar, la crisis de la identidad burguesa expresada en el naturalismo francés, ese cuestionar a la burguesía, será uno de los temas de su filmografía. En tercer lugar, comparte el interés por la psicología del personaje, no sólo desde el punto de vista de la construcción, sino a través de un conocimiento más profundo de las patologías psicológicas. Sobre la locura de *Nazarín*, dice: “Sí, es un Quijote del sacerdocio, y en lugar de seguir los ejemplos de los libros de caballerías, sigue el de los Evangelios” (idem, 103). Otro aspecto importante es la espiritualidad de este personaje: “su historia y su personaje son apasionantes, o por lo menos a mí, me sugerían muchas cosas, me inquietaban” (idem, 104). En cuarto lugar, a pesar de desmarcarse, la influencia del contexto

neorrealista italiano, podría ser otro estímulo para el acercamiento al realismo literario. En quinto lugar, Buñuel habla del descubrimiento de trazos surrealistas en la obra de Galdós: “Encontré en su obra elementos que se pueden llamar incluso surrealistas: el amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa, con momentos líricos” (Fuentes 2005, 172).

Según Fuentes, *Nazarín*, junto con *Los Olvidados* y *Viridiana*, forman una trilogía que se adscribe dentro de la veta del realismo-naturalismo español, que aúna realidad y fantasía, y que tiene un fondo ético, de comprensión y tolerancia con los aspectos más bajos del ser humano (Fuentes 1993, 129). No voy a analizar la adaptación que Buñuel hace de *Nazarín*, puesto que existen estudios que acertadamente comparan novela y película, sin embargo, en lo que se refiere a interpretación, sí me parece interesante resaltar la *literacia* de la novela de Galdós a la luz de la obra del Marqués de Sade. Puede decirse que la tesis de la película es la “inutilidad de la virtud”, en la misma línea de *Justine et les malheurs de la vertu*, es decir: “el amor y la generosidad no tienen sentido” (Aguirre 2006, 169). Cabe decir que ya en la novela de Galdós se apunta este tema en voz de uno de los personajes que juzga a *Nazarín*: “¿Para qué sirve un santo? Para nada de Dios” (Pérez Galdós 2001, 112). Pero lo que en la novela es una pregunta, una apreciación de los personajes sobre el protagonista, en la película se resuelve en una tesis vehiculada por *Nazarín*, sobre todo en el final diferente de la película. Para Aguirre, a diferencia de Buñuel, Galdós cree que la acción virtuosa de uno tiene la capacidad de propagarse al cuerpo social y la tesis de la novela es que, a pesar de todo, la virtud individual, traducida en actos de amor, tiene sentido. Con respecto a esta idea, Buñuel se muestra completamente escéptico (Aguirre 2006, 153).

Por otra parte, se ha reconocido la relación entre el personaje de *Nazarín* y el Quijote, tanto en la novela, como en la película. Si analizamos estas tres referencias literarias concretas — Quijote, *Justine* y *Nazarín* — puede decirse que el “cronotopo” compartido por todas ellas y la película es el del camino recorrido por un personaje al que le suceden una serie de aventuras, es decir, engloba a todas ellas en un mismo género, que en la literatura se denomina “novela de aventuras”. Quijote sale a “desfacer entuertos”, pero es un loco que

entra y sale del camino, yendo y viniendo de su locura. Justine, acusada de un crimen, se encuentra con Juliette en una diligencia y le relatará las desdichas sucedidas en el empeño de conservar la virtud. Juliette y Justine son hermanas y huérfanas, pero hasta que Justine termina su relato no sucede la anagnórisis. Si Quijote es un personaje que defiende sus ideales con vehemencia, Justine es inocente y abúlica. Aunque en Nazarín hay algún episodio quijotesco, no es vehemente, sino que comparte la abulia de Justine. Los tres personajes participan la persecución de un ideal, el de Nazarín es el cristianismo y comparte con Quijote, el fracaso de sus aventuras, y, con Justine, el fracaso final de la virtud en una sociedad viciosa. Al mismo tiempo los tres son personajes anacrónicos o inadaptados a la sociedad en la que se insertan. Podría decirse, apoyándose en las palabras de Buñuel, que esa tesis de la “inutilidad de la virtud” debe completarse con la conciencia de crisis de la sociedad: “No creo más en el progreso social. Sólo puedo creer en unos pocos individuos excepcionales y de buena fe, aunque fracasen como Nazarín” (Pérez Turrent 2002, 108). Teniendo en cuenta este sentido, la película pone en duda la conciencia burguesa de la plena confianza en el progreso, donde personajes como Nazarín no tienen cabida, como ya se discute al inicio de la novela: “...La sociedad, a fuer de tutora y enfermera, debe considerar estos tipos como corruptores de la Humanidad, en buena ley económico-política, y encerrarlos en un asilo benéfico.” (Pérez Galdós 2001, 109-10).

Sin embargo, a pesar de las conclusiones que podamos extraer, Buñuel fue un personaje contradictorio y siempre nos queda la duda de cuál es el comportamiento censurado y la pregunta permanece abierta y sin resolver: ¿es Nazarín un santo o un loco? En este sentido, comparte con la novela de Sade, *Justine o le malheurs de la vertu* y con parte de la tradición literaria mundial la práctica del “exemplum excontrario”, es decir, el ejercicio de una pedagogía cinematográfica hereje que cuestiona y pone en duda nuestros dogmas morales.

Por otra parte, fuera de la interpretación del sentido de la película, me centraré en tres categorías: el espacio, los personajes y la narración. Para ello, he comparado la primera parte de la novela con las secuencias iniciales de la película hasta el momento de la entrevista a Nazarín. Leyendo la primera parte

de la novela y comparándola con el inicio de la película, se aprecia que en el contenido, la adaptación de Buñuel es bastante fiel. También lo es en cuanto a la forma, ya que, como veremos, Buñuel traduce las convenciones literarias del realismo a convenciones cinematográficas clásicas.

La novela comienza con la descripción y la historia de la Calle de las Amazonas contada por el narrador testigo, que relata cómo acompañado de un amigo repórter conoció aquel lugar un martes de Carnaval. Los datos históricos sobre el origen del nombre de la calle, la situación concreta en Madrid, la presencia del narrador-testigo de los hechos en la primera parte de la novela son mecanismos para dar verosimilitud al relato. Por lo tanto, el espacio descrito es concreto, así como el contexto del relato. Asimismo, la película se sitúa en la Ciudad de México en los tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz, que se corresponderían con los tiempos del Madrid finisecular. Según Fuentes, este traslado de ambientación hace que la película pierda frente a la novela, la extraordinaria fuerza con que Galdós retrata los bajos fondos de la sociedad madrileña y que, frente a *Los Olvidados*, Buñuel no logre la misma sensación de vida y verdad (Fuentes 2005, 177). Respetando esta opinión, creo que *Nazarín*, tanto novela, como película, se centran en el personaje, esto es lo que le interesa a Buñuel, es decir, dicho individuo inadaptado a la sociedad. Además, cabe considerar que, frente a otras novelas de Galdós, como, por ejemplo, *Fortunata y Jacinta*, en la que el referente socio-histórico desempeña una función determinante, en *Nazarín* esto no sucede al pertenecer ya al llamado “naturalismo espiritualista” del autor⁵.

A pesar de ello, existe la voluntad de ambientar la película en un momento histórico concreto. En los títulos de crédito se suceden una serie de escenas costumbristas que, al menos, estéticamente, al tratarse de grabados, dan una pátina de verosimilitud a la ambientación, como si se tratasen de auténticos grabados de la época, parecidos a los que suelen acompañar a las ediciones de las novelas realistas. Éstos, unidos al sonido de la calle y la música, construyen la ambientación de la película. El último de esos grabados se encadena con el

⁵ Vid. estudios críticos de las ediciones de *Fortunata y Jacinta* (Ed. Francisco Cauder) y *Nazarín* (Ed. Gregorio Torres Negrera). Cfr. Aguirre Carballeira 2006, 152. Aguirre considera que *Nazarín* es ya una novela romántica.

inicio y con la fachada del “Mesón de Héroes”, irónicamente titulado así por Buñuel.

También por un encadenado entramos en el mesón, dónde aparecen en primer lugar las prostitutas, después el ingeniero y don Pablo y, por último, la señora Chanfa. La secuencia unitaria en cuanto al espacio — patio del mesón — hasta que aparece Nazarín en la Galería, tiene dos cortes: uno para presentarnos a D. Pablo y el ingeniero; otro cuando Nazarín llama a Chanfa. Aparte de estos cortes, lo más significativo es el travelling que nos va presentando a los personajes y el espacio. La profundidad de campo permite el paso de personajes de un segundo plano al primero, como cuando aparece Chanfa, secándose las manos en el delantal tal como describe Galdós: “vimos a Estefanía, en chancletas, lavándose las manazas, que después se enjugó en su delantal de arpillera” (Pérez Galdós 2001, 84). La presentación de personajes no coincide linealmente con la novela, puesto que en esta sería así: el repórter, el periodista (narrador-testigo), la tía Chanfaina, las mujeres y Nazarín. Lo interesante es que las convenciones cinematográficas empleadas lo convierten en un fragmento bastante descriptivo, mediante el uso de planos más largos, del travelling y a través de los movimientos de los actores. Si bien en el cine, frente a la literatura, debido a las características de cada uno, es más difícil separar narración de descripción, creo que puede decirse que esta secuencia es bastante descriptiva, basándome en el análisis de Sánchez Noriega.

Mucho se ha escrito acerca de la combinación de fragmentos descriptivos u narrativos con que operan distintos novelistas (...) incluso se plantea que toda descripción es necesariamente narrativa. Pero ese debate no es del todo pertinente en el cine, donde la simultaneidad inherente a la imagen fílmica (...) rompe esa dualidad y, salvo una voluntad expresa de evitar descripciones, toda narración supone, al mismo tiempo, una descripción de los existentes (personajes y escenarios). Ello no significa que no existan en el cine fragmentos decididamente descriptivos, como aquellos en los que el plano dura más tiempo de lo necesario para comprender su contenido, la proliferación de planos de similar contenido

y, sobre todo, los movimientos de cámara (travellings y panorámicas) que desvelan el espacio, particularmente cuando no hay movimiento en el interior del encuadre. (Sánchez 2000, 121)

La transposición de los contenidos de la novela al lenguaje fílmico es bastante fiel, teniendo en cuenta que éstos se traducen en convenciones cinematográficas clásicas, aunque no haya una coincidencia entre las convenciones literarias y las cinematográficas, dado que sintácticamente difieren bastante. Por ejemplo, la descripción de Galdós es poco fluida y acumulativa, debido a la puntuación, a la proliferación de adjetivos — y de estructuras adjetivas — yuxtapuestos. La de la película es fluida, vamos de unos personajes a otros a través del travelling y tan sólo hay dos cortes de plano. Por otro lado, el espacio en la novela es mucho más connotativo para los personajes y cobra protagonismo gracias a la descripción pormenorizada y al estilo galdosiano. Por ejemplo, se hiperboliza la suciedad de los huéspedes de la pensión, que son comparados con animales:

El portal del edificio era como de mesón, ancho, con todo el revoco desconchado en mil fantásticos dibujos, dejando ver aquí y allí el hueso de la pared desnudo y con una faja de suciedad a un lado y otro, señal del roce continuo de personas más que de caballerías. (Pérez Galdós 2001, 80)

En la película, el espacio es denotativo, realista y poco expresionista, aunque en los decorados y en la fotografía de Gabriel Figueroa puedan verse “el hueso de la pared desnudo” y los “escarceos de la luz y la sombra” descritos por Galdós.

En cuanto a la narración, en la primera parte de la novela el narrador es un testigo de los hechos que desaparecerá a partir de la segunda parte, dando paso a un narrador omnisciente, convención mediante la cual Galdós imprime verosimilitud a la historia. En la película, el narrador testigo y el amigo repórter se convierten en personajes, puesto que dicha convención no suele usarse en el

cine, aunque siguen conservando una función narrativa importante. Una vez más se puede decir que hay una fidelidad al texto, dado que el personaje de Nazarín y sus ideas son descritos mediante la entrevista que le hacen estos dos personajes. Galdós elige la entrevista para hacer un retrato de Nazarín aprovechando la condición de repórter de uno de los personajes. En la película esta entrevista es hecha por Don Pablo y el Ingeniero, avanzando rápidamente en la presentación y construcción del personaje. Se trata de una secuencia estática, los actores están sentados y, a través del diálogo, conocemos las ideas que el personaje pondrá en práctica cuando se lance a los caminos. Si en la novela el narrador-testigo y el repórter representan la idea, o dirigen el juicio, que el lector pueda hacer de Nazarín, del mismo modo, podría decirse que en la película representan al espectador que con distancia juzgará al personaje.

En conclusión, la adaptación de Buñuel traduce el estilo narrativo del realismo literario de Galdós a convenciones cinematográficas clásicas. Según Aguirre, “Buñuel ha tenido en Galdós su propio maestro”. En las conversaciones con Max Aub, se refiere al desconocimiento del literato fuera de España y lo compara con Dickens. Aguirre equipara el aprendizaje de la sintaxis que D.W. Griffith reconoce hacer de Dickens, con el de Buñuel respecto a Galdós (Aguirre 2006, 75). Un aprendizaje maduro, puesto que al preguntarle desde cuándo es galdosiano, responde que fue en el exilio cuando se empezó a interesar por el escritor, así que dicho interés sólo surge una vez superado el sentimiento antigaldosiano de la juventud surrealista (Pérez Turrent 2002, 19). A propósito, en *Mi último suspiro*, hay un episodio que se puede considerar galdosiano, hablando de Toledo cuenta Buñuel:

Un día, un ciego nos llevó a su casa y nos presentó a su familia de ciegos. Ni una luz en toda la casa, ni una lámpara. Pero, en las paredes, cuadros de cementerios, hechos de pelo. Tumbas de pelo y cipreses de pelo. (Buñuel 2008, 83)

En *La de Bringas*, Francisco Bringas se queda ciego por su obsesión de realizar un cenotafio con los cabellos de los hijos de una amiga. Galdós dedica el

primer capítulo a describir con todo detalle la obra de pelo. Cito la reacción de su mujer cuando Francisco se queda ciego:

— Bien te lo decíamos — repitió, ahogándose en lágrimas y disimulando el desentono de la voz-. Esa condenada obra de pelo..., trabajando todo el día...Si notabas el cansancio de la vista, ¿para qué seguir? (Pérez Galdós 2000, 147)

Real o adornado por Buñuel, ese recuerdo parece traído de esta novela y revela de forma anecdótica su sentimiento galdosiano y su *literacia* de la obra de Galdós.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Carballeira, Arantxa. 2006. *Buñuel, lector de Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Buñuel, Luis. 2008. *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo. Publicado originalmente en 1982.

Clarín, Leopoldo Alas. 1984. *La Regenta*. Edición de Juan Oleza. Tomo I. Madrid: Cátedra. Publicado originalmente en 1885.

Fuentes, Víctor. 1993. *Buñuel en México*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

Fuentes, Víctor. 2000. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.

Fuentes, Víctor. 2005. *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid: Tabla Rasa.

Novoa Fernández, Olivia. 2010. “Los Olvidados de Luis Buñuel: recepción, *literacia* fílmica e identidad nacional.” In *Actas Conferência Internacional Avanca 2010 Cinema-Arte, Tecnologia, Comunicação*, coordinado por António Costa Valente e Rita Capucho, Tomo II, 305-9. Avanca: Edições do Cine-clube de Avanca.

Novoa Fernández, Olivia. 2010. “Los Olvidados de Buñuel: Preparación, análisis y explotación de películas en el aula de ELE.” In *Del texto a la lengua: la aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE*. Actas

- del XXI Congreso ASELE*, editado por Javier de Santiago Guervos et al. Vol. II, 645-53.
- Novoa Fernández, Olivia. 2011. "Luis Buñuel en la clase de español/LE: Diseño de actividades a partir de *Los Olvidados* y *Nazarín*." Diss. de Mestrado, Universidade do Algarve.
- Peña Ardid, Carmen. 2009. *Literatura y Cine*. 4ª ed. Madrid: Cátedra. Publicado originalmente en 1992.
- Pérez Galdós, Benito. 2000. *La de Bringas*. Edición de Alda Blanco y Carlos Aguinaga. Madrid: Cátedra. Publicado originalmente en 1884.
- Pérez Galdós, Benito. 2001. *Nazarín*. Edición de Gregorio Torres Negrera. Madrid: Castalia. Publicado originalmente en 1895.
- Pérez Turrent, Tomás y Juan De la Colina. 2002. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot. Publicado originalmente en 1993.
- Romea, C. 2001. "¿Qué une y qué separa al cine y a la literatura?" In *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*, coordinado por G. Pujals y C. Romea. Barcelona: Horsori, I.C.E. Universitat de Barcelona.
- Reia-Baptista, Vítor. 1987. *The heretical pedagogy of Luis Buñuel a study of the pedagogical character of the heresies and moralities in the cinema of Luis Buñuel*. www.bocc.ubi.pt. Consultado el 24 de enero de 2010.
- Sánchez Noriega, J.L. 2000. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Soares, Ana. 2010. "Literatura e cinema-que relação de literacia?" In *Actas Conferência Internacional Avanca 2010 Cinema-Arte, Tecnologia, Comunicação*, coordinado por António Costa Valente e Rita Capucho, Tomo II, 312-13. Avanca: Edições do Cine-club de Avanca.
- Tavares, Mirian. 2005. "Cinema e Literatura: desencontros formais." *Revista Intermédias* Ano 2, 2005/2006. <http://www.intermedias.com/>. Consultado el 14 de febrero de 2011.
- Tavares, Mirian, y Ana Soares, ed. 2007. *É perigoso debruçar-se para dentro. Ensaíos sobre cinema e literatura*. Faro: Centro de estudos linguísticos e literários da Universidade do Algarve.