

Las novelas de Benito Pérez Galdós en sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel

Bjelogrlić, Eleonora

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:338737>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Eleonora Bjelogrić

Las novelas de Benito Pérez Galdós en sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Diplomski sveučilišni studij hispanistike; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Las novelas de Benito Pérez Galdós en sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel

Diplomski rad

Student/ica:

Eleonora Bjelogrić

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Mario Županović

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Eleonora Bjelogrić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Las novelas de Benito Pérez Galdós en sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 1. rujna 2023.

Contenido

1. Introducción	1
2. Sobre Benito Pérez Galdós	3
3. Sobre Luis Buñuel	6
4. Las sinopsis de las novelas y de las películas	8
4.1. <i>Tristana</i> (1892) de Benito Pérez Galdós	8
4.2. <i>Nazarín</i> (1895) de Benito Pérez Galdós	9
4.3. <i>Halma</i> (1895) de Benito Pérez Galdós	10
4.4. <i>Nazarín</i> (1959) de Luis Buñuel.....	11
4.5. <i>Viridiana</i> (1961) de Luis Buñuel	12
4.6. <i>Tristana</i> (1970) de Luis Buñuel.....	13
5. Los análisis de las novelas y de las películas.....	15
5.1. <i>Tristana</i> (1892) de Benito Pérez Galdós	15
5.2. <i>Nazarín</i> (1895) de Benito Pérez Galdós	17
5.3. <i>Halma</i> (1895) de Benito Pérez Galdós	19
5.4. <i>Nazarín</i> (1959) de Luis Buñuel.....	21
5.5. <i>Viridiana</i> (1961) de Luis Buñuel	24
5.6. <i>Tristana</i> (1970) de Luis Buñuel.....	30
6. Conclusión	41
7. Bibliografía	43
7.1. Filmografía y fuentes primarias	43
7.2. Referencias bibliográficas	43
7.3. Otras fuentes	44
7.4. Referencias web	45
Resumen.....	46
Sažetak	47
Abstract.....	48

1. Introducción

El presente trabajo trata de las novelas de Benito Pérez Galdós y de sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel. Las novelas y películas en cuestión son *Nazarín*, *Tristana* y *Halma* (nombrada *Viridiana* en la película).

La novela *Tristana*, publicada por primera vez en 1892, fue llevada al cine por Luis Buñuel en 1970, mientras que las novelas *Nazarín* y *Halma* fueron publicadas en 1895. Por lo que se refiere a la novela *Nazarín*, Buñuel la adaptó por cine en 1959 y en cuanto a *Halma*, el cineasta dirigió su versión, con el título de *Viridiana*, en 1961.

Se ha optado por este tema con el propósito de analizar las novelas y sus adaptaciones cinematográficas mencionadas, comparando en cada caso la versión escrita de Galdós con la realización que Buñuel llevó a la gran pantalla.

A continuación, primero se van a describir las épocas en que vivieron tanto Galdós como Buñuel, usando partes de sus respectivas biografías, para situar en un contexto histórico y social a sus obras. Aquí se pueden aplicar los principales conceptos de Pierre Bourdieu: el *habitus* como modelo de las prácticas, preconcepciones y disposiciones individuales que cada sociedad implanta en sus miembros; es decir, el condicionamiento tanto objetivo como subjetivo de los miembros de determinadas clases sociales, por ejemplo, con el fin de reproducir el poder social. Además, es el capital social, cultural, económico y simbólico el que indica pertenencia a una determinada clase. En este caso, la clase puede verse en el contexto de la formación social, pero sobre todo como una construcción sociológica de un determinado grupo caracterizado y descrito por sus atributos y propiedades reconocibles. En este sentido, se presta una atención adicional a la extensión del capital social, que Bourdieu ve como un recurso personal, y que puede vincularse a la teoría de las redes (sociales), es decir, el tamaño de la red de conexiones que un determinado actor social puede movilizar, lo que depende de la extensión del capital que posee tanto él mismo como aquellos con quienes está conectado. La teoría de redes en sí misma es una estructura que consiste en actores sociales y las relaciones entre ellos (Bourdieu, 2011).

Bourdieu (2011) conectó el concepto del *habitus* con la noción de un campo a través del cual se realizan los sistemas de disposiciones internalizados y corporeizados adquiridos en la sociedad y que forman parte del *habitus*. La entrada en el campo está precedida por una socialización primaria o temprana, mientras que los campos mencionados pueden representar, por ejemplo, diferentes instituciones o grupos sociales con la ayuda de los cuales el actor social expresa y muestra su *habitus* para, en términos generales, realizar o mejorar su propia posición.

Para que esto sea posible, es necesario poseer el tipo y la cantidad necesarios de capital económico, cultural, social y simbólico.

El enfoque teórico de Pierre Bourdieu (2011), quien destaca la importancia del *habitus* y de las diferentes formas del capital, se basa en señalar que ambos son necesario para que un actor social pueda acceder al campo, donde prevalecen las relaciones de competencia y las luchas por el poder y la supremacía, para, consecuentemente, mantener o mejorar su propia posición. Del mismo modo, el autor también enfatiza la importancia de la capacidad de acceder y movilizar las redes. Esto depende tanto del capital que posee el individuo como del capital que poseen aquellos con quienes el propio individuo está conectado.

Seguidamente, al dar el contexto del tiempo histórico y social en que vivieron y se expresaron artísticamente Galdós y Buñuel, se van a analizar y comparar las novelas de Galdós y las películas dirigidas por Buñuel, basadas en la obra de Galdós, cronológicamente, partiendo del orden en que se publicaron las novelas a las películas basadas en las novelas en cuestión.

2. Sobre Benito Pérez Galdós

Benito Pérez Galdós nació el 10 de mayo de 1843 en Las Palmas de Gran Canaria en seno de una familia de clase media. El hecho de recibir una educación religiosa y rígida no le resultó siendo un obstáculo para luego interesarse y llegar en el contacto con el liberalismo que después tendría impacto en su carrera política (El Resumen).

Sus intereses por la pintura, el dibujo, el diseño y la música, que tenía en su infancia, luego se convirtieron en las inclinaciones que tenía también como adulto (IES Pérez Galdós). Estudió en el Colegio de San Agustín en Vegueta y durante ese período colaboró en el periódico local *El Ómnibus*. Luego estudió el Bachiller en Artes en Tenerife. Después se trasladó a Madrid, donde estudió Derecho hasta 1868. Durante sus estudios comenzó a frecuentar las tertulias literarias donde conoció a los intelectuales y artistas de su época (cervantes.es). En la segunda mitad del siglo XIX escribió y colaboró en los periódicos más importantes de España, como *La Nación*, *El Debate*, *Revista de España*, *El Liberal* (entre muchas otras), donde escribió sobre varios temas como, por ejemplo, la literatura, la música y las costumbres. Puesto que su popularidad entre los lectores creció, sus artículos se convirtieron en auténticas crónicas literarias de la sociedad española de su época (IES Pérez Galdós).

Como era el corresponsal de prensa, viajaba con frecuencia por toda Europa. Así tuvo la oportunidad de conocer corrientes literarias de su época como, por ejemplo, el realismo y el naturalismo (cervantes.es).

Su obra literaria, por cual abandonó a sus estudios, se puede clasificar de numerosas maneras. Por un lado, cabe destacar la amplia producción literaria del autor, es decir, la numerosidad de los títulos que han sido publicados. Por otro lado, el desarrollo y la evolución artística, ideológica y temática que se pueden notar en la literatura de Galdós (IES Pérez Galdós).

Como destaca José Manuel Blecua (1951: 177), Benito Pérez Galdós se puede considerar, sin ninguna duda, uno de los mejores novelistas y representantes de la novela realista española, así como el escritor más prolífico español del entero siglo XIX. Las novelas de Galdós se pueden dividir en tres grupos. En el primero se encuentran las así llamadas novelas de tesis (*Doña Perfecta*, *Gloria* y otras), en el segundo las novelas realistas (*Fortunata y Jacinta*, *Misericordia...*) y en el tercero novelas de tendencia idealista (*Torquemado*, *El abuelo...*) (Blecua, 1951: 178).

En cuanto al primer grupo, conocido como las novelas de tesis, el propio autor las llamó *Novelas Españolas Contemporáneas*, dado que las obras que pertenecen a esa etapa reflejan y describen la sociedad española de esa época de una forma única y especial, caracterizada por su matiz del realismo y marcas del naturalismo. Una vez que la estética realista empezó a ser cuestionada, se nota el cambio en la obra del autor que entonces evoluciona cada vez más hacia el espiritualismo e idealismo (IES Pérez Galdós).

José Manuel Blecua (1951) también menciona la evolución de la literatura del autor, describiéndola, diciendo que se desarrolla pasando de un matiz y sentido realista a un matiz y sentido idealista. Del mismo modo, Blecua destaca el cambio del lenguaje en la obra de Galdós, que pasa de espontáneo a más cuidado.

En general, en la literatura de Galdós se pueden notar y observar los siguientes motivos y temas literarios: los personajes femeninos controlados por un patrón que tiene la tendencia de reducir radicalmente el mundo y la realidad a la oposición entre lo bueno y lo malo, por ejemplo, a lo que se refiere concreta y simbólicamente a las diferencias entre los reaccionarios, es decir conservadores, y los liberales. Blecua (1951: 177) nota que cada uno de los personajes de las novelas de Galdós es estudiado a la perfección en cada aspecto posible, partiendo de las descripciones al lenguaje de cada uno de los caracteres. A seguir, el motivo de la burguesía española de la época del autor, igual que el interés por la búsqueda de su origen en la historia contemporánea (El Resumen). Aquí es que los *Episodios Nacionales*, que Galdós escribió durante toda su vida, son muy relevantes (IES Pérez Galdós).

Asimismo, entre otros temas importantes en la obra de este autor también destacan el valor y la importancia de la educación; especialmente la de las mujeres, la problemática del patriarcado y machismo, la religión y el conflicto religioso, la crítica de la doble moral, hipocresía y de las supersticiones populares, la desigualdad social y la importancia del desarrollo sociocultural basado en el progreso científico (IES Pérez Galdós).

A continuación, lo que también cabe destacar es el hecho de que Galdós fue influenciado significativamente por la literatura de Miguel de Cervantes, que fue referenciado numerosas veces en la obra galdosiana, especialmente en el contexto de empleo de humor y lenguaje de Cervantes (IES Pérez Galdós). También, en sus obras se puede notar influencia de Balzac, Dickens, Flaubert y Zola (cervantes.es).

En términos generales, se puede decir que Galdós se considera no solo un gran representante del Realismo español y restaurador de la tradición novelística, sino también el

mayor y mejor novelista después de Cervantes, a quien le admiraba desde su niñez (cervantesvirtual, IES Pérez Galdós).

Asimismo, cabe destacar que Galdós fue nominado para el Premio Nobel de Literatura tres veces, aunque nunca lo ganó. Se puede decir que se interpusieron los méritos de otros candidatos, igual que la Primera Guerra Mundial que interrumpió los premios mencionados. No solo eso, sino que se puede concluir que sus principales rivales estaban en España y que fueron ellos quienes impidieron que gane el famoso Premio, debido al conservadurismo ultracatólico español, asimismo como el hecho que se decía que Pérez Galdós no representaba a España de aquel entonces (Alberola, 2020). Sus ideales y opiniones sociopolíticos y sus críticas dirigidas a la iglesia católica representaban un obstáculo para que gane el Premio Nobel (IES Pérez Galdós).

Sin embargo, entre otros méritos de Galdós cabe mencionar que también fue político y diputado. En calidad de escritor, también formaba parte de la Real Academia Española como académico (IES Pérez Galdós).

En el último período de su vida fue impactado con la pérdida progresiva de su vista. Asimismo, estuvo marcado por las dificultades económicas por causa de sus deudas. Murió el 4 de enero de 1920 en Madrid (El Resumen).

3. Sobre Luis Buñuel

Luis Buñuel nació el 22 de febrero de 1900 en Calanda, España y falleció el 29 de julio de 1983 en Ciudad de México en una familia de clase alta, con su padre siendo un militar enriquecido en Cuba que luego se mudó a Calanda. Fue allí donde conoció a la madre de Buñuel, una pianista. Juntos tuvieron siete hijos, Luis siendo el mayor (enciklopedija.hr, Biografías y vidas, Enforex).

La familia de Buñuel era firmemente religiosa y así fue como Buñuel empezó su educación en un colegio jesuita (Enforex). A pesar de ser un niño creyente y religioso, durante su adolescencia comenzó a leer los libros de Charles Darwin, Herbert Spencer y Friedrich Nietzsche, y consecuentemente comenzó a perder la fe (Biografías y vidas). Al terminar el bachillerato en el colegio jesuita, Buñuel fue a Madrid, como deseó su padre, para hacerse ingeniero agrónomo. Así fue como Buñuel comenzó a frecuentar a la Residencia de Estudiantes donde tuvo la oportunidad de conocer y amistarse con algunos de los artistas y poetas más importantes de la época, como, por ejemplo, Salvador Dalí, Federico García Lorca y Ramón Gómez de la Serna (Biografías y vidas).

Buñuel pronto descubrió que su verdadera vocación no era la de ser ingeniero, ni entomólogo, sino la de artista. Por lo tanto, decidió estudiar la carrera de Filosofía y Letras, la rama de Historia, que terminó en 1923. (Biografías y vidas). Su carrera comenzó dos años después, en 1925, con su mudanza a París, donde trabajaba como asistente y ayudante de producción de Jean Epstein, donde se familiarizó con el mundo cinematográfico (Enforex). Unos años después, en 1928 y 1929, colaboró con Salvador Dalí en *Un perro andaluz*, el cortometraje de producción franco-española que se rodó en París con el dinero de la madre de Buñuel (Biografías y vidas). Aunque la película causó un escándalo, también fue todo un éxito (Biografías y vidas), y hoy en día sigue siendo considerada como una de las mejores películas de vanguardia de la época (Enforex). En 1930 Buñuel y Dalí dirigieron la película surrealista *La edad de oro* (enciklopedija.hr). Es posible que el segundo proyecto de estos dos artistas causara la ruptura de su amistad, sobre todo debido por la causa del rechazo de la Iglesia católica por parte de Buñuel (Enforex).

Luego, Buñuel viajó a Estados Unidos, a Hollywood, para recrear películas americanas, pero no quiso someterse a las reglas de los productores estadounidenses (Biografías y vidas, Enforex).

Durante la Segunda República, fue el coordinador de Propaganda al Servicio de la Información en la Embajada española en París. Fue eso lo que le facilitó alternar estancias entre España y Francia (circulobellasartes.com). Durante el golpe de Estado y la guerra civil española, Buñuel permaneció fiel a la Segunda República, mientras que Dalí se alineó con el bando franquista. En 1938, Buñuel, ya casado, se mudó con su familia a Estados Unidos y fue allí donde trabajó como el jefe de montaje en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (circulobellasartes.com, Biografías y vidas). Luego, desde 1942 hasta 1946, también trabajó para Warner Brothers, como jefe de doblaje (Enforex).

En 1946 se trasladó a México, donde continuó su carrera como director y dirigió la película *Los olvidados* en 1950 que recibió el premio en el Festival de Cannes. Durante su etapa mexicana, Buñuel también trabajó rodando películas en Francia. En 1972 ganó el Óscar para la mejor película extranjera por *El discreto encanto de la burguesía*, convirtiéndose así en el primer director español que consiguió un Óscar (enciklopedija.hr).

Asimismo, dentro de la obra y la filmografía de Buñuel cabe destacar películas como, por ejemplo, *Las Hurdes* de 1932, *Susana* de 1951, *Él* de 1952, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* de 1955 y *Belle de Jour* que ganó un León de Oro en el Festival de Venecia en 1967 (enciklopedija.hr, circulobellasartes.com).

En este trabajo fin de máster se centrará en las películas *Nazarín* de 1959, *Viridiana* de 1961 y *Tristana* de 1970, basadas en la obra de Benito Pérez Galdós, el autor a quien Buñuel no solo respetaba y admiraba, sino a quien también consideraba el escritor más grande de la historia. De la misma manera, Buñuel opinaba que los autores anglosajones se valoraban diferentemente en comparación con los autores que escriben en otros idiomas, concluyendo que son el país y su poder los que últimamente determinan quiénes van a ser los escritores a quienes se va a considerar grandes. Asimismo, el cineasta pensó que Galdós no fue reconocido a nivel mundial como una estrella por el hecho de que escribió en español (elespañol.com).

4. Las sinopsis de las novelas y de las películas

4.1. *Tristana* (1892) de Benito Pérez Galdós

La trama de la obra trata de *Tristana*, una joven de 21 años que quedó huérfana y fue adoptada por don Lope Garrido, un hombre de 57 años, que defiende vigorosamente las ideas basadas en la caballerosidad y relacionadas con la generosidad, a no ser que se trata de los asuntos de amor puesto que opinaba que en el aspecto amoroso todo era válido y permisible.

Con el paso del tiempo, Tristana empezó a darse cuenta de que se encontraba atrapada en una relación marcada por desigualdad con don Lope dado que es él quien limita su derecho y capacidad de tomar decisiones por sí misma. Tristana es consciente de su reputación y situación social en el sentido de que no podía ser libre ni casarse porque estaba unida a don Lope que de vez en cuando era como su padre y tenía el rol de su tutor, pero al mismo tiempo se convertía en su seductor. Asimismo, por todo el vecindario la gente se preguntaba exactamente cuál era la posición familiar y social de Tristana ya que a veces daba la impresión de ser la criada y en otras ocasiones la hija e incluso la amante de Don Lope.

A pesar de que Don Lope le prohibía salir sin él, todas las tardes Tristana daba un paseo con Saturna, su amiga y confidente y la criada de don Lope. Consecuentemente, poco a poco Tristana empieza a rebelarse ante su situación injusta y humillante y es así como llega a conocer y enamorarse de Horacio, un joven pintor. Cuando murió su tutor, Horacio decidió irse. Durante su ausencia viajaba, explotaba su libertad y estudiaba formalmente la pintura hasta su regreso. Entonces empezó a trabajar y se dio cuenta de que echaba de menos a Tristana.

Mientras tanto y a medida que la historia avanza, la salud de Don Lope se vuelve cada vez más frágil y luego Tristana también cae enferma de reuma. A causa de esto, Tristana cojeaba de una pierna y sentía un dolor muy intenso. La enfermedad se apoderó de ella y le han tenido que amputar la pierna. Es así como Tristana se encuentra obligada a volver a depender de don Lope.

Esa nueva situación no solo cambió a Tristana, sino también a don Lope. Mientras que Tristana empeoraba, don Lope no podía soportar verla sufrir tanto. Debido a esto, don Lope sentía tanta compasión que hacía todo lo que podía para ayudarla, pero también para aprovechar la situación para no solo dar ánimos a Tristana sino también para tenerla a su lado para toda la vida.

Por causa de eso, cuando Horacio regresa y va a visitar a Tristana, ambos se dan cuenta de cómo y cuánto las cosas han cambiado. Por un lado, al volver a verle, Tristana comprendió

que le ha idealizado y que Horacio era un extraño que no tenía nada que ver con el hombre perfecto que ella había creado en su mente. Por otro lado, Horacio nota que no ha quedado nada entre él y Tristana y que su relación ya no era romántica, sino hermanal.

Con el tiempo, Horacio dejó de visitarla y se marchó de nuevo y nunca más regresó. Posteriormente, a Tristana le llegaron noticias de que Horacio se había casado.

Simultáneamente, don Lope suponía que la relación de los jóvenes no iba a ninguna parte y que la ruptura solo era cuestión de tiempo ya que había una incompatibilidad de caracteres bastante obvia entre Tristana y Horacio. Es por eso por lo que don Lope se sentía muy satisfecho, sabía que Tristana finalmente iba a ser suya.

Debido a las circunstancias, don Lope y Tristana se casan y es eso lo que les salva de la ruina y miseria económica. Con una boda de conveniencia, ambos llegaron a pasar el resto de sus vidas en una casa hermosa y, irónicamente, gracias a eso dejaron de lado la repugnancia que a ambos les producía el matrimonio.

4.2. *Nazarín* (1895) de Benito Pérez Galdós

En esta novela se desarrolla la historia de la vida de Nazario Zaharín, un sacerdote católico del siglo XIX, un protagonista idealista en búsqueda de una vida de acuerdo con los principios del Evangelio, dedicado a que esto sea el propósito de su vida.

A la vez, Nazarín también está decidido dedicar todo el tiempo que pueda ayudando a los más necesitados. Sin embargo, por su bondad sufre muchos desafíos que ponen a prueba su vocación religiosa.

Puesto que su estilo de vida y su forma de ser sorprenden y escandalizan a mucha gente, a lo largo de la novela, el sacerdote tiene que enfrentarse a muchas adversidades y a los numerosos obstáculos. Dado que su forma de vida va en contra de las convenciones y normas de la sociedad española de la época descrita en la novela, Nazarín se encuentra rechazado no solo por la sociedad sino también por la Iglesia. Es más, tanto la sociedad como la Iglesia piensa que es un hereje y un loco.

A pesar de todo, Nazarín sigue ayudando a la gente sin esperar nada a cambio y se mantiene firme en su fe durante todo su sufrimiento y persecución.

Al mantenerse fiel a sus principios con la gente corrupta y despiadada en su entorno, abandonando a su vida cómoda que llevaba al principio de la obra, el padre Nazario rechaza

adaptarse a la sociedad así conservando su idealismo y pacifismo, todo el tiempo viviendo una vida nómada, hasta que lo arrestan y lo llevan a la prisión. Es así como se convierte en un símbolo de la esperanza y de la resistencia para sus seguidores.

4.3. *Halma* (1895) de Benito Pérez Galdós

Esta novela de cierto modo continúa la obra de *Nazarín*, ya que se puede notar un claro enlace entre las dos. Sin embargo, la primera obra se puede entender sin haber leído la segunda y para la segunda no hace falta haber leído la primera, aunque en la novela *Halma* se sigue desarrollando la historia de la vida de Nazarín, que ahora es un personaje secundario.

La trama de esta novela trata de la vida de la condesa Catalina de Halma, viuda de un conde alemán, que se encuentra obligada a regresar a España después de la muerte de su marido y tras haber tenido numerosos problemas y contratiempos. Al regresar, decide usar su herencia paterna, para ayudar a los que más lo necesitan, creando así un centro de beneficencia para los marginalizados en una de sus propiedades en el pueblo.

Es así como, por una parte, Nazarín se incorpora al proyecto de Halma. Por otra parte, Nazarín se encuentra bajo tutela de un representante de la Iglesia que quiere averiguar y decidir si este es un loco o un santo. Cabe destacar que es por eso por lo que a Nazarín le han suspendido a sus licencias sacerdotales.

A medida que avanza la historia, aparecen personajes que discuten si tanto Halma como Nazarín han perdido la cordura ya que las obras de caridad terminan perdiendo su utilidad, de la misma manera que el hecho de ofrecer una alternativa caritativa a una sociedad hipócrita termina sin tener sentido.

Esa alternativa caritativa se basaba en la administración de los bienes, la agricultura y la espiritualidad con el propósito de alojar a muchas familias que de esa forma podían tener la oportunidad de vivir de su trabajo.

A lo largo de la historia, queda claro que esa obra de caridad no puede solucionar un problema tan complejo como el de la pobreza.

La novela termina con Nazarín que logra recuperar a sus licencias y termina retirándose a una parroquia lejana. En cuanto a la condesa de Halma, ella acepta el consejo de Nazarín y termina casándose con su primo para poder seguir con la devoción a su proyecto caritativo y a la moralidad.

4.4. *Nazarín* (1959) de Luis Buñuel

Basada en la novela homónima de Galdós, la película trata de padre Nazario, un sacerdote católico humilde, que vive en un hospicio pobre donde tranquilamente hace todo lo que pueda para ayudar a los demás, incluso a las personas que lo roban.

Una de las personas a la que ayuda es Beatriz que tiene episodios psicóticos graves y que quiere suicidarse después de que Pinto, su amante, la rechaza.

El padre Nazario decide ayudar también a Andara, una prostituta que ha matado a otra prostituta y que ahora busca ayuda porque está herida y necesita un refugio. *Nazarín* la esconde, pero no deja de intentar hacerla consciente de lo que ha hecho y que debe responsabilizarse y asumir la culpa por el delito que ha cometido. Luego, viene Beatriz y les avisa que la policía está de camino ya que alguien ha informado a las autoridades. Aunque Beatriz ofrece esconderlos, no deja de esperar secretamente y querer que la policía ahorque a Andara.

Mientras tanto, la propietaria también se entera de lo que está pasando e insiste en que Andara tiene que irse para no ser descubierta con el padre Nazario. En vez de deshacerse de sus cosas que son la prueba de su estancia, Andara decide prender fuego a la habitación y escaparse después de que Nazario se va.

Es así como el buen padre se encuentra estando en conflicto no solo con la ley sino también con la Iglesia. A causa de eso, decide irse básicamente sin nada.

Un poco más tarde, Nazario vuelve a encontrarse con Beatriz que lo lleva a ver a Andara y a una niña que está muy enferma. La madre de la pobre niña le ruega que cure a su hija con un milagro. Nazario se ofrece a rezar junto a ellos y también les recomienda a que llamen a un médico. Puesto que el estado de la niña termina mejorando, tanto Andara como Beatriz creen que el padre Nazario es un santo y un hacedor de los milagros y es así como las dos mujeres deciden seguirle, a pesar de que eso no es lo que Nazario acepta y quiere.

Ahora que lo siguen Beatriz y Andara, no le queda otra que aceptarlo de mala gana. Sin embargo, decide aprovechar la situación para educar a las dos mujeres sobre la Biblia y Dios.

A medida que avanza la película, Andara conoce a un enano que le profesa su amor y luego se va diciéndole que es una mujer fea. Beatriz vuelve a ver a Pinto que está visitando la zona donde los tres se encuentran y termina acusándola de ser la amante del padre Nazario y exigiendo que se vaya con él inmediatamente. Nazario la aconseja que debe resistir la tentación.

Dada la situación, Andara insiste en que deben huir cuanto antes. Nazario se niega a hacerlo y Beatriz está de acuerdo con él diciéndole que confía en él completamente e incluso cita la Biblia. Andara no tarda mucho en acusar a Nazario de amar más a Beatriz. Nazario intenta calmarla demostrándole que su amor cristiano que siente es igual para ambas mujeres.

Luego Nazario y Andara terminan arrestados por un grupo de búsqueda. Beatriz les pide a que dejen en libertad a Nazario. Pinto va y dice a la madre de Beatriz que Beatriz debería ir con él. Al encontrarse con su madre, Beatriz no para de hablar de lo maravilloso que es Nazario y de sus milagros. Su madre le dice que es obvio que está muy enamorada del sacerdote. Al oír eso, Beatriz sufre un episodio psicótico.

Al mismo tiempo, Nazario es insultado y maltratado físicamente por sus compañeros de celda y por causa de eso, sufre una crisis de fe grave. Otro compañero de celda le salva y para darle las gracias, Nazario le regala su dinero.

La película termina con Nazario acusado por desobediencia y locura. Durante el tiempo que lo llevan por el camino, Beatriz está pasando junto a Pinto, pero sin reconocer a Nazario. Mientras se lo llevan, Nazario se encuentra frente a frente con una frutera que le ofrece una piña. Angustiado y confundido, primero se niega, pero luego termina aceptando la fruta, agradecido. Después de eso, lo llevan lejos y uno solo puede imaginar por sí mismo cómo es que termina Nazario.

4.5. *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel

Viridiana es la película de Buñuel inspirada en *Halma*, la novela de Galdós. La trama de la película trata de la novicia Viridiana, una mujer joven que está a punto de tomar los hábitos, que tiene que abandonar el convento en contra de su voluntad, pero para obedecer las órdenes de la madre superiora.

Es así que Viridiana va a visitar a su tío don Jaime, un viudo que es su benefactor dado que le ha pagado a los estudios y que también es su único pariente vivo, antes de tomar los votos finales. Durante su visita, don Jaime queda impresionado y fascinado con su sobrina porque ella se parece muchísimo a su difunta esposa. Don Jaime no tarda mucho en obsesionarse con Viridiana. El hombre no quiere ni puede aceptar que la joven está al punto de ser monja.

Alertado y obseso, don Jaime trata de seducirla. Desesperado y fuera de sí mismo, decide adormecerla para acostarse con ella, es decir, para violarla. Intenta forzarla, pero no consigue

hacerlo porque, después de todo, no se atreve. Puesto que aún sigue determinado a que Viridiana no se vaya, decide hacer lo que haga falta para impedir que ella se enclaustre.

Como consecuencia de eso, cuando Viridiana procura volver al convento, don Jaime intenta retenerla mintiéndole y diciéndole que eso ya no está posible porque la ha poseído mientras ella estaba durmiendo.

Viridiana, devastada por el abuso, se aleja de don Jaime y se va de todos modos. Al marcharse su sobrina, don Jamie se suicida. Cuando se entera de que su tío se quitó la vida, Viridiana se siente culpable por su muerte. Es por eso por lo que renuncia a ser monja y decide quedarse en la mansión con el propósito de practicar la caridad cristiana allí acogiendo a los que más lo necesitan. Viridiana da refugio a los pobres, vagabundos y enfermos.

Los personajes desfavorecidos y marginalizados a quienes ha ayudado brindándoles alimento y refugio luego deciden atacarla y robarla, con uno de ellos incluso intentando violarla. Don Jorge, el hijo que don Jaime no quiso reconocer durante toda su vida y que después de su muerte llegó a heredar la finca, es la persona que ayuda a Viridiana y que la salva de esa gente.

El final de la película es impactante y abierto. Viridiana trata de recuperarse después de lo que le ha ocurrido y en un silencio absoluto reflexiona sobre las decepciones que le predispuso su destino. Decepcionada por todo y todos, acaba aceptando a la vida que, a lo largo de la película, le proponía Jorge. En la última escena Viridiana acude a Jorge y va a jugar las cartas con él y con su amante.

4.6. *Tristana* (1970) de Luis Buñuel

Esta obra cinematográfica se basa en la novela homónima de Galdós.

En la película se sigue la vida de la joven Tristana que quedó huérfana tras la muerte de su madre. La protagonista de sus 19 años es acogida por don Lope, un tal donjuán mayor, quien queda embelesado por su belleza, juventud e inocencia.

Del mismo modo, don Lope no tarda mucho en tratar de seducir a su pupila y aprovecharse de ella. Es más, desde los 19 hasta los 21 años, Tristana se convierte en su amante. Es así como, sin que nadie del mundo exterior lo sepa, don Lope al mismo tiempo trata a Tristana como su criada, hija y esposa.

A medida que Tristana crece y madura, empieza a sentirse atrapada y ya no quiere seguir con esa relación. De hecho, comienza a buscar su independencia a través de los estudios de arte,

música y otras materias. Don Lope no está de acuerdo con eso, dado que opina que las mujeres tienen que quedarse en casa.

Harta de esa relación de desigualdad, Tristana decide irse de la casa de don Lope y es así como llega a conocer a Horacio, un pintor joven bohemio. Los dos se enamoran y deciden que quieren irse a vivir juntos. A causa de esto, Horacio se enfrenta a don Lope fuera de su apartamento. Primero don Lope abofetea a Horacio y le reta a un duelo y luego Horacio reacciona dándole un puñetazo fuerte en la cara a don Lope y es así como termina esa pelea. Después del mencionado incidente, Tristana se va a vivir con Horacio.

Cinco años después, al enfermarse repentinamente, Tristana termina su relación con Horacio. Enferma, exige que la lleven a la casa de don Lope porque decidió que quiere morir allí. Tristana se entera de que tiene el cáncer de la rodilla. Sobrevive, pero le tenían que amputar la pierna para salvarle la vida. Cambiando sus perspectivas por causa de todo lo que le pasó, Tristana vuelve con don Lope y retoman su relación de antes. La retoman, pero esta vez Tristana es abiertamente desafiante y más independiente.

La salud de don Lope empeora significativamente y al mismo tiempo, de repente, hereda bastante dinero. Tristana, teniendo motivos ocultos, acepta casarse con don Lope, aunque ese matrimonio es el de la convivencia. Por un lado, Tristana quiere el dinero que don Lope heredó. Por otro lado, deja claro que no va a tener una relación romántica ni sexual con su marido, pero, sin embargo, toma un amante, que es el hijo de la criada.

La película termina con don Lope sufriendo un infarto en su cama. Llama a Tristana para que le ayude, pero ella finge llamar al doctor por teléfono y luego va a abrir la ventana durante esa noche fría de invierno para acelerar la muerte de don Lope.

5. Los análisis de las novelas y de las películas

5.1. *Tristana* (1892) de Benito Pérez Galdós

Entre los temas principales de esta novela cabe destacar la lucha por la autonomía y la libertad de la protagonista, Tristana.

Zoila Clark (2006: 1) hace notar que con esta obra Galdós describió el destino de una mujer de forma diferente al tratar de explicar y reflejar la realidad y el estado de la sociedad del siglo XIX. La autora también usa como ejemplo y habla de la novelista Emilia Pardo Bazán en el contexto de que Pardo Bazán fue la contemporánea de Galdós. Pardo Bazán como escritora naturalista también fue la precursora del feminismo y de los derechos de las mujeres. Asimismo, según Clark (2006: 1), Emilia Pardo Bazán opinaba que la novela *Tristana* tenía un final fallido puesto que consideraba que el tema y el final de la novela debían ser sobre la esclavitud moral de la mujer.

Asimismo, Clark (2006: 2) usa como otro ejemplo a Leopoldo Alas Clarín, otro contemporáneo de Galdós, un escritor del realismo y crítico literario, que aseguraba que dentro del contexto histórico-social Galdós acertaba con su aproximación al espíritu de la época en la que vivieron. Según Clark (2006: 1), Clarín veía a *Tristana* y a su protagonista como representación del alma española en un período de decadencia.

Sin embargo, la autora quiere recordar a los lectores que Emilia Pardo Bazán fue una mujer y escritora que se adelantó a su época, mientras que Benito Pérez Galdós no logró escapar a su tiempo (Clark, 2006: 1).

No obstante, Galdós logra retratar la realidad moral y social del período en que vivió la protagonista. Es decir, *Tristana*, como una mujer joven, lucha por encontrar su lugar en una sociedad que es, sin duda ninguna, dominada por los hombres. Clark (2006: 3) enfatiza que los personajes femeninos solían ser tan pasivos hasta el punto de ser reducidos a existir solamente en la función de un personaje masculino.

Es más, a través de la relación de Tristana y don Lope, Galdós destaca y muestra la falta de independencia y libertad de las mujeres. De hecho, el autor, de una forma u otra, invita al lector que reflexiona sobre la opresión que experimenta Tristana en su relación con don Lope y que la protagonista, a pesar de su inteligencia y talentos, se encuentra limitada por culpa de las convenciones sociales y su dependencia económica. También cabe destacar que en el contexto de lo mencionado surge la importancia de la igualdad de género.

Asimismo, como otros temas importantes que la novela también aborda se tiene que mencionar a la hipocresía y la doble moral de la sociedad española en cuestión. En *Tristana* Galdós muestra la falta de autenticidad y la falsedad de las apariencias en la sociedad, ya que señala lo fácil que es y cómo la gente puede ocultar sus verdaderas intenciones y, para colmo, actuar de forma y manera egoísta para satisfacer sus propios deseos e intereses. Por ejemplo, el personaje de don Lope es el que, por un lado, defiende todas las ideas relacionadas con la caballerosidad y generosidad. Por otro lado, piensa que en los asuntos de amor todo está permitido y es así como actúa. Primero trató de seducir a la madre de Tristana, la viuda de su difunto amigo. Luego, hizo lo mismo y mucho más con su hija.

Paralelamente, en esta novela Galdós explora la temática y problemática que representa el paso del tiempo, igual que la decadencia. Eso es lo que el autor describe a través del personaje de don Lope, un hombre mayor que no puede aceptar que ya no es un donjuán y que su tiempo ya ha pasado. Es así como Galdós explora no solo la decadencia de una clase social, sino también de un sistema de valores anticuados. Como menciona la autora Clark (2006: 3), la burguesía como clase social, de la que también trata la novela, seguía presionando a las mujeres que aceptan su rol de la esclava del hombre.

Asimismo, la autora señala que tanto la casa de don Lope como el estudio de Horacio son espacios cerrados que sirven para limitar y condenar a Tristana a una vida sedentaria y al servicio del hombre. Simbólicamente, la casa de don Lope se puede observar y ver como un espacio lleno de trofeos y cosas acabadas en su decadencia que destaca aún más el descenso de la clase social de don Lope. Entretanto, el estudio de Horacio está lleno de cosas inacabadas y es así como es su relación con Tristana. No solo eso, sino que también ambos espacios podían ser vistos como centros de poder donde se cuestiona a Tristana como si fuese un objeto de estudio para el hombre y donde se la examina como si fuese una mascota que tenía que ser domesticada (Clark, 2006: 4).

Por ejemplo, a lo largo de casi toda la novela, don Lope no para de hacerle preguntas a Tristana, siempre queriendo saber de qué es de lo que está pensando la joven mujer, para poder actuar si es que eso resulta necesario y para poder controlarla. Es más, don Lope trata de obtener toda la información posible usando a su criada Saturna, que también es amiga de Tristana, y es así como Saturna la espía.

A continuación, como un tema más de la novela se puede mencionar la crítica dirigida a la institución del matrimonio. No solo que al principio de la novela don Lope enseña a Tristana para que la joven detesta el matrimonio para que, consecuentemente, ella no llega a pensar en

casarse con alguien de su edad, sino que el único motivo por el cual ambos deciden casarse es por el interés. Puede que esa también sea una de las razones por las que Tristana no quería casarse con Horacio, a quien una vez amaba. Es más, si los familiares de don Lope no hubieran puesto como condición que don Lope y Tristana tenían que casarse para heredar la casa, la pareja nunca habría llegado a casarse. Eso demuestra la boda y el matrimonio de conveniencia. Por causa de eso, es posible concluir que esos dos personajes piensan que el matrimonio es la base de su prosperidad. Asimismo, a lo largo de la novela, queda claro que don Lope vive sin tener que trabajar gracias a la fortuna generacional. Incluso cuando se encuentra al borde de la ruina, consigue dinero vendiendo sus pertenencias. Luego, para conseguir la casa con el huerto en el centro de la ciudad, contraen matrimonio Tristana y don Lope.

A continuación, Zoila Clark (2006: 4) anota que el hecho de que Tristana perdió a su pierna en la novela simboliza dos cosas. La primera aclara lo que pasa cuando una mujer inteligente quiere e intenta tener voz propia y tomar las riendas de su propia vida en un discurso masculino. La autora destaca que Tristana tiene su propia voz solamente en cuatro capítulos y luego vuelve a ser narrada por la voz masculina. No solo eso, sino que después de perder la pierna, queda de nuevo atada a don Lope.

La segunda cosa a la que simboliza la pérdida de la pierna de Tristana es su incapacidad para poder avanzar más en su vida (Clark, 2006: 4).

Cabe destacar que la novela empieza con Tristana siendo tratada como la criada, hija y esposa de don Lope y termina con Tristana casada con don Lope y cuidándolo en su vejez y enfermedad, conformándose con la apariencia de una mujer tradicional de su época.

Clark (2006: 5) concluye que con esta novela Galdós, como liberal español, demuestra su decepción con la nación española de su época. Eso se puede notar en el hecho de que los personajes principales de la obra terminan aburguesados y que es así como don Lope y Tristana llegan a formar una familia que es según las normas sociales y creada a base de puro convencionalismo.

5.2. *Nazarín* (1895) de Benito Pérez Galdós

Al analizar a la novela *Nazarín*, cabe destacar varios temas de importancia. Uno de esos temas es la lucha entre el idealismo y la realidad. *Nazarín* representa el idealismo en su búsqueda de una vida justa, piadosa y según la Biblia. La sociedad y sus limitaciones que tiene

representan a la dura realidad. Como destaca Lanzuela Corella (2021: 266), Nazarín es el representante del cristianismo en su forma más pura.

Ese tema también aborda cuestiones filosóficas y religiosas y es por eso por lo que Galdós en esta novela reflexiona sobre la naturaleza de la fe y de la religión puesto que Nazarín, el sacerdote que quiere vivir según el Evangelio, sufre porque lo tomen por un loco y un hereje a base de su forma de ser y puesto que vive de acuerdo con su fe.

Asimismo, en la obra se plantea otro tema, el de la corrupción y la hipocresía de la Iglesia y de la sociedad del siglo XIX. Galdós la crítica mostrando cómo aquellos que se supone que deberían ser los que representan la justicia y la moral, en realidad, resultan ser los que son más egoístas y malos. Es más, es por eso por lo que Nazarín sufre y tiene que enfrentarse a tantos problemas y obstáculos en la novela homónima. Es así como Mendoza Vera (2019: 11) enfatiza el hecho de que Galdós, a través del personaje de Nazarín, crea un discurso donde critica la ciencia, la filosofía, la política y el supuesto progreso, puesto que nada de lo mencionado acaba con el sufrimiento humano. Después, Nazarín sigue defendiendo la fe dado que la ve como el único medio de la salvación para toda la humanidad. Como nota Lanzuela Corella (2021: 266), el sacerdote, a pesar de todo lo ocurrido, defiende a su religión con vigor.

A continuación, Mendoza Vera (2019: 13) señala la mistificación entre el personaje Nazarín, que se mantiene firme en sus convicciones y que sigue ayudando a los demás a pesar de que eso le causa persecución y sufrimiento, y Jesús Cristo. Es decir, Nazarín predica y sermonea su doctrina tanto con la palabra como con su ejemplo. Además, tiene a dos discípulas y seguidoras, a Andara y a Beatriz.

Asimismo, la autora (2019: 14) destaca las similitudes entre Nazarín y don Quijote puesto que a veces puede parecer que el personaje de Nazarín es el carácter de la novela cervantina. En el personaje de Nazarín se ve en una mezcla entre la santidad y la locura. Montes Doncel (2007: 101) lo resume enumerando las similitudes como, por ejemplo, existencia de un narrador cronista que es supuestamente periférico, alusiones repetidas a sus fuentes, el héroe famoso y su influencia, igual que la utilización de la primera parte de la novela como un elemento en la trama de la segunda novela (en este caso, *Halma* como continuación de *Nazarín*).

Mendoza Vera (2019: 18) concluye que, a pesar de que Galdós acude a *Don Quijote* para construir su novela y para caracterizar al protagonista, el autor logra preservar a la originalidad de su obra.

5.3. *Halma* (1895) de Benito Pérez Galdós

Ayo (2018: 43) problematiza y discute sobre las relaciones interpersonales de los individuos dentro de los espacios privados y públicos en las novelas *Nazarín* y *Halma* de Galdós. Uno de los temas de las novelas en cuestión son las aventuras cristianas de los personajes, entre ellos Nazario Zaharín de la novela *Nazarín*, mejor conocido como el sacerdote Nazarín, cuya historia se continúa en la novela *Halma*. En la segunda novela, *Halma*, Nazarín ya no es el protagonista sino un personaje secundario importante convertido en una celebridad ya que otros personajes de la novela ya saben quién es él puesto que anda en boca de todos y que todos conocen su historia y la critican y juzgan (Ayo, 2018: 47). Lo mencionado es lo que Montes Doncel (2007: 101) analiza como cervantino y quijotesco, el hecho de que una parte de la primera novela es usada como el elemento de la trama en la segunda. Debido al personaje de Nazarín, Mendoza Vera (2019: 17) describe su semejanza con lo quijotesco dado que Nazarín defiende a sus ideales, pase lo que pase. Es más, lo de Nazarín va más allá de lo mencionado, por causa de que Nazarín ve el sufrimiento como la herramienta con la que consigue la purificación.

A continuación, Ayo (2018: 47) describe como Nazarín llegó a ser un miembro humilde de la comunidad que *Halma*, la protagonista, construyó lejos de la sociedad, en el pueblo.

En cuanto a *Halma*, su personaje aborda los temas religiosos, pero no solo esos, sino también los de el propósito de la vida, la búsqueda de la verdad, la exploración de diferentes percepciones del mundo, la igualdad de género y, sobre todo, la justicia social.

La autora Lope Blanch (1991: 483) no considera a la novela *Halma* como una novela religiosa, sino como una novela erótica. Es así como la autora destaca lo necesario que es leer la novela en dos planos. En uno de los dos, es imprescindible leer desde el punto de vista del narrador que describe la personalidad de los personajes, igual que los sucesos que pasan a lo largo de la novela. Debido a esto, Lope Blanch (1991: 483) nota que puede que algunos de los lectores deciden quedarse con este contenido siendo así como es, puesto que es probable que esa fue la intención fundamental de Pérez Galdós al escribir la obra.

El segundo plan en el que el lector puede analizar la obra, la autora (1991: 483) ve como algo que Galdós dio a los lectores como la segunda opción. El otro plan es el de leer la novela analizándola con cierta profundidad a través de la que uno puede ver que nada es tan simple como parece. De esa manera, uno comprende como la novela no es solo más complicada, sino también más rica del contenido (Lope Blanch, 1991: 483).

Por causa de eso, Lope Blanch (1991: 484) enfatiza lo importante que resulta ser el análisis detallado del personaje de la condesa Catalina de *Halma*. Como el personaje principal de la novela, todo lo que ocurre se centra alrededor suyo. La autora (1991: 484) destaca lo intrigante que es el hecho de que Pérez Galdós incluyó numerosos datos y fechas, sobre todo al principio de la novela y, sin embargo, omitió otros datos y otras fechas importantes, como, por ejemplo, la fecha del nacimiento de la protagonista, la edad que tenía cuando se casó, la fecha de la muerte de su esposo y su edad cuando murió, cuántos años estaban casados y cuántos años tenía Halma cuándo se quedó viuda (Lope Blanch, 1991: 484).

Si en el contexto de lo mencionado se compara a Halma con Tristana, la protagonista de otra obra que fue publicada tres años antes por el mismo autor, uno puede notar que en la novela de *Tristana* Galdós escribe sobre la edad de Tristana y de don Lope mientras que no hace lo mismo con la protagonista en la novela *Halma*.

A continuación, en el principio de la novela, Galdós describe como Catalina se casó con el Conde de Halma – Lautenberg, a pesar de que su familia no estaba de acuerdo con la boda. Es más, durante el tiempo que duró su matrimonio, el autor enfatiza como Catalina fue la amante y amada y como esa felicidad íntima que sentía la pareja en su matrimonio compensaba la desdicha del mundo externo que representaba su realidad.

Lope Blanch (1991: 487) destaca como Galdós describe a Catalina como melancólica muchas veces después de que falleció su marido el Conde, tantas que eso no puede pasar por alto. La autora explica que, aunque la melancolía puede formar parte del duelo, al usar ese adjetivo tanto, ella (1991) lo ve en el sentido casi patológico y en el contexto de que Catalina perdió el objeto erótico de sus deseos en la relación amorosa al morir su esposo (Lope Blanch, 1991).

Es más, la autora (1991: 489) luego describe a Halma como un personaje muy humano y extremadamente vital, con el carácter fuerte y poseyendo grandes dotes de mando, que la llevan a crear una nueva orden religiosa que es regida por ella misma y donde nadie más pueda obligarla a hacer lo que ella misma no quiere hacer ni imponer obligaciones y leyes que ella no desea. Por causa de eso, la autora enfatiza que la libido de Catalina es grande y que lo mencionado fue obvio cuando se casó con su, ahora difunto, marido por amor, a pesar de que con ese acto iba en contra de los deseos de su familia y de la sociedad. Es por eso por lo que la autora opina que la protagonista es sexualmente frustrada por su libido reprimido, al ser viuda. La autora destaca una vez más que el afán de dominio de Catalina era evidente durante su primer

matrimonio y en todas las actividades que hace a lo largo de la novela (Lope Blanch, 1991: 489).

Es así como luego Halma pide consejo de Nazarío quien le recomienda que se case de nuevo puesto que opina que esa es la solución de sus problemas (Lope Blanch, 1991: 495). Ayo (2018: 56) nota que Catalina llega a comprender que el matrimonio realmente es la solución práctica para que pueda superar la vida que carece de intimidad en todos sus aspectos.

La autora Lope Blanch (1991: 489) llega a concluir que *Halma* no es una novela mística ni que tampoco lo son sus personajes. Los ve como esencialmente humanos. Al final, esta autora destaca su opinión, en que no está de acuerdo con la crítica que considera a *Halma* como una continuación de *Nazarín*. Enfatiza que el hecho de que se repiten los personajes y las situaciones no es suficiente como para considerar a la novela *Halma* como la segunda parte de *Nazarín*. Termina diciendo que es suficiente analizar ambas novelas por separado para ver que eso no es así (Lope Blanch, 1991: 507).

5.4. *Nazarín* (1959) de Luis Buñuel

Nazarín fue primera de las tres novelas de Benito Pérez Galdós que Buñuel llevó a la gran pantalla.

Vázquez Couto (2016: 129) describe como el guion que Buñuel escribió con la ayuda de Julio Alejandro (guionista con el quien Buñuel también colaboró en los proyectos de *Viridiana* en 1961 y *Tristana* en 1970) sigue respetando el argumento original del texto, pero no sin introducir ciertos cambios. Algunos de los cambios son subordinados a las exigencias del medio técnico y a los gastos de la producción. Otros cambios son firmas personales de Buñuel que alejan a la película del texto original y referencial (Vázquez Couto, 2016: 129).

Buñuel con Julio Alejandro hace la adaptación de la historia eliminando ciertas escenas, pero sin que la personalidad del protagonista, Nazarín, sea afectada (Gotor Nonay, 2014). Durante el comienzo de la película, Buñuel traslada y sitúa la trama en el ambiente dictatorial de Porfirio Díaz y a Cuautla, México, en vez de Madrid (Vázquez Couto, 2016: 129). Buñuel también hace otro cambio en su adaptación de la novela puesto que fechó la historia hacia los años 1900, es decir, unos 5 años después de que la novela de Pérez Galdós ha sido publicada por primera vez (Gotor Nonay, 2014: 13).

Dada la complejidad de la película y de la novela en la que se basa, Vázquez Couto (2016: 131) considera que el público reconoce el hecho de que Buñuel traduce el mundo galdosiano a

su propio universo particular. Es más, eso resolvería el problema metodológico a la hora del análisis. Por ejemplo, como destaca el autor (2016: 139), mientras que Galdós en su ciclo espiritualista usa el personaje del sacerdote Nazarín para mostrar la búsqueda de la vida y experiencia divina negándose a renunciar del ese objetivo, a pesar de todos los sacrificios, Buñuel observa y muestra al padre Nazario cautivo en la tragedia de la existencia humana combinando el protagonismo del personaje Nazario con el ambiente y el paisaje social (Vázquez Couto, 2016: 138).



Imagen 1. La habitación del padre Nazario (Francisco Rabal)

Entre los elementos que introdujo Buñuel y que proceden de Galdós, Gotor Nonay (2014: 14) menciona a la estructura itinerante de la picaresca y al personaje de Nazarín como mezcla entre don Quijote y Jesús Cristo.

Asimismo, Buñuel capta la atención del público con la escena del padre Nazario con la niña moribunda. Durante esa parte de la película, Nazario se vuelve a encontrar con Beatriz y Andara que lo llevan a la casa de una madre que tiene a una hija moribunda. La madre pide a Nazario que salve a la niña. Nazario, disgustado con las supersticiones, los rituales de brujería y la interpretación errónea de la religión que observa en esa casa, ofrece a las mujeres que rezan con él y les aconseja a que van a buscar a un doctor en vez de esperar a que ocurre un milagro.



Imagen 2. Nazario con la niña moribunda

Puesto que el estado de la niña mejora, Andara y Beatriz llegan a la conclusión de que Nazario es un hacedor de los milagros y es así como deciden a seguirle.

A lo largo de la película, según Usábel (2019), queda claro que la caridad de Nazario no redime a nadie, ni siquiera a él. Con eso Buñuel logra añadir a una perspectiva adicional, con la que demuestra racionalmente la inutilidad del bien que hace Nazario (cinemaesencial.com).

En fin, tanto Andara como Beatriz terminan exactamente como lo habrían hecho si nunca hubieran conocido a Nazario, puesto que Andara termina en la prisión y Beatriz vuelve con Piño (cinemaesencial.com).

Como destaca Gotor Nonay (2014: 15), Buñuel muestra el paralelismo de la vida de Nazario con la vida de Cristo, pero con el rasgo quijotesco puesto que el protagonista quiere hacer bien, pero al fin y al cabo no logra hacerlo y falla significativamente.

Al final de la película se puede ver a Nazario acusado por desobediencia y llevado por el camino desconocido. Con el final abierto, se puede ver al protagonista con la cabeza vendida, la que recuerda a la corona de espinas de Jesús Cristo. Mientras se lo llevan, una mujer desconocida le ofrece a una piña, a la que él acepta desconcertado. Es posible que Buñuel ha

optado así por un final abierto con el propósito de dejar a que el espectador pueda imaginar el final que quiera por sí mismo.



Imagen 3. Nazarín con la frutera

Al final de la película también se puede oír el sonido de las personas tocando la batería. Es posible que eso represente al terremoto del cual hablaba Cristo en la Biblia y que destruyó el templo cuando él fue crucificado. Asimismo, en Calanda, ciudad natal de Buñuel, según Usábel (2019), la gente toca la batería durante el Viernes Santo (cinemaesencial.com).

Gotor Nonay (2014: 15) destaca que Buñuel, siendo ateo, fue sorprendido con la acogida de la película por parte de la crítica puesto que en el Festival de Cannes fue a punto de recibir el Premio de la Oficina Católica. Es más, la autora (2014: 15) enfatiza el hecho de que la película *Nazarín* fue incluida por parte del Concilio Pontificio entre las 15 películas del mundo del cine elogiadas por sus valores sociales.

5.5. *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel

Viridiana es la película protagonizada por Silvia Pinal, Fernando Rey y Francisco Rabal (*Nazarín* de la película homónima). En los años sesenta, Buñuel y Julio Alejandro realizaron a

Viridiana con el guion original, pero influenciado por la novela *Halma* de Benito Pérez Galdós (Gotor Nonay, 2014: 16).

Según Jiménez Gómez (2020: 535), Buñuel fue inspirado por uno de sus recuerdos infantiles creando el personaje de Viridiana. Mientras que estudiaba en un colegio jesuita, vio una revista que contaba la vida de la Santa Viridiana. Luego, según la autora (2020: 536), Buñuel afirmó que durante su adolescencia solía soñar que se introducía en la alcoba de la reina española, Victoria Eugenia, y que la narcotizaba con el propósito de poseerla sexualmente. Ese sueño después logró incorporar en la película a través del personaje de Don Jaime (Jiménez Gómez, 2020).

Como también destaca Gotor Nonay (2014: 17), *Viridiana* es un guion original de Buñuel y Julio Alejandro que representa a una adaptación de *Halma* de Galdós. Asimismo, como destaca Jiménez Gómez (2020: 529), en 2012, José Manuel Blecua, el presidente de la RAE en aquel entonces reconoció que el guion puede llegar a ser considerado como un género literario puesto que un guionista puede ser visto como un escritor, es decir, un creador. Es así como Blecua anunció la creación de un premio de guiones cinematográficos que se otorga al mejor trabajo en el idioma español cada año (Jiménez Gómez, 2020: 529).

A continuación, en su primera escena, Viridiana aparece vestida de novicia. Las primeras palabras en la película son pronunciadas por la Madre Superiora que llama a la hermana Viridiana. Es durante esa primera escena que la Madre Superiora insiste que Viridiana va a visitar a su tío, Don Jaime, quien le ha pagado a los estudios, antes de tomar los votos finales. Respetando y sometándose a la jerarquía y la ley religiosa, Viridiana acepta la petición y la voluntad de la Madre Superiora (Izquierdo Valladares, 1997: 5).

Al ver a Viridiana, don Jaime queda impresionado por el parecido entre su difunta esposa, doña Elvira, y Viridiana. Es así como don Jaime decide poseer a la novicia, es decir, violarla (Jiménez Gómez, 2020: 535). Más tarde, el espectador puede ver a Viridiana en su habitación descubriéndose la cabeza frente al espejo y mostrando parte de su cuerpo mientras se desnuda. Luego, la joven se prepara la cama en el suelo y mientras tanto, saca los objetos de su maleta. Entre ellos, se pueden ver una corona de espinas, una cruz, unos clavos y un martillo. Los objetos mencionados representan a un episodio específico de la tradición cristiana, a la pasión de Jesús Cristo (Izquierdo Valladares, 1997: 6).



Imagen 4. Crucifijo – navaja de *Viridiana* que, por culpa de la película, fue prohibida en España



Imagen 5. Viridiana (Silvia Pinal) imitando a la Santa Viridiana en la película homónima

Luego, don Jaime, obsesionado y decidido, droga y adormece a Viridiana con los somníferos e intenta a violarla, aunque, en fin, no se atreve hacerlo. Durante esa escena, don Jaime comienza a desnudar a Viridiana y con ese acto también descubre un aspecto del personaje de la protagonista que hasta entonces solo había sido insinuado: la carnalidad de Viridiana (Izquierdo Valladares, 1997: 7).

Gotor Nonay (2014) también enfatiza el hecho de que Buñuel tenía una fantasía en la que echaba narcóticos en la leche de Victoria Eugenia, la Reina de España, puesto que se sentía atraído por ella. En esa fantasía, ella se desnudaba y se acostaba. Entonces, él entraba en la habitación de la Reina y la tomaba entre sus brazos. La autora (2014: 16) destaca la diferencia no solo de clases, sino también de edad. Asimismo, en la película, don Jaime es mucho mayor de Viridiana y no solo eso, sino que también queda presente el hecho de que ella es su sobrina que quiere llegar a ser una monja y él es su tío. Es más, según la autora, Buñuel veía en don

Jaime su alter ego y fue gracias a ese personaje que Buñuel hizo un exorcismo de sus fantasmas que tuvo desde su infancia y adolescencia. También cabe destacar que el personaje de don Jaime fue interpretado por Fernando Rey, el actor que luego también interpretó el papel de don Lope en *Tristana* (Gotor Nonay, 2014: 17).



Imagen 6. Don Jaime desnudando a Viridiana

A continuación, cuando Viridiana intenta regresarse al convento, don Jaime intenta impedir que se vaya y retenerla y es así como le miente diciendo que se acostó con ella mientras que ella dormía.

Al irse Viridiana, el intento de violación deja a don Jaime con el sentimiento de culpa y es seguido por el suicidio del hombre. Por causa de eso, Viridiana, abusada, devastada y traumatizada, renuncia a ser monja y regresa a la casa de don Jaime. Entonces, Viridiana recibe la visita de la Madre Superiora y le informa que no va a regresar al convento puesto que ha cambiado. En la conversación de la Madre Superiora y Viridiana, la protagonista implica que ya no piensa seguir a las leyes de la Iglesia. Sin embargo, un poco más tarde, Viridiana decide practicar la caridad cristiana y es por eso por lo que crea a una comunidad y orden religiosa donde acoge a los mendigos (Izquierdo Valladares, 1997: 8).

A medida que avanza la película, en una de las escenas podemos ver a Viridiana sola en su habitación, rezando con el rosario en sus manos y teniendo la Biblia en su cama. En ese momento, don Jorge entra en su cuarto y Viridiana se apresura a guardar los signos religiosos, que se podrían ver en el principio de la película, en un cajón. La conversación de los dos termina con alusiones del carácter sexual y es así como uno puede notar la irrupción de elementos sexuales en *Viridiana* (Izquierdo Valladares, 1997: 10).

Gotor Nonay (2014: 20) destaca que, según Buñuel, una de las escenas más importantes y famosas de la película es la Cena de los mendigos.



Imagen 7. La Cena de los mendigos que recuerda a la *Última Cena* de Leonardo da Vinci

Durante esa escena, se puede ver el exceso en la comida y la bebida durante la cena de los mendigos. Es más, se puede ver la orgia de los indigentes. Es así como la obra de caridad cristiana de Viridiana ha fracasado (Izquierdo Valladares, 1997: 11). Como destaca Gotor Nonay (2014: 16), al sufrir ese desengaño y fracaso, Viridiana se convierte en un don Quijote con faldas que después de lo ocurrido vuelve a la realidad y la acepta, así como es.

Izquierdo Valladares (1997) afirma y añade que la culminación del fracaso mencionado se ve en el intento de la violación de Viridiana por parte de uno de los mendigos. En la siguiente

escena, Viridiana ha cambiado una vez más tras sufrir un trauma nuevo y una transgresión más de la voluntad de su persona.

Es así como en la última escena de la película uno puede ver a Viridiana acudiendo a don Jorge que se encuentra con Ramona, su nueva amante. La protagonista y Ramona muestran el sentimiento de la rivalidad femenina con las miradas que intercambian. Entonces, Viridiana acepta jugar a las cartas con don Jorge y Ramona, el hecho el que alude a *ménage à trois* (Izquierda Valladares, 1997: 11). Como destaca Gotor Nonay (2014: 18), antes de rodar el final de la película, Buñuel y Julio Alejandro tuvieron problemas con la censura respecto a la primera versión del final donde Viridiana entra en la habitación de Jorge con el objetivo claro, pero sugiriendo una relación entre ellos. Sin embargo, Buñuel luego redactó un final aún más inmoral y escandaloso, el que sugiere un *ménage à trois*. Como enfatiza Jiménez Gómez (2020: 545), un buen guionista, igual que un buen literato, es capaz de evocar ciertas imágenes en la mente del público no solo por lo que cuenta, sino también por lo que muestra a través de referencias diferentes. Es exactamente eso lo que han hecho Buñuel y Julio Alejandro usando sonidos y la cámara, igual que la caracterización psicológica y física de los personajes (Jiménez Gómez, 2020: 545).



Imagen 8. Don Jorge (Francisco Rabal) y Viridiana jugando a las cartas con Ramona

Gotor Nanay (2014: 21) afirma que el fin de la película enfatiza la caída de Viridiana del amor de Dios al amor del hombre.

La película ganó la Palma de Oro en el festival de Cannes, junto con el Premio de la Crítica (Gotor Nanay, 2014: 18). Sin embargo, cabe destacar que *Viridiana* no pudo exhibirse después de su rodaje, durante 17 años, en España por causa de la censura franquista (elconfidencial.com). Es más, *L'Osservatore Romano*, el boletín oficial del Vaticano calificó la película como blasfema y sacrílega. Por eso *Viridiana* también fue prohibida en Italia (Gotor Nanay, 2014: 18).

Es más, Ramírez (2022) enfatiza que, puesto que la censura franquista ordenó que se destruyera la cinta, fue Silvia Pinal la que logró salvarla escapándose a México con una copia (elconfidencial.com).

5.6. *Tristana* (1970) de Luis Buñuel

Tristana fue la última de las tres novelas de Pérez Galdós que Buñuel dirigió. El proyecto de *Tristana* se llevó a cabo en 1970 y es así como Gotor Nonay (2014: 11) afirma que es posible concluir que, de una manera u otra, Galdós fue el maestro de Buñuel.

La película fue protagonizada por Cathérine Deneuve, que interpretó a Tristana, y Fernando Rey, como don Lope. Buñuel veía a don Jaime en *Viridiana* (también protagonizado por Fernando Rey) como a un alter ego suyo. Asimismo, Buñuel percibía a sí mismo en el personaje de don Lope en el contexto de que don Lope también fue un hombre anticlerical y liberal (Gotor Nonay, 2014: 22).

Otero Luque (2017: 228) destaca que mientras que en la novela la trama está situada en Madrid, en la película está ubicada en Toledo. Gotor Nonay (2014: 24) afirma que Buñuel trasladó la acción de Madrid a Toledo porque quería dar un homenaje a la ciudad que quería mucho. Es más, otro cambio que Buñuel hace al principio de la película se nota en el hecho de que traslada la trama desde la última década del siglo XIX a los años que preceden a la Guerra Civil Española (Kirtland Grech, 2012: 10).

A continuación, Otero Luque (2017: 228) destaca el hecho de que Galdós y Buñuel pertenecían a las generaciones distintas. Mientras que Galdós pertenecía a la Generación del 68 (1868), Buñuel pertenecía a la generación del 27 (1927). Eso es importante porque, por causa de esto, los artistas mencionados tuvieron percepciones diferentes sobre la mujer y el feminismo. Es así como el autor (2017: 228) afirma que Galdós era uno de los representantes del realismo literario, liberal y defensor de la burguesía, mientras que Buñuel era surrealista,

republicano y antiburgués. Lo mencionado sería bueno tener en mente al hacer el análisis y la comparación entre la obra literaria y la obra cinematográfica (Otero Luque, 2017: 227).

Pelossi (2011: 5) nota que mientras que Galdós centra su obra en la necesidad de Tristana de tener su propia vida que podía vivir siendo libre, Buñuel no muestra tanto interés para el tema de la mujer sometida, sino que se concentra en el proceso interno de la degradación y perversión de Tristana a lo largo de su película.

Gotor Nonay (2014: 22) opina que Buñuel no consideraba a esta novela como una de las mejores de Galdós, pero que estaba interesado en el detalle de la pierna cortada de Tristana. Kirtland Grech (2012: 10) lo confirma y añade que Buñuel también se sentía interesado y atraído por el personaje de don Lope.

A continuación, cabe destacar que al principio de la película se pueden oír las campanas, el motivo que recuerda a Buñuel a Calanda (como, por ejemplo, en el fin de *Nazarín*, los tambores del Viernes Santo). Asimismo, Tristana va y visita al campanario (Gotor Nonay, 2014: 23).

Kirtland Grech (2012: 72) destaca que Buñuel añade cierta dosis de surrealismo y fetichismo en *Tristana*, enfatizando así el papel de lo subconsciente y del deseo instintivo. Como ejemplos de lo mencionado, la autora (2012: 98) menciona el sueño repetido de Tristana, la masturbación constante de Saturno, junto con el enfoque en ciertos objetos que pueden tener connotaciones sexuales. Algunos de los objetos podrían ser las piernas, los pies, las pantuflas, los zapatos, el badajo en la forma de pene y el bastón (Kirtland Grech, 2012: 53).

En cuanto al sueño repetido de Tristana, en el que la cabeza de don Lope queda remplazada por el badajo de una campana, Pelossi (2011: 5) explica como esa pesadilla de Tristana representa a sus deseos insatisfechos, igual que la destrucción, venganza, muerte y justicia. Según la autora (2011: 5), Tristana logra realizar esos deseos al final de la película.



Imagen 9. La pesadilla de Tristana con don Lope (Fernando Rey)

Pelossi (2011: 5) también añade que en el primer sueño de Tristana aparecen ciertas escenas que pueden ser vinculadas con lo erótico reprimido en la protagonista, puesto que la joven sueña con dos muchachos que la persiguen y que luego intentan manosearla mientras que los tres suben la torre de la iglesia.

La autora (2011: 6) luego destaca lo bien que Buñuel retomó el motivo del pájaro enjaulado que se puede encontrar en la novela homónima de Galdós (Pelossi, 2011: 6). Kirtland Grech (2012: 63) explica la metáfora del pájaro enjaulado. La metáfora mencionada aparece al principio de la película, poco después de que don Lope acoge a Tristana en su casa y antes de que empezase a abusarla.

En una de las escenas que aparecen al principio de la película así aparecen el hijo del campanero, Saturno y Tristana. La cámara luego se enfoca en Tristana y el campanero que están sentados a un lado de la mesa comiendo un plato de migas. Tristana todavía está de luto en su vestido negro, con el cabello peinado en dos trenzas, sin maquillaje y pálida. A pesar de eso, en la conversación con el campanero parece estar feliz.



Imagen 10. Tristana (Catherine Deneuve)

Mientras tanto, el campanero le explica qué es lo que significan diferentes toques de la campana, como, por ejemplo, el de agonía, el de muerto y el de la gloria o el de fuego. A lo largo de la conversación de los dos, en el fondo se puede ver a Saturno con un amigo suyo como gesticulan y a una pequeña jaula dentro de la que se encuentra un pájaro. En cierta secuencia, Saturno hace una señal con las manos, como si apunta un fusil hacia el pájaro para matarlo. En fin, la cámara se enfoca de nuevo en el campanero que sigue hablando con Tristana. Cuando la cámara muestra a Tristana en el primer plano, al lado derecho de la cara de la joven también se puede ver al pájaro enjaulado, ahora puesto sobre la mesilla (Kirtland Grech, 2012: 64).

Agregado a lo anterior, el pájaro como un ave vulnerable que se encuentra en la jaula, así indefensa, es una metáfora de la joven Tristana. Es decir, el pájaro está en la jaula en cautiverio y dejado a la merced de Saturno y su amigo de la misma manera que Tristana está enclaustrada en la casa de don Lope. La protagonista vive con él como si fuera su cautiva puesto que el hombre no la deja salir sola. No tarda mucho en aprovecharse de la protagonista física y psicológicamente. Asimismo, el fusil que Saturno hace con las manos apuntando hacia el pájaro

para matarlo puede compararse y relacionarse con Tristana que recibe la amenaza de muerte por parte de don Lope cuando él sospecha que ella tiene un amante. Es más, Saturno gesticulando con su amigo mientras que los dos discuten en silencio sobre quién va a tener el pájaro son una metáfora paradigmática de don Lope y Horacio (puesto que los cuatro no aparecen en la misma escena) que se enfrentan en la calle para ver quien se va a quedar con Tristana dado que ambos la quieren (Kirtland Grech, 2012: 65).

A continuación, Gotor Nonay (2014: 24) afirma que la escena en la que Tristana se inclina sobre la estatua del Cardenal Talavera como si va a besarle, a pesar de que, en realidad, está fascinada con la muerte fue añadida a la película como un homenaje que Buñuel hace a un recuerdo personal suyo. Buñuel, con García Lorca y Dalí, solía visitar a la Orden de Toledo, fundada por él. Asimismo, en ciertas ocasiones, los tres recorrían la ciudad durante toda la noche. Es así como una de las paradas obligatorias era la de visitar el enterramiento del Cardenal (Gotor Nonay, 2014: 24).



Imagen 11. Tristana fascinada por la muerte ante la tumba del Cardenal Talavera

En cuanto a las pantuflas, Kirtland Grech (2012: 54) enfatiza como ellas tienen un papel importante en la construcción del personaje de Tristana. En una de las primeras secuencias, uno puede ver como Tristana le pone las pantuflas a don Lope después de que él, cansado, regresa a casa. La expresión facial y el lenguaje corporal de los dos personajes muestran que tienen una relación buena de padre e hija. Luego, en otra escena, el espectador puede ver como Tristana, arrodillada, pone casi bruscamente las pantuflas a don Lope que apenas levanta los pies para que la protagonista pueda hacerlo. En esa escena queda claro que la relación entre Tristana y

don Lope ya no es la misma, es más, Tristana ya no es la joven inocente y feliz como lo era antes. Después, uno puede ver como Tristana pone las pantuflas a don Lope de nuevo, en una atmósfera fría, sin ningún dialogo entre los dos, puesto que ese acto ya forma parte de la rutina diaria que carece de cariño. Más tarde en la película, las pantuflas aparecen de nuevo, pero esta vez don Lope no está en la misma escena. Don Lope dice a Tristana que ha dejado las pantuflas en el cuarto de baño y que quiere que las lleve a su habitación. Al decir esto, don Lope sale de la casa y Tristana entra en la cocina con las pantuflas desgastadas entre las yemas de sus dedos y lejos de su cuerpo. Es así como las tira a la basura. En esa escena el espectador puede notar que Tristana se convirtió en una joven fuerte y rebelde que es preparada para luchar por sus propios deseos. Es más, después de esa escena, ya no se ve a Tristana arrodillada al lado de don Lope en señal de sumisión. Como destaca la autora (2012: 58), Tristana está de pie sintiendo repugnancia y las pantuflas, que en este contexto representan a don Lope, en la basura (Kirtland Grech, 2012: 59).



Imagen 12. Tristana pone las pantuflas a don Lope



Imagen 13. La protagonista tira las pantuflas en la basura

A continuación, también cabe destacar la metáfora y la importancia de la pierna perdida. Otero Luque (2017: 236) describe la posición de la mujer en España en aquel entonces (en el caso de la novela —alrededor de 1880 y en el caso de la película— alrededor de 1929). El autor (2017: 236) enfatiza como la mayoría de las mujeres no fue preparada para el mercado laboral y que, por causa de eso, con opciones limitadas, tuvieron que depender de los hombres para poder sobrevivir. Tristana, consciente de la falta de oportunidades (laborales) para mujeres, quería salir del círculo vicioso en el que dependía de don Lope e independizarse a través de sus estudios. Sin embargo, el cáncer de rodilla y la amputación de la pierna impidieron su progreso e impactaron su futuro.



Imagen 14. Tristana después de la amputación de la pierna

Kirtland Grech (2012: 70) enfatiza lo curioso que es el hecho que fue Tristana la que enfermó y que la enfermedad resultó ser un tumor canceroso. La autora cita a otros autores que afirman como el cáncer en general es usado para describir y expresar insatisfacción con la sociedad. Asimismo, no cabe la menor duda de que Tristana no estaba satisfecha con la sociedad. Del

mismo modo, la autora (2012: 71) destaca cómo las enfermedades siempre han sido utilizadas como metáforas con el propósito de descubrir lo injusta y corrupta que puede ser la sociedad. Asimismo, lo que queda llamativo en este caso concreto es que es don Lope el que representa la sociedad corrupta, pero el supuesto mal social queda personificado en la protagonista, es decir, en la víctima.

A continuación, la autora (2012: 71) acentúa que la representación mencionada es un reflejo de lo que solía ocurrir en la realidad, concretamente en los casos de las mujeres que se atreverían rebelar contra las normas de la sociedad patriarcal. Frecuentemente, esas mujeres terminaban en los asilos o en los hospitales como enfermas mentales. Es más, se solía considerar que ellas traían el mal y que representaban a una amenaza para la sociedad y el orden social (Kirtland Grech, 2012).

Gotor Nonay (2014: 23) considera que la pierna ortopédica es la verdadera protagonista de la película.



Imagen 15. La pierna ortopédica de Tristana



Imagen 16. Tristana caminando con las muletas en el pasillo

Kirtland Grech (2012: 71) destaca como, según la autora Beth Miller, la pierna mutilada de Tristana representa la metáfora central de la película entera dado que simboliza la opresión de la mujer en el sistema patriarcal. Asimismo, enfatiza la desventaja de todos los personajes y con eso menciona el hecho de que se encuentran en España que se dirige hacia la Guerra Civil, encarcelados en sus casas mientras que la gente hace la revolución afuera (Kirtland Grech, 2012: 71).

La autora (2012: 71) describe otra metáfora de esta secuencia, el bastón. El bastón no solo forma parte del traje de un caballero, sino que también representa el poder masculino. Antes fue don Lope el que llevaba el bastón y también abusaba psicológica y sexualmente a su sobrina y pupila. Sin embargo, las cosas han cambiado y a partir de allí el bastón se encuentra al alcance de Tristana y pertenece a ella. Asimismo, Tristana es el personaje que tiene el poder ahora y no solo eso, sino que también es ella la que dicta los términos de su relación en todos sus aspectos, incluyendo el sexual (Kirtland Grech, 2012: 71).

A continuación, mientras que en la novela de Galdós el final es irónico ya que Tristana y don Lope se casan, a pesar del menosprecio que los dos sentían al respecto de matrimonio como la institución social, Buñuel decide cambiar el final y el destino a la que Galdós condenó a Tristana. Es así como, en la película, Tristana logra reafirmar a su independencia y voluntad propia (Otero Luque, 2017). Por ejemplo, Tristana rechaza compartir la cama con don Lope, a pesar de ser su esposa, incluso durante su primera noche de boda (Kirtland Grech, 2012: 71). Sin embargo, decide exhibir y mostrar a su cuerpo desnudo a Saturno (Otero Luque, 2017: 241).



Imagen 17. Tristana exhibiendo a su cuerpo ante Saturno

Como afirma Pelossi (2011: 6), Tristana de Buñuel logra revertir la polaridad dominador-dominado hacia el final de la película, aunque siguiendo siendo la víctima del proceso de autodestrucción y degradación. Sin embargo, la autora nota que don Lope galdosiano representa

la vieja España con Tristana, resignada y desvalida, a su lado. Tristana de Buñuel se puede ver como un símbolo de la libertad y democracia que esperaba a España (Pelossi, 2011: 6).

Otero Luque (2017: 241) destaca como en la película las relaciones de poder se invierten y Tristana acaba matando a don Lope. Es así como, según el autor, ella pasa de ser la huérfana inocente y esclava sexual de don Lope a la esposa cruel y tirana que se convierte en su asesina (Otero Luque, 2017: 241).



Imagen 18. Don Lope pide a Tristana que le ayude



Imagen 19. Tristana deja morir a don Lope

Kirtland Grech (2012: 92) concluye que Galdós y Buñuel mostraron el personaje de Tristana de acuerdo con los estereotipos femeninos perpetuados por el sistema patriarcal que dominaba tanto en la literatura del siglo XIX como en el cine del siglo XX. A pesar de ciertas diferencias entre la novela y la película, las dos, de todos modos, muestran los mencionados estereotipos: Tristana siendo el ángel del hogar, la mujer monstruo y la mujer caída (Kirtland Grech, 2012: 97).

Gotor Nonay (2014: 24) afirma que, en comparación con *Nazarín* y *Viridiana*, en *Tristana* Buñuel presenta más influencias de su propia vida personal (en cuanto a su infancia en Calanda, las campanas, su juventud y la Orden de Toledo).

La película fue nominada para el Premio Óscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa, es decir, la mejor película internacional, en 1971 (cultura.cervantes.es).

6. Conclusión

El propósito de este trabajo de fin de máster ha sido analizar y comparar las novelas de Benito Pérez Galdós con sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel. En el contexto del tiempo histórico y social en que vivieron y se expresaron artísticamente, tanto Galdós como Buñuel han dejado su marca en la historia de la literatura y de la cinematografía en lengua española y siguen siendo relevantes hoy en día.

A través de las obras literarias en cuestión, *Tristana*, *Nazarín* y *Halma*, Pérez Galdós ha logrado retratar la realidad moral y social española de su época. Mediante las novelas y de sus personajes, el autor consigue transmitir una visión profunda y crítica que describe y refleja la sociedad en todos sus aspectos. Asimismo, a través de los personajes complejos y las situaciones en las que se encuentran, Galdós muestra al lector la opresión de las mujeres, la doble moral e hipocresía de la (alta) sociedad, la importancia de la compasión y de la bondad en el mundo que se vuelve cada vez más cruel.

Luis Buñuel ha logrado dejar un legado cinematográfico imprescindible con sus obras que se han convertido en las verdaderas joyas del cine clásico. Entre ellas, cabe destacar a *Nazarín*, *Viridiana* y *Tristana* como adaptaciones cinematográficas de las novelas de Pérez Galdós. Por medio de esas películas, que fueron realizadas en diferentes etapas de su carrera, este director aborda temas importantes, como, por ejemplo, la moralidad, la religión con sus contradicciones y la opresión e injusticia social. Asimismo, el propio Buñuel desafió algunas de las normas impuestas por la sociedad de su tiempo. Este reconocido director de cine español invita al espectador a reflexionar sobre la conducta humana.

Cabe destacar que la adaptación cinematográfica de una obra literaria suele generar ciertas comparaciones y expectativas entre ambas formas de expresión artística. Asimismo, cabe señalar la influencia de Pérez Galdós en la obra de Buñuel. Sin embargo, es necesario enfatizar el hecho de que Buñuel, de cierta manera, consiguió a hacer suyos algunos de los temas y elementos que realmente provenían de Galdós, como, por ejemplo, la influencia de la picaresca y algunas de las referencias relacionadas con Jesús Cristo. Además, es posible concluir que Pérez Galdós fue, de una forma u otra, el maestro de Buñuel.

No obstante, a pesar de que entre las novelas de Galdós y las películas de Buñuel existen ciertas diferencias como, por ejemplo, las que son subordinadas a las exigencias del medio técnico y/o los gastos de producción o son firmas personales del cineasta, los cambios que

Buñuel introdujo en sus adaptaciones cinematográficas siguen respetando el argumento original de cada uno de los textos galdosianos en cuestión.

Finalmente, cabe destacar que el trabajo de fin de máster presentado y realizado aquí no proporciona todos y cada uno de los análisis y comparaciones que existen entre las obras literarias de Pérez Galdós y las adaptaciones cinematográficas de Buñuel. Sin embargo, el objetivo planteado en la introducción se ha elaborado detalladamente desde el principio hasta el fin. Asimismo, propone la base para que este tema se siga explorando más a fondo.

7. Bibliografía

7.1. Filmografía y fuentes primarias

Pérez Galdós, B. (2001). *Halma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pérez Galdós, B. (2016). *Nazarín*. Alayor: Biblioteca digital abierta.

Pérez Galdós, B. (2016). *Tristana*. Alayor: Biblioteca digital abierta.

Nazarín. (1959). México: Luis Buñuel.

Tristana. (1970). España: Luis Buñuel.

Viridiana. (1961). España: Luis Buñuel.

7.2. Referencias bibliográficas

Ayo, A. A. (2018). Paradigmas de imperfección: el individuo y sus aspectos en *Nazarín* y *Halma* de Benito Pérez Galdós. *Bulletin of Hispanic studies*, 1, 43-60.

Blecuá, J. M. (1951). *Historia y textos de la Literatura Española II*. Zaragoza: Librería General Zaragoza.

Bourdieu, P. (2011). *Distinkcija – Društvena kritika suđenja*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus d.o.o.

Clark, Z. (2006). Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en *Tristana*. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 33, 1-6.

Gotor Nonay, M. C. (2014). *Buñuel y la religión en las películas basadas en novelas de Galdós. Nazarín, Viridiana y Tristana*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en <https://zaguan.unizar.es/record/16486/files/TAZ-TFG-2014-1790.pdf> [consultado el 22/08/2023]

Izquierdo-Valladares, R. (1997). Viridiana: personaje y signo. En: *Congrès International «La construction de l'identité espagnole et hispano-américaine: cinéma et littérature»*, Instituto Interuniversitario de Iberoamérica y Portugal, Université de Valladolid et Duquesne University, Valladolid (Espagne), 26 au 28 juin 1997. , 1-13.

Jiménez Gómez, C. (2020). La autonomía del guion cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en *Viridiana* (1961). *Revista Signa*, 29, 523-547.

Kirtland Grech, M. G. (2012). *Tristana —la representación de la mujer en la novela de Galdós y la película de Buñuel*. El trabajo de Fin de Máster. Universidad de Calgary. Disponible en <https://prism.ucalgary.ca/server/api/core/bitstreams/863b20bb-3987-4d34-a3ed-1ac87735f273/content> [consultado el 23/08/2023]

Lanzuela Corella, M. L. (2021). La literatura como fuente histórica. En: F. Sevilla, M. Alvar (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 259-266.

Mendoza Vera, S. (2019). El idiota de Fiódor Dostoyevski y Nazarín de Benito Pérez Galdós, novelas cervantinas y quijotescas. *Tonos digital*, 36, 1-19.

Montes Doncel, R. E. (2007). Estructura y ficción quijotescas en *Nazarín* y *Halma* de Pérez Galdós. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1, 101-124.

Ontañón de Lope Blanch, P. (1991). *Halma*, novela erótica. *Anuario de letras*, 29, 481-516.

Otero Luque, F. (2017). De pobre huerfanita a despiadada a viuda negra: la capacidad de acción (*agency*) de la mujer en las *Tristanas* de Pérez Galdós y Buñuel. *Revista de Humanidades*, 23, 227-243.

Pelossi, C. T. (2011). Espacio, sueño y decepción en *Tristana*: de Pérez Galdós a Buñuel. En: *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada, 17 al 20 de agosto de 2011.*, 1-9.

Vázquez Couto, D. (2016). La visión moral de Luis Buñuel en *Nazarín*: una emancipación de la novela galdosiana. *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 4, 127-142.

7.3. Otras fuentes

Alberola, M. (2020). Galdós, escritor de genio espléndido. [online] *El País*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2020/02/17/actualidad/1581957766_149334.html [consultado el 16/06/2022]

Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Luis Buñuel. [online] *Biografías y Vidas*. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bunuel.htm> [consultado el 23/06/2022]

Ramírez, A. (2022). La burla de *Viridiana*: Buñuel escapó a la censura franquista... pero no a la ira del Vaticano. [online] *El Confidencial*. Disponible en https://www.elconfidencial.com/cultura/2022-02-08/bunuel-cadaver-viridiana-franco-vaticano_3371197/ [consultado el 25/08/2023]

Zurro, J. (2019). Pérez Galdós, el único autor al que respetó (y envidió) Luis Buñuel. [online] *El Español*. Disponible en https://www.elespanol.com/series/cine/20191031/perez-galdos-unico-respeto-envidio-luis-bunuel/440706866_0.html [consultado el 23/06/2022]

7.4. Referencias web

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. *Benito Pérez Galdós*. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/ [consultado el 16/06/2022]

Cinema Esencial. *Nazarín*. Disponible en <https://cinemaesencial.com/peliculas/nazar%C3%ADn> [consultado el 27/08/2023]

Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Luis Buñuel*. Disponible en <https://www.circulobellasartes.com/biografia/luis-bunuel/> [consultado el 23/06/2022]

El Resumen. *Biografía de Benito Pérez Galdós*. Disponible en https://www.elresumen.com/biografias/benito_perez_galdos.htm [consultado el 16/06/2022]

Enforex. *Vida de Luis Buñuel*. Disponible en <https://www.enforex.com/espanol/cultura/luis-bunuel.html> [consultado el 23/06/2022]

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, (2021). *Buñuel, Luis*. Disponible en <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=10196> [consultado el 23/06/2022]

IES Pérez Galdós. *Benito Pérez Galdós*. Disponible en <https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/edublog/iesperezgaldos/benito-perez-galdos/> [consultado el 16/06/2022]

Instituto Cervantes, (2019). *Tristana*. Disponible en <https://cultura.cervantes.es/manila/es/tristana/125290> [consultado el 29/08/2023]

Instituto Cervantes, (2022). *Benito Pérez Galdós. Biografía*. Disponible en https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/rabat_benito_perez_galdos.htm [consultado el 16/06/2022]

Resumen

Las novelas de Benito Pérez Galdós en sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel

El propósito del presente trabajo fin de máster es analizar y comparar las novelas de Benito Pérez Galdós y sus adaptaciones cinematográficas de Luis Buñuel. A través de las novelas *Tristana*, *Nazarín* y *Halma*, Pérez Galdós ha logrado reflejar y transmitir la realidad moral y social española de su época en todos sus aspectos. Es así como Galdós expone la doble moral e hipocresía de la sociedad, la opresión de las mujeres y la importancia de la bondad y compasión. Asimismo, Luis Buñuel ha conseguido abordar temas importantes como la moralidad, las contradicciones de la religión y la opresión e injusticia social mediante las películas *Nazarín*, *Viridiana* y *Tristana*. En fin, cabe destacar que Pérez Galdós y Buñuel han dejado su marca en la historia de la literatura y de la cinematografía y siguen siendo relevantes hoy en día.

Palabras clave: Benito Pérez Galdós, Luis Buñuel, la literatura, la cinematografía

Sažetak

Romani Benita Péreza Galdósa u filmskim adaptacijama Luisa Buñuela

Glavni cilj ovog diplomskog rada je analizirati i usporediti romane Benita Péreza Galdósa i njihove filmske adaptacije Luisa Buñuela. Pérez Galdós je kroz romane *Tristana*, *Nazarín* i *Halma* uspio reflektirati i prenijeti španjolsku moralnu i društvenu stvarnost svog vremena u svim njezinim aspektima. Upravo tako Galdós razotkriva dvostruka mjerila i licemjerje društva, potlačenost žena te važnost dobrote i suosjećanja. Isto tako, Luis Buñuel je kroz filmove *Nazarín*, *Viridiana* i *Tristana* uspio obraditi važna pitanja poput morala, proturječja religije, te opresije i društvene nepravde. Na kraju, treba istaknuti kako su Pérez Galdós i Buñuel ostavili svoj trag u povijesti književnosti i kinematografije te da su i dan danas relevantni.

Ključne riječi: Benito Pérez Galdós, Luis Buñuel, književnost, kinematografija

Abstract

The novels by Benito Pérez Galdós in their film adaptations by Luis Buñuel

The main purpose of this master's thesis is to analyse and compare the novels by Benito Pérez Galdós and their film adaptations by Luis Buñuel. Through the novels *Tristana*, *Nazarín* and *Halma*, Pérez Galdós has managed to reflect and transmit the Spanish moral and social reality of his time in all its aspects. This is how Galdós exposes the double standards and hypocrisy of society, the oppression of women and the importance of kindness and compassion. Likewise, Luis Buñuel has managed to address important issues such as morality, the contradictions of religion as well as oppression and social injustice through the films *Nazarín*, *Viridiana* and *Tristana*. Finally, it should be noted that Pérez Galdós and Buñuel have left their mark on the history of literature and cinema and are still relevant today.

Keywords: Benito Pérez Galdós, Luis Buñuel, literature, cinematography