

GALDÓS EN BUÑUEL

VÍCTOR FUENTES

En los albores de la evocación de la fundacional figura de Benito Pérez Galdós, cien años después de su muerte, un 4 de enero de 1920, nos ha parecido indispensable difundir la entrevista que le hiciera en la primavera del 12 de mayo del 2018, el cineasta canario Luis Roca Arencibia a nuestro colega Víctor Fuentes para la documental obra cinematográfica que se estaba preparando en conmemoración del Centenario, *Benito Pérez Buñuel*. La presente es una versión corregida y ampliada por escrito que, a modo de colofón, cierra el libro de Fuentes *Galdós, 100 años después y en el presente. Ensayos actualizadores* (Madrid: Visor, 2019). En tal conversación, Víctor Fuentes sintetizaba, al igual que en varias de sus anteriores publicaciones, lo mucho de Galdós que hay en el mundo fílmico de Buñuel, uniendo, con ello, a estas dos excelsas figuras de la llamada “Edad de Plata” de la literatura y el arte español: Benito Pérez Galdós en sus comienzos, y Luis Buñuel al final, al ser arrasada tal Edad con el trágico estallido de la Guerra Civil que lo llevó, junto a tantos escritores y artistas de tal momento, al Exilio.

Luis Roca Arencibia. ¿Qué tiene Buñuel para ser capaz de ser un tema de estudio que dé sentido a toda una vida? ¿qué lo hace un creador tan inspirador y fundamental?

Víctor Fuentes. Dentro del cine mundial es una de las grandes figuras innovadoras del arte cinematográfico, por la hondura de la visión del mundo y de la vida que trajo a la pantalla, dando lugar al adjetivo, usado en diversos idiomas, de “buñueliano” o “buñuelesco”. Comenzó dándonos lo más representativo del cine surrealista

con sus dos primeras películas hechas en Francia, *Un perro andaluz* y *La edad de oro* (recordemos que Galdós también había tenido un gran éxito español en París con el estreno de *Electra*) y revolucionando el cine documental con *Las Hurdes. Tierra sin pan*, donde conjugara la descripción objetiva con la visión interpretativa, y exiliado, llegó a ser epítome del cine del exilio y de la diáspora, tan en boga en nuestro tiempo.

Entrando en el cine comercial en México, algo ya iniciado en la España de la República, en su etapa en Filmófono, lo marcó con su sello de cine de autor independiente, e irrumpiendo en el cine de Francia y de España en los años 60 y 70, culminó consagrándose como uno de los más grandes autores cinematográficos del siglo XX. Y con la gran originalidad de hacer un cine inter y multicultural, español-francés, mexicano, mexicano-español, y mexicano-norteamericano con sus *Robinson Crusoe* y *La Joven*. En todas sus películas se funden elementos de gran diversidad de culturas y sistemas cinematográficos, imbuidos con su propia impronta personal y el gran legado de la tradición cultural y artística española. Asimismo, con su cine mexicano, se hizo merecedor de ese rango de “conciencia posible” de los cineastas del Tercer Mundo que en los años 60 le confiriera el cineasta brasileño Glauber Rocha. Además, sus películas rebasan el cine. De aquí que el renombrado Joaquín Casaldueiro lo incluyera en su destacado libro *Estudios sobre el teatro español*, que comienza con *Fuenteovejuna* y concluye con *Viridiana*, y que Carlos Fuentes incluyera a Buñuel, junto con los novelistas del “boom”, en su celebrado libro *La nueva novela hispanoamericana*, señalando las afinidades que veía en su cine con dicha nueva novela. Por su parte, Octavio Paz valoró el “cine poético” de Luis Buñuel.

LRA. La frase que Buñuel dijo a Max Aub, “La de Galdós es la única influencia que yo reconocería, así en general, sobre mí”, ¿sobre qué fundamentos se sostiene? ¿Por qué Buñuel dio ese paso adelante, de considerar precisamente a Galdós –y no a otros– tan decisivo para él, nombrándolo como “única” influencia “así en general, sobre él”?

VF. En primer lugar, hay que tener en cuenta que esa influencia se dio en el exilio, cuando tantos de los intelectuales y artistas veían en la España visionada y vivida en la obra de Galdós, como un antídoto a la franquista. Dando un paso más, Buñuel, en su cine mexicano, donde tanto late el hondón de la diáspora, incluyó mucho de la entraña cultural y humana española plasmada en la novelística

galdosiana. Y hay que notar que, cuando vuelve a filmar en España, con *Viridiana*, su bomba cinematográfica de efecto retroactivo, por el escándalo que causó dentro del Régimen, Galdós venía con él, como digo más adelante al hablar de la película. También hay que considerar dicha frase, declarando la gran influencia de Galdós, en el contexto de estar contándole a Max Aub que para filmar *Los Olvidados* se recorrió los barrios bajos de la ciudad de México, disfrazado. A lo que Aub apuntó que le parecía que estaba repitiendo el prólogo de *Misericordia*, en donde Galdós cuenta cómo él hiciera en dicha manera sus visitas a similares barrios en Madrid para documentar su novela. En tales charlas hay numerosas alusiones al gran novelista canario. Vio Buñuel en Galdós su entronque con el llamado realismo tradicional español, que el novelista hiciera suyo, considerándolo como muy anterior al realismo-naturalista del siglo XIX. Asimismo, se inspiró en Galdós para llevar, o querer llevar a la pantalla –pues varios de los guiones se quedaron sin filmar– novelas suyas, dada su admiración por la complejidad interna de los caracteres creados por Galdós, y en relación con lo que llamara un realismo integral, vinculándolo al tradicional de la literatura y el arte español, del cual Federico de Onís nos dijera: “que permite ver en todo ser humano, hasta en los más bajos y miserables, la bella luz de la humanidad”, como vemos en las novelas de Galdós y en las películas de Buñuel.

En la obra de ambos, destacan los personajes con sus zonas de sombra, entremezclándose lo diurno y lo nocturno dentro de ellos. Esos “interiores ahumados” de los personajes y de las sociedades de que tratan y que, según Clarín, trajo Galdós a su novelística, Buñuel los llevaría al cine. Por su parte, al igual que para Cervantes y Galdós, para el cineasta calandés el humorismo conlleva una visión del mundo en la que sobresalen la ternura y la bondad, “la leche de la ternura humana”, para usar la definición de Shakespeare de la bondad.

De las tres líneas, la realista, la surrealista y la teológica, que presiden la obra cinematografía de Buñuel, según él mismo dijera, la primera y la última, señaló que ya se habían dado en Galdós. Y sobre la segunda afirmó: “Encontré en su obra elementos que se pueden llamar incluso surrealistas: el amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa, con momentos líricos”. Todo un rechazo de lo de “Galdós, el garbancero”, lo cual destella en personajes y escenas de las novelas galdosianas que el cineasta aragonés traspasó a la pantalla, destacando y acentuando tales elementos y momentos.

La otra gran influencia en el cine de Buñuel es la del marqués de Sade, en primer lugar, por lo que encontró en su obra, de dejar a la imaginación en completa y total libertad. Pero, entre Sade o Galdós, y por lo que vengo tratando, la impronta de éste es de mayor profundidad en su cine. La persona de Galdós, a quien llegó a conocer ya muy próximo a su fallecimiento, no aparece en su pantalla, pero sí, curiosamente, la de Sade, y precisamente, en *La Vía Láctea*, mas con una de esas burlas geniales de Buñuel en que lo presenta en un calabozo para ser refutado por una niña con señales de haber sido torturada, a quien trata de “convencer” de que Dios no existe. No obstante, sus razonamientos, negación y odios se estrellan contra la reiterada afirmación de la pequeña que clama “Sí, Dios existe. Sí Dios existe”. Este grito infantil conmueve al espectador mucho más que los argumentos del sadista marqués. Según Buñuel, y con el toque humorista de su anecdotario, esta escena repetía una que él había presenciado en casa de un amigo ateo, a quien su niña respondió con idéntica frase al haberla mandado el padre que se fuera del comedor.

LRA. Me gustaría indagar, una a una, en las influencias más explícitas de Galdós en Buñuel, empezando por las adaptaciones de *Nazarín* y *Tristana*. ¿A su juicio, cuál es el motivo por el que escoge estas dos novelas de Galdós y no otras?

VF. Hay que tener muy presente que, anteriormente a estas dos películas, Buñuel quiso llevar a la pantalla varias otras novelas galdosianas, y hasta había adquirido los derechos para filmarlas; tales como *Fortunata* y *Jacinta*, en su etapa de Filmófono en la España republicana, y ya en México, *Doña Perfecta*. También se interesó en *Ángel Guerra*, *Halma*, y en *Misericordia*. Aunque las dos novelas que llevara a la pantalla, como tantas otras que “adaptó” al cine, conservan mucho de los temas y diálogos, más que de adaptaciones, en su caso, se trata de nuevas versiones. Partiendo de las novelas, y manteniendo sus títulos, valiéndose de su propia visión y del lenguaje del arte del cine, Buñuel realiza su original versión cinematográfica. De aquí que prefiera decir de tales películas “inspirado en Galdós”. Otra de sus grandes aportaciones al arte cinematográfico es este modo de llevar a la pantalla las numerosas novelas en que se inspira y lleva al cine, partiendo de principios del surrealismo tales como “la unidad de los contrarios” o “lo uno en lo otro”, y los procedimientos del dialogismo y la intertextualidad, definidos, respectivamente, por Bajtín y Kristeva; intertextualidad como ésta la define: “Todo texto se cons-

truye como un mosaico, todo texto es una absorción y transformación de otro texto”, con la consiguiente transposición y relación de hibridad, ambigüedad y complementariedad, pero también de ruptura y distanciamiento entre ambos textos; algo que, igualmente, se daba en la novelística de Galdós. De aquí, que haya que hablar de *Nazarín* y *Tristana* de Galdós y de las versiones hechas por Buñuel como obras únicas de cada uno, basadas en sus propias vidas y visiones y en la historia político-social y artístico-cultural de las épocas en que se gestan, y con la base común de ese realismo integral señalado. Aunque también se podría hablar de un tercer *Nazarín* y una tercera *Tristana* que resultan de la combinación de las novelas con las películas.

Dicho esto, y volviendo a la pregunta de por qué eligió estas dos novelas, en parte es que por su mayor brevedad se prestan más a llevarse a un filme de una hora y media, como los que acostumbraba a hacer Buñuel. Conversando con José de la Colina y Pérez Turrent, Buñuel precisaba que ambas novelas no eran de las grandes de Galdós, tales como *Fortunata y Jacinta* y la serie de Torquemada, y añadía: “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?” Por otra parte, de *Nazarín* afirmó que, sin ser de las mejores novelas de Galdós, “su historia y su personaje son apasionantes, o por lo menos a mí me sugerían muchas cosas; me inquietaban”. También añade “Nazarín me es muy cercano” (*Prohibido* 123). Y de *Tristana*, matizó: “De una manera u otra, don Lope y ella me llegan al corazón”.

Aunque en sus versiones de las novelas galdosianas elimina algunos episodios y añade otros, se mantiene bastante fiel a la historia, al espíritu y al lenguaje hablado en ambas. No obstante, sus cambios les añaden nuevos sentidos y significados. En *Nazarín*, novela y filme, predominan las líneas del realismo español y de la teología, pero también, y ya en la novela, hay vislumbres de la surrealista, en el cierto histerismo de Beatriz, el amor loco entre esta y el Pinto, más aún en el que profesa el diminuto Ujo por Andara, y muy en especial, en la visión delirante de Nazarín al final de la novela. En el filme, esta línea se acentúa con las visiones y posturas del histerismo y amor loco de Beatriz por Pinto. Recordemos que los surrealistas reivindicaron la histeria no como un fenómeno patológico, sino como medio supremo de expresión. La imagen de la postura del arco histérico de Beatriz en

una escena de la película parece una reproducción de los dibujos de Paul Richet sobre la expresividad histérica en la obra en colaboración con J. M. Charcot, *Les démoniaques dans l'art* (1887). Aspectos de lo tratado en este libro ya estaban presentes en la obra galdosiana. La propia Beatriz sostiene que tiene los demonios en el cuerpo.

La gran diferencia entre novela y filme, aparte de varios nuevos episodios que intercala el cineasta, aparece al final. La novela termina con la visión delirante de Nazarín llevado hacia la cárcel, en la que se le aparece Dios reconfortándole; mientras que en la película, la duda, dentro de la gran fe que profesara Nazarín, es la que parece apoderarse de la pantalla cuando éste se niega a aceptar la piña que le ofrece la vendedora de un puesto en la carretera, pero de repente, y muy conmocionado, vuelve a recogerla, y asido a ella, avanza hacia el espectador, mientras se oye el redoble de los tambores de Calanda, alusivos a la Pasión de Cristo.

En cuanto a *Tristana*, sí hay una gran diferencia en la película, a partir de cuando ella se queda coja, abortándose el gran impulso de liberación femenina que había tenido hasta entonces la novela que, como digo en uno de mis ensayos, parecía, hasta tal momento, estar siendo escrita por la propia Tristana. Podemos decir que por su parte Buñuel la retoma y, precisamente, a partir de tal dolorosa instancia, es Tristana quien asume las riendas del filme y continúa escribiendo “su novela”, haciéndolo sufrir a don Lope, lo que podría darse de tomar cuerpo el tal machista refrán de “la mujer casada, pierna quebrada y en casa”. Esto culmina en el final del filme, con una original serie de tomas en que don Lope parece entrar en un ataque mortal de corazón o cerebral, y Tristana descuelga el teléfono para llamar al médico, pero no marca y en cambio vuelve a la habitación y, desentendiéndose de él, abre las ventanas de par en par, para que el aire y el frío lo rematen. Este final, totalmente opuesto al de la novela, tiene más que ver con otro de Galdós, el de *Cassandra*, cuando ésta, despojada de sus niños por mediación de la tiránica doña Juana, la acuchilla, matándola y exclamando como culminación del drama: “¡Respira, Humanidad!”, algo que también podría haber dicho Tristana en su acción final de abrir las ventanas. No hizo Buñuel *Ángel Guerra*, como le hubiera gustado tanto, pero, y con un doble homenaje a Galdós, filmó *Tristana* en Toledo, y con la cámara se deleitó en llevarnos por callejuelas, rincones, plazas y sitios donde transcurría *Ángel Guerra*, con la nostalgia de evocar lugares por los que tanto le había gustado

deambular a Galdós y al mismo Buñuel, con sus compañeros de la festiva “Orden de Toledo”, que él fundara. Ambos tienen en común el amor a Toledo, capital con el fruto histórico de las tres culturas hispánicas: cristiana, judía y árabe, desde los tiempos de Alfonso X, el Sabio.

LRA. ¿Qué hay de Galdós en *Viridiana*? He leído que el personaje de la novicia está inspirado en dos personajes galdosianos: Leré de *Ángel Guerra* y la condesa de Halma-Lautenberg, de *Halma*, novela de la cual hay quien sostiene que está basada la película de Buñuel.

VF. Más que inspirado en ellas, hay cierta relación, y podemos considerar a tales personajes como antecedentes del de *Viridiana*, más en el caso de Leré que en el de Halma, y también a otra heroína galdosiana que no se suele mencionar, la que da título al drama *Sor Simona*; novicia, al igual que *Viridiana*, y que, como ella, abandona la orden para entregarse por completo al cuidado de los que sufren y de los más menesterosos. Aunque un crítico como Román Gubern, tan buen conocedor de la obra de Buñuel y del cine en general, sostenga que *Viridiana* está basada en una adaptación de *Halma*, llegando hasta preguntarse por qué no aparece en los títulos de *Viridiana* el nombre de Galdós que debería estar puesto, esto no es así. Como precisara Julio Alejandro, el co-guionista de la película, en conversación con Max Aub, Buñuel sí tuvo interés en hacer *Halma* alguna vez, y se habló mucho de ella cuando hacían el script de *Nazarín*, añadiendo que, posiblemente, cuando se hizo *Viridiana*, en el fondo, tanto en él como en Buñuel, podría haber un trasfondo en el que pudiera estar flotando el personaje de Halma, “pero no tiene nada que ver *Viridiana* con *Halma*” (*Conversaciones con Buñuel* 392).

El nombre de *Viridiana* está calcado, aunque no se trate de una película sobre ella, de una real Santa *Viridiana*, italiana (1182-1242); de grandísima devoción, favorecedora de los pobres y relacionada con San Francisco de Asís. Esto no lo vio la censura; de haber caído en ello, lo más probable es que hubieran prohibido la película. En *Mi último suspiro*, Buñuel afirma tajantemente: “decidí escribir un argumento original, la historia de una mujer que llamé *Viridiana* en recuerdo de una santa poco conocida de la que antaño me habían hablado en el colegio jesuita” (227), pues aparecía en el libro escolar *La hormiga de oro*. Recordemos que, como se alude en la novela *Misericordia*, sobre la figura de la generosa heroína gravita asimismo

otra santa italiana medieval, Santa Rita de Casia, “abogada de los imposibles” y de los pobres, y tan dada a la misericordia.

En entrevista con Elena Poniatowska, Buñuel también relaciona el nombre de su protagonista con el cuadro de la santa, realizado por el pintor mexicano de los siglos XVI-XVII Baltazar de Echave, cuadro que se encuentra en el Museo de México y que representa a santa Viridiana contemplando los atributos de la pasión. Sobre esto, añadía que le divertía ver a la heroína de su película llevándolos en una maletita: la cruz, la corona de espinas, los clavos, el martillo y la esponja. Lo que no dice es algo que nos lleva directamente a la pintura, otra intertextualidad presente en su cine. La conmovedora escena de *Viridiana*, en su cuarto y en camión, arrodillada, con la cruz plana sostenida sobre su pecho y en un éxtasis de plena devoción frente a dichos instrumentos, reproduce, exactamente, la imagen del cuadro. Recordemos, asimismo, que años después de esta película, en 1975, si no antes, Buñuel quiso llevar la pantalla una película sobre Santa Teresa de Lisieux, del siglo XIX, tan inspirada en el misticismo de nuestra Santa Teresa. Así que a esta novicia Viridiana, gran alma, sin H, se la podría relacionar más con tales santas reales que con la ficticia condesa Halma, a pesar de algunas coincidencias con ella, señaladas por la crítica.

También flota sobre la película cierta confluencia con *Ángel Guerra*, comenzando con la condición monjil de Leré y de Viridiana. Ya en la mencionada imagen de Viridiana orando como lo hiciera la santa en el cuadro citado, asimismo podríamos ver superpuesta la de Leré, orando en el cuarto, en casa de Ángel Guerra, antes de acostarse: “De rodillas en medio del cuarto, frente a una pintura del redentor crucificado, la maestra tan pronto rezaba con las manos juntas sobre su seno, tan pronto leía en su libro de oraciones...” (*Obras completas*. V, 1302). Igualmente, recordemos, se puede encontrar una cierta intertextualidad en el apasionado deseo de Don Jaime por Viridiana y el de Ángel Guerra por Leré, llegando hasta coincidir en lo que don Jaime pide a Viridiana, que se quede unos días más con él antes de volver al convento, emulando a Ángel Guerra que rogara a Leré permanecer en su casa un día más antes de ir a ingresar en la orden de monjas del Socorro. Don Jaime llevó su deseo al extremo de un acto sadiano, propio de novela “gótica”: el intento de forzar a la propia Viridiana; algo que, sobre todo después de haber visto *Viridiana*, el lector, al leer la novela galdosiana, presiente que Ángel Guerra parecía dispuesto a

llevar a cabo. Pero no: él, tras ser rechazado, se marcha, a desahogar su deseo al piso de Dulcenombre. Aunque mucho después, en otra instancia, viendo a Leré acostada, y como “confiesa” al cura Juan Casado, estuvo a punto de forzarla. Curiosamente, y asimismo, Ramona, ama de llaves de la película, observa a Viridiana en el interior de su cuarto, mirando por el ojo de la cerradura, emulando lo que ya había hecho Ángel Guerra, abriendo un pequeño agujero para mirar a Leré, en desabillé, en el interior del cuarto.

Marcando lo que hay de la memoria del propio Buñuel en la película, además de valerse del recuerdo infantil de lo leído sobre la santa Viridiana italiana, el intento de don Jaime de hacer suya a Viridiana, nos dijo estar inspirado en otro recuerdo de su adolescencia, el de un sueño o ensoñación que tuvo de dar un narcótico a la bella reina rubia Victoria Eugenia y poseerla, lo cual lleva a la pantalla con lo que quiso e intentó hacer don Jaime con su sobrina. La primera parte de la película empalma a *Viridiana* con la novela gótica y decadentista, otra de las grandes presencias literarias en su cine. Y la mansión medio abandonada que al principio podría parecer la del castillo de Pedralba en *Halma*, más tiene que ver, en esta primera parte, y en la orgía final de los mendigos, con el castillo de Selliny de *Los ciento veinte días de Sodoma*, del Marqués de Sade. Lo que don Jaime se propuso hacer con Viridiana, asimismo, tiene lo suyo de sadiano, aunque en zapatillas y con el sentimiento del pecado y remordimiento cristianos —que también se diera en *Ángel Guerra*, tras haber pensado intentar algo parecido—, y que lo lleva al suicidio.

En la segunda parte, en el gesto de Viridiana de acoger a los mendigos en el caserío tras el suicidio del tío, sí hay un propósito parecido al de *Ángel Guerra* y al de *Halma*, aunque recordemos que ésta no recoge mendigos, sino a algunos vecinos artesanos. Los mendigos de *Viridiana* tienen más que ver con otros de dos novelas de Galdós, que tanto Buñuel quiso hacer, las mencionadas *Ángel Guerra* y *Misericordia*. Recoge Viridiana a los mendigos en la puerta de la Iglesia, donde aparecía el grupo de mendicantes al comienzo de *Misericordia* y con un lenguaje del que encontramos tantos ecos en el que Buñuel y Julio Alejandro llevan al guión de su película, disfrutando, desde la nostalgia del exilio, de tal uso del lenguaje del pueblo bajo, tan bien captado por Galdós. En cuanto a *Ángel Guerra*, dos de los mendigos que él recoge, llamados “los apóstoles”, el cegato y el paticojo, bien podían estar desdoblados en dos de los de *Viridiana*: el ciego y el

cojo. Aunque estos no son en la novela quienes, como el Leproso y el Cojo de la película, tras la orgía, dan al traste, criminalmente, la obra de caridad y redención de la exnovicia, golpeando y atando a Jorge y casi llevando a cabo la violación de Viridiana. Un desenlace similar a este de la obra caritativa en la película se había dado en *Ángel Guerra*, acabando con el “ensueño dominista”: la brutal pelea con el intento del robo al protagonista, no por ningún mendigo, sino por los depravados hijos de Simón Babel, Arístides y Fausto, y el primo de ambos, el furtivo Policarpio, escondido entre los recogidos, quien asentara el navajazo mortal a Ángel Guerra.

Además de todo lo mencionado, en *Viridiana*, obra maestra, y tan original, de Buñuel, cuya aura la vincula con los grandes clásicos del Siglo de Oro, de los cuales Galdós viene a ser un gran continuador en la época moderna, se encuentran, explícitas e implícitas, varias escenas que nos llevan a otras obras del mundo novelesco galdosiano: los mendigos recogidos ya aparecían en *Cádiz*, Episodio Nacional de la Primera Serie, en casa de Lord Gray, y teniendo su propia francachela; el perro Canelo, que sale en *Viridiana*, lleva el nombre del entrañable perrito de *Miau*. El ordeñar de la vaca, con “la estrujada ubre”, en el patio del “patriarca de Aldecorda”, en *Marianela*, y el vaso de leche que se da a Nela, se proyecta sobre la escena en la finca del “patriarca” don Jaime, en que se ordeña la vaca y se ofrece un vaso de leche a Viridiana. Y aún la niña Rita de la película, con su andar de un lado para otro por la finca, de quien don Jaime alega que está hecha una salvaje, y tiene sus extraños sueños, apunta a la entrañable Nela galdosiana, a quien se la consideraba vinculada a un ser salvaje. Este hecho de que estén tan presentes la improntas galdosianas en la que se considera como la obra maestra de Buñuel, ya de por sí corroboraría su afirmación de que la mayor influencia en su cine es la de Galdós. Aún la frase tan popularizada del cineasta respecto de sí mismo, “Ateo, gracias a Dios”, que se dice le vino de Carlos Arniches, a quien asimismo tanto leyó, llevando a la pantalla dos de sus comedias en la etapa republicana de Filmófono, ya aparecía en el Episodio Nacional, *España sin rey*, cuando al comienzo de una sesión del Parlamento, un periodista le dice a otro, respecto a quien hablaba: “Este es Suñer y Capdevilla, diputado federalista, y ateo él gracias a Dios” (*Episodios Nacionales*, Quinta Serie. Cátedra, 263).

Y como primera instancia de esta fundamental presencia galdosiana en el cine de Buñuel, ya en 1926, y cuando escribía el guión

de la que iba a ser su primera película sobre Goya, pidió desde París a su amigo librero, León Sánchez Cuesta, que le enviara “*La corte de Carlos IV*, y algún otro tomo de la primera época de los *Episodios Nacionales*, cuyo ‘sujet’ sea el Madrid de la época”. Quizá, también le podría haber mandado los de la última serie, y de ahí, ya entonces hubiera podido sacar la frase de “Ateo, gracias a Dios”, pues, además, se da el caso de que en otra película de Buñuel, la tan extraordinaria *Él*, encontramos lo que parece ser otra intertextualidad con una escena de *España sin rey*. En el filme *Él*, el paranoico protagonista Francisco, quien para la sociedad era un “perfecto caballero cristiano”, hacia el final de la película, en uno de sus ataques, al ver a una pareja que toma por su mujer con un amante, los persigue hasta entrar en una iglesia. Allí, le sobreviene la visión de ver y sentir que todos los asistentes a la misa se están riendo de él. Enloquecido, se lanza al altar y casi estrangula al cura oficiante, y tiene que ser separado por un grupo de fieles. En *España sin rey*, Wilfredo Bailío, quien al comienzo se presenta como otro “perfecto caballero cristiano” entregado a la causa carlista, por una serie de experiencias acaba en una crisis de esquizofrenia. En una escena, en estado de turbación entra en la iglesia dispuesto a confesarse, pero ya “en el barullo de gente que a diversos altares y misas acudía, fue atormentado por visiones que tomaban cariz terrorífico”. De repente, se lanza en seguimiento de dos bultos que le parecieron Céfora y Uries, una pareja de clandestinos enamorados a la que él suele seguir, celoso de Céfora. Resulta que sí son ellos, lo cual lo desconcierta más y, de pronto, tropieza con un grupo de mujeres donde está la Paca, la prostituta con la cual había caído, enamorándose de ella. Ahora, al verla, y tras conversar con ella, entra en un desenfreno de locura protagonizando una escena en el interior de la iglesia, en la que se podría haber inspirado Buñuel para la suya: “Alzando gradualmente la voz y descomponiéndose, llegó a promover alarma y tumulto en el santo recinto... avanzó don Wifredo hacia la nave principal y allí, de cara al altar mayor aterró a los fieles con sus gritos y sus descompasadas gesticulaciones...” (289), y todo un grupo, como en el caso de *Él*, se lanzó a contenerle.

LRA. Le relaciono algunas de las confluencias que más se han reseñado entre Galdós y Buñuel. ¿Está de acuerdo con todas? ¿Destacaría alguna?

VF. Veamos, acabo de destacar bastantes, y he señalado más en otros escritos:

- La línea de diálogo final de *El bruto* con el final de *Doña Perfecta*: “¡Mátalo, mátalo, Caballuco!”
- La correspondencia con Villamil en *Miau* y el jubilado Padré Pinillos en *La ilusión viaja en tranvía*
- La imagen del Cristo riéndose en *Nazarín* y la correspondencia en la novela *La sombra*, primera de Galdós, cuando el personaje protagonista imagina a Cristo en la cruz mirándolo y desmerezándose como en un gesto de fastidio
- Esa misma novela trata además el tema de los celos irracionales como una enfermedad incurable, como Buñuel hiciera en *Él*
- Las pandillas de niños abandonados de *La desheredada* de Galdós y *Los olvidados* de Buñuel
- El leit motiv de las gallinas en *Fortunata y Jacinta* y en *Los olvidados* (en general en el cine de Buñuel)
- El perro Canelo de *Viridiana*, que lleva el mismo nombre que el perro de *Miau*
- El “A mí, el que la hace me la paga” de Mauricia la dura, como el del Jaibo en *Los olvidados*
- En la cena de los mendigos en la mansión de *Viridiana*, que se dice asimismo prefigurada en Galdós en el Episodio Nacional de la Primera Serie titulado *Cádiz*, cuando Lord Gray reúne un día en su casa a todos los mendigos de Cádiz, tal como el criado del noble inglés relata a Gabriel Araceli.

Sí, yo mismo ya había señalado varias de estas, y habiendo cotejando con mayor atención escenas de las novelas con las de las películas de Buñuel, le añado algunas más: la brutal pelea entre Pedro y el Jaibo hacia el final de *Los olvidados* evoca visualmente, casi literalmente, la de Pecado con Zarapicos en *La Desheredada*. La escena en que, en su visión, Nela, en *Marianela*, siente que se le aparece la Virgen: “La Nela sintió que las ramas se agitaban a su derecha; miró ¡Cielos divinos! Allí estaba, dentro de su marco de verdura, la Virgen María Inmaculada, con su propia cara, sus propios ojos, que al mirar reflejaba toda la hermosura del cielo”, anticipa la parecida imagen de la aparición de la Virgen al peregrino de *La Vía Láctea*, entre las ramas. Claro que en Nela es una visión equivocada pues a quien ve es a la bella Florentina, mientras que en la película de Buñuel es un “verdadero” milagro que remite a otra intertextualidad literaria de las

que tanto echa a mano en su cine. En este caso de *Los milagros de la Virgen*, de Berceo. Tengamos presente, también, que Galdós tenía un particular cariño por la Virgen, lo mismo que Buñuel.

En un sentido general, “[e]l [nada] discreto encanto de la burguesía” que se da en la película de tal nombre, con su anticipo en *El ángel exterminador*, y en otras de las últimas películas de Buñuel, ya se había dado en las novelas de Galdós en la representación de aspectos de la vida privada de la sociedad burguesa española de entre mediados de los años 60 y los 80 del siglo XIX. Pienso, muy en especial, en *La familia de León Roch* y *Lo prohibido*. Concretamente, las cenas de los jueves en la lujosa casa de Eloísa en la segunda de estas dos novelas, se pueden ver como un anticipo de la cena en la mansión de *El ángel exterminador*, con sus encopetados asistentes entregados a chácharas que nos remiten a las de dichas escenas en la novela de Galdós. En ambos casos, despunta lo absurdo. Leyendo dichas escenas de *Lo prohibido* y las de los huéspedes en la mansión del Marqués Fucar en *La familia de León Roch* tras ver la película de Buñuel, sentimos que también debería haber habido, en dichos salones de la burguesía madrileña del siglo XIX, la barrera invisible que les impidiera salir del encierro social de clase al que están confinados, como veíamos en la película.

Por otra parte, “[e]se oscuro objeto del deseo” que impulsa al protagonista de la película de Buñuel de tal nombre, protagonizado por Fernando Rey, asimismo aparece en varios de los personajes de las novelas de Galdós; ya he mencionado a Ángel Guerra y su deseo por Leré. Epítome de ellos es José María Bueno de Guzmán, el protagonista de *Lo prohibido*, como ya apunta el título, con su “loco amor” por el “oscuro objeto de su deseo”, su morena prima Camila. E igualmente, abundan en las películas de Buñuel, como en las novelas galdosianas, los títulos de mujeres: *Susana*, *Una mujer sin amor*, *La joven*, *Viridiana*, *Diario de una camarera*, *Belle de jour*, *Tristana*. En todas ellas, como en tantas de las novelas galdosianas, hay su asalto a la moral de la domesticidad patriarcal y burguesa, y la trasgresión del “ángel del hogar”.

Otra posible intertextualidad implícita la encontramos, y bastante inesperadamente, con la última fábula novelesca de Galdós, la poco leída *La razón de la sin razón* (*leitmotiv* en tanto del cine de Buñuel), en una escena y personaje que nos lleva a la película *Él*. En la fábula galdosiana, el goloso cura don Hilario, en una comida que

ofrece a sus invitados, tras hablarles de sus virtudes sociales y religiosas, añade que ha dejado de lado ciertos escrúpulos de su conciencia, supuestamente, los de la coyunda con su ama, y cuando Alejandro le dice que, si quiere, le pronuncie el “*ego te absolvo*”, él contesta: “Hagamos los honores debidos a estos pollos con tomate”. Por su parte, en *Él*, en una cena del “[in]discreto encanto de la burguesía”, tras Francisco hacer toda una disquisición sobre el “amor loco” en respuesta a la pregunta del cura glotón sobre lo que opina del amor, éste contesta: “Pues yo opino del amor... que este pavo está muy bueno”. La sátira anticlerical con que se describe a tales clérigos se repite en las novelas de Galdós y en el cine de Buñuel.

Igualmente, la escena en *Los olvidados* donde el ciego atacado por la pandilla de chicos se defiende dando garrotazos “a diestro y siniestro” y, tropezando con la piedra que le ha puesto el Jaibo en el suelo, cae y “allí se quedó mordiendo la tierra”, tiene mucho de equivalente fílmico de la escena en *Misericordia* (al final del Capítulo XXIII), en la que el celoso ciego Mordejai, tras golpear a Benigna, sigue dando “furibundos garrotazos en el aire y en el suelo”, para acabar cayendo en tierra. Asimismo, en la pesadilla de Pedro en *Los olvidados*, donde se le aparece su madre tendiéndole un gran pedazo de carne, posee un antecedente en la igualmente sobrecohedora alucinación que Ángel Guerra le refiere al padre Casado, en la cual Leré se le aparecía mirándole con severidad, y echando la mano al pecho se arrancaba un pedazo de carne: “...me parece que lo estoy viendo..., de carne, sí, grande y me lo arrojó a la cara, diciéndome con más compasión que ira estas palabras que nunca olvidaré: ‘Toma ... para la pobre bestia’ (*Obras completas* V, 1498).. Y dejo a los lectores, conocedores del mundo novelesco de Galdós y el fílmico de Buñuel, que descubran otras confluencias y escenas comunes a ambos.

Como fui señalando en el libro *Buñuel: cine y literatura* y su posterior ampliación, *La mirada de Buñuel, cine, literatura y vida*, son múltiples las imágenes de obras literarias de los clásicos españoles, la literatura francesa, inglesa, rusa, latinoamericana y hasta de la norteamericana que plasmaría visualmente en su cine, dándoles un nuevo y propio sentido, lo cual, por la frecuencia y diversidad cultural, ha sido una constante suya inigualable, creo que se puede afirmar, en todo el cine mundial. Recordemos que fue licenciado en Filosofía y Letras, teniendo grandes maestros de la Universidad española en los

años 20 y fue un asiduo lector, algo que, asimismo, lo relaciona con Pérez Galdós.

LRA. En las conversaciones con Aub, Buñuel se lamentó del poco reconocimiento de Galdós a nivel mundial. ¿Coincide con él? ¿Cuál es a su juicio la causa de que no sea tan conocido como sus coetáneos?

VF. Como principal motivo de tal causa, ya Buñuel sustentaba que el renombre de los autores suele estar vinculado al poder o el prestigio del país al que pertenecen. La poderosa España, en los siglos XVI y XVII, contaba con varios autores de los más reconocidos de toda Europa. En tiempos de Galdós, y más con el Desastre del 98, a España se la tenía en poca consideración internacional. Aun así, él fue bastante reconocido y traducido en Europa y en Estados Unidos. En los países hispanoamericanos se le tuvo muy alta estima a Benito Pérez Galdós y hoy sigue sonando. Otra causa del posterior apagón, especialmente tras su muerte, en el exterior y en el interior, puede ser, además del gran cambio de sensibilidad que la vanguardia trajo en los años veinte al arte y la literatura el general, el que tanta de su crítica haya insistido en su madrileñismo y encerrado su obra en lo español, en la esencia española, en detrimento de verla potenciada por lo universal, y lo humano en general, que es lo que lo pone a la altura de los más grandes novelistas del siglo XIX, franceses, rusos e ingleses.

Esto de estar Galdós tan ignorado internacionalmente fuera del hispanismo, bien pudiera estar cambiando en este siglo XXI, donde hay un cierto *boom* crítico nacional e internacional de los estudios galdosianos. Su obra está volviéndose a publicar y traducir en varios países e idiomas, incluyendo el árabe y el hebreo. En 2013, el puntero crítico y teórico norteamericano Fredric Jameson, en su libro *The Antinomies of Realism*, de amplia recepción, dedica todo un capítulo, “Pérez Galdós, or the Waning of Protagonicity”, poniéndole en la primera línea de los novelistas realistas del XIX, y destacando, con algunas agudas reflexiones y ejemplos, la tan única originalidad que trajo Galdós a la novela. Tras decirnos –y traduzco– “Si Zola es el Wagner del realismo del siglo XIX y George Eliot, quizás, su Brahms, entonces Benito Pérez Galdós es su Shakespeare o, al menos el Shakespeare de sus últimas comedias y romances novelescos”, y dictamina que: “La ausencia de Galdós de la lista convencional de los ‘grandes realistas’ –aun en la limitada a Europa– más que un crimen, es un error que limita seriamente y deforma nuestra imagen de tal dis-

curso y de sus posibilidades”. Y entrando en lo que lo une a grandes novelistas del siglo XIX y del XX, añade: “Su Madrid está tan lleno de misterio como el París de Balzac; es tan explorador de las capas bajas como Dickens, tan alerta a las vibraciones de una guerra civil y tensiones políticas como Stendhal, tan irónico como Thomas Mann, de tanto cotilleo como Proust, tan familiarizado con el terreno urbano y las calles de la ciudad como Joyce”. Y, tras exponer cómo excede en el naturalismo a Zola, lo asocia con el espiritualismo de los novelistas rusos. El aporte crítico central de Jameson es la exégesis de que no hay grandes protagonistas en las novelas galdosianas, y que por lo contrario, el protagonismo lo adquieren sus personajes secundarios, con quienes tanto nos deleitamos sus lectores. Muy perspicazmente, lo atribuye al término ya usado por Galdós de “otroísmo”, usando otro parecido que se aplica a Tolstoi: “narcisismo del otro”, solo que en Galdós, añade, “no hay nada de narcisismo”. Profundizando en el protagonismo de los personajes secundarios, Jameson lo relaciona con que en la sociedad burguesa, con la democratización se da, además del individualismo, mayor igualdad social, destacando, además, algo ya señalado por varios de los viajeros extranjeros por España en el siglo XIX, y por el propio Galdós, como cito en uno de mis ensayos: el que la sociedad española era más igualitaria socialmente que las otras sociedades burguesas europeas más avanzadas.

Implícitamente, Jameson parece advertir que, con el capitalismo español, más atrasado que en Francia, Alemania o Inglaterra, la sociedad española y la imagen novelística que Galdós nos da de ella, no se presentan con tal extremo los efectos calamitosos de dicho sistema que expresaran Marx y Engels en el *Manifiesto Comunista*, a saber, el “haber ahogado el éxtasis religioso, el entusiasmo caballeresco, el sentimentalismo del pequeño burgués en las heladas aguas del cálculo egoísta”. Tras este libro de Jameson, será difícil, en un plano mundial, sustraer a Galdós del rango principal que ocupa en la novelística moderna y contemporánea mundial. Un adelanto de esto es que, en la Conferencia anual de la Asociación de Lenguas Modernas en los Estados Unidos, cada año y ya por décadas, la Asociación Internacional de Galdosistas presenta una o varias secciones sobre su obra, caso que no se da con tal continua asiduidad con ninguno de los otros grandes novelistas mundiales. Esperemos, también, que esta película, *Benito Pérez Buñuel*, con su ingenioso título que alude al humorismo de ambos, impulse su actualidad española y mundial.

En el caso de Buñuel, desde su muerte ya hace 35 años, se ha dado algo poco usual: el que ha seguido estando muy presente; no hay un año en que no se publiquen ensayos y libros sobre él. En Universidades de muchos países se dan cursos sobre él, y en los Estudios fílmicos universitarios el cine de Buñuel está presente en el canon. Una muestra de su actualidad es que, en este mismo año de 2018, en la Ópera de Nueva York se ha presentado una ópera basada en *El ángel exterminador*.

LRA. ¿Qué recuerda de la visita que le hizo usted a Buñuel en México en 1981?

VF. Todo, empezando por la cordialidad con que me recibió, saliendo de él hacía mí, contrario a como se suelen comportar tantos de los famosos, y diciéndome que, antes de mi llegada, había estado pensando en cómo sería yo, y “qué buen libro ha escrito usted”, refiriéndose a *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936* (“de grata y, a veces, dolorosa rememoración”, como me había escrito en una carta invitándome a que le visitara como le había pedido yo al mandarle el libro), en el cual a él, en la primera edición, solo lo citaba en una nota al pie de página. También me dijo: “Qué joven es, le creía mucho mayor”, y en su afectuosa despedida de la segunda visita, al avisarme con ternura de que tuviera cuidado pues iba a llover, remató, con su agudo sentido del humor: “Y vuelva a verme cuando sea de mi edad”. Aunque en la conversación casi me dio el trato de colega a colega, pues él también estudió Filosofía y Letras. A tal respecto, me evocó a sus maestros, a aquellos grandes estudiosos Américo Castro, Antonio García Solalinde, quien en 1917 publicara la versión de *Calila y Dimna*, cuentística de un árabe español del siglo VIII; Andrés Ovejero, historiador de arte y literatura, quien llegara a ser diputado socialista; Julio Cejador, historiador de la literatura y tan gran conocedor de la lírica popular. También me habló de sus compañeros de estudio, dos de los cuales, los eminentes críticos Ángel del Río y Joaquín Casaldueiro, fueron maestros míos en Nueva York, y llevaba la cuenta de sus edades, y de cuando nos dejaron: “Ángel del Río murió hace mucho; Paquito (Francisco García Lorca) murió hace años. Dámaso será como yo, y se ríe, recordando que, en una clase de Filología, Dámaso Alonso (tan eminente crítico y quien fuera director de la Real Academia Española) sacó un notable y él un sobresaliente. Destaco esto para señalar la formación académica literaria que tuvo Buñuel, y que fue cultivando a lo largo de su vida, algo también bas-

tante único en él, entre los grandes cineastas del siglo XX con quienes se lo asocia.

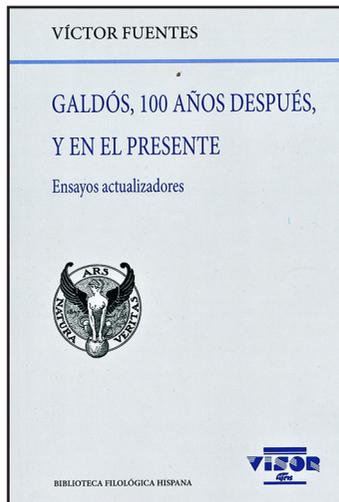
LRA. ¿Cuál es su momento preferido del cine de Buñuel? ¿Y de la literatura de Galdós? (Le pido que haga el esfuerzo de elegir uno –o varios si no puede elegir solamente uno).

VF. En ambos casos, son múltiples. Comenzando por Buñuel, para no extenderme, me vienen tres; curiosamente, en las dos últimas está presente la marca de Galdós. La primera es una escena que me señaló un estudiante de un curso sobre su cine que di en la Universidad de California, en Berkeley, y la cual, me dijo, era la que se le quedaba como símbolo de todo lo visto: la del “perverso” don Jaime salvando, con un palito y extremo cuidado, a una abeja de un barril de agua en que se estaba ahogando. Como segunda, destaco la mencionada escena del final de *Nazarín*, cuando tras todo lo sufrido y después de haberse negado a recoger la piña que la mujer del puesto le ofrece en la carretera, vuelve para tomarla y asido a ella, con su conturbada expresión, la cámara le enfoca el rostro, y él avanza hacia el espectador, como si se quisiera salir de la pantalla y llegar a nosotros para que lo acojamos con un abrazo, mientras suenan los tambores de Calanda, con su música del momento apocalíptico de la pasión de Jesucristo. Y la tercera escena, y momento, es el ver a Tristana, enjaulada, recorriendo el pasillo del piso con los golpes de sus muletas retumbando en nuestros oídos, mientras don Lope toma chocolate con los curas. Curiosamente, estando en España, la noche en que la televisión anunciara que Buñuel estaba a punto de morir, y habiendo visionado por la tarde, en casa de un amigo, el video de *Tristana*, tuve el sueño de estar viviendo tal ahogadora escena. Como gran momento de todo su cine, destaco su más extenso, sobre el cual escribí el libro *Buñuel en México, iluminaciones sobre una pantalla pobre*, el de su ciclo mexicano, poco valorado por la crítica, salvo dos o tres de sus grandes películas.

En cuanto a Galdós, en la lectura de sus novelas más largas (*Fortunata y Jacinta*, *Ángel Guerra*, y la serie de Torquemada), aparte de los grandes momentos y situaciones de gran intensidad, con multiplicidad de personajes y acciones, hay otros más anodinos, aparentemente superfluos, de la vida cotidiana, que tantos críticos, comenzando por Clarín, consideran como sobrantes, y sin embargo son imprescindibles para darnos ese milagro artístico de llevar a las páginas de la novela, con la detallada cotidianidad de la vida, una impresión tan cabal de la multiplicidad y totalidad de la realidad política, social, económica, cul-

tural y humana que se novela, sacándonos de las páginas de los libros y metiéndonos de lleno en la vida, como si nosotros mismos estuviéramos viviendo dentro de lo que él cuenta. Esto lo rememoro, a veces, paseando por la Castellana y el Prado, como si estuviera cruzándome con personajes suyos que anduvieron por dichos parajes, mucho más “reales” que la riada automovilista que ahora los atraviesan.

De los múltiples momentos o escenas de su obra que me vienen ahora, como si fueran vividos en la vida real, evoco los patéticos del buen “Miau”, en sus merodeos por el interior del Ministerio y que, con su trágico fin, me parecen de una hondura que recuerda, además de a Dostoievsky, al propio Kafka. Y dos grandes finales, con todo lo que tienen de epifánicos, el de la muerte de Alejandro Miquis, en el *Doctor Centeno*, que muere, en gran parte, por descuido de sí mismo, dando tanto de lo que le llega a otros, cuando de vivir, pudiera haber llegado a ser un gran dramaturgo. Y el final apoteósico de la muerte ascensional de la fecunda Fortunata. En el libro que preparo (éste que, quien lo lee, tiene en sus manos), he señalado tantísimos momentos y escenas de Galdós que, junto a las evocadas en mis libros sobre Buñuel, han enriquecido mi conocimiento del mundo y de la vida, y el mío propio, y durante décadas, el de tantos de mis estudiantes cuando en las clases tratábamos de sus obras.





Luis Buñuel en el proceso de rodaje



Catherine Deneuve interpretando el personaje de Tristana



*Dos momentos de la obra donde Fernando Rey interpreta a don Lope
y Catherine Deneuve a Tristana*





Portada primera edición de *Tristana* (1892)



Afiche promocional del estreno del film de 1970



Escenas de distintos momentos de ensayos para la filmación



*Versión final de distintas
escenas de la película*

