

NAZARIN: LITERATURA EN BLANCO Y NEGRO (Galdós leído por Buñuel)

por Victor Calderón de la Barca

Nazarín, la película de Buñuel estrenada en 1958, está “inspirada” en la novela homónima de Galdós publicada en 1895. Tanto el asunto como los principales personajes están ya en ella. Sin embargo, el filme desborda los límites de lo que generalmente entendemos por adaptación de una obra literaria al cine. El *Nazarín* de Buñuel es, más que una adaptación, una recreación.

Por lo que al relato se refiere Buñuel hizo algunos cambios e introdujo escenas ausentes en la novela.

El documentalismo poético de Luis Buñuel: el espacio y los cuerpos

La acción se traslada desde las estribaciones de un decimonónico y ya viejo Madrid con sus aledaños pueblerinos al México de Porfirio Díaz. Con todo, se conserva la peculiar pincelada galdosiana del arrabal y sus habitantes: lo extraordinario en el ambiente sórdido y vulgar.

Buñuel reconocía no haber leído seriamente a Galdós sino durante el exilio provocado por la derrota de la República en la guerra civil, es decir, mucho después de escritos aquellos textos juveniles publicados en distintas revistas de la época - *La Gaceta Literaria*, *Horizonte*, *Hélix*, *Ultra* o, en Francia, *Cahiers d'art*- y posteriormente recogidos por J. F. Aranda en su *Luis Buñuel. Biografía crítica* y completados luego por Agustín Sánchez Vidal en su *Luis Buñuel. Obra literaria*.

En esos textos del joven Buñuel podemos encontrar ya en embrión algunas de las ideas que luego irían cobrando plasticidad en su obra cinematográfica. Así parece que ocurriera en *Nazarín* - ese viejo proyecto de Buñuel que ya había sido una vez abandonado, pero que siguió siempre tentándolo - donde la trama galdosiana se entreteje con la urdimbre de las experiencias vitales y literarias de Buñuel.

De 1923 es su texto *Suburbios*. El rótulo que en el filme da nombre al “mesón” de Chanfaina nos recuerda ese otro de <<... letras degeneradas, enfermas de la médula...>> de la taberna que Buñuel situaba en los <<suburbios, arrabales, casas últimas de la ciudad

(donde)...Fustiga lúgubrememente nuestra alma el trapo ahorcado por el cable eléctrico>> [1].

Los suburbios, en efecto, fueron para Buñuel, como para Galdós, escenario recurrente de sus obras.

La vida de los personajes de la filmografía mexicana de Buñuel está íntimamente ligada al lugar que habitan: los barrios burgueses y los interiores elegantes de sus casas - *Ensayo de un crimen* -, los callejones y habitáculos de los barrios marginales - *Los olvidados* -, la cuidada hacienda de un propietario - *Susana* -, el patio arrabalero - *Nazarín*... Incluso cuando el relato se hace itinerante, como en ese tranvía que recorre la gran ciudad - *La ilusión viaja en tranvía* - o en el viejo autobús que circunda montañas casi selváticas - *Subida al cielo* - o en el camino que atraviesa campos y poblados - *Nazarín* -, la habitación y el habitante se definen en su recíproca referencia. Aquí no se aparta Buñuel del realismo de la novela decimonónica ni del por él mismo tan desnostado - salvo excepciones - neorrealismo italiano. Sin embargo, el aparente tratamiento “documental”, menester en que era un experto - *Las Hurdes* o su montaje de *España leal en armas* y los muchos documentales que montó en el Museo de Arte de Nueva York entre 1939 y 1941, sin olvidar las peripecias del escorpión que aparece en *La Edad de Oro* son una buena muestra - rehúye la explicación fácil de ribetes sociológicos con sus mecanismos de causa-efecto. Su “documentalismo” le sirve no sólo para enmarcar ambientalmente el relato de ficción, sino, sobre todo, para introducir, o mejor, desprender de esa reconstrucción de la “realidad” en la que fluye el relato el elemento poético que le es propio. Ni documento didáctico ni artificial distorsión de la “realidad”. No de aplicar en ella un extraño y caprichoso injerto, sino de revelar lo que de naturalmente poético contiene, una pedagogía perturbadora, la de la mirada que <<...completa y amplía la realidad tangente...>> [2]. El decorado de un estudio, la maqueta de un paisaje, los interiores o exteriores, el campo, la ciudad, la casa, el camino, la calle son, como el rostro o el objeto, realidades poéticamente segmentadas, una elección que abre <<...la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía>> [3].

Técnica y estilo en el Nazarín de Buñuel

<<Tiendo a la toma larga, a eliminar intercortes. Así la película se hace más fluida...El plano largo tiene que estar más concertado con la

acción y el escenario, pero es más rico. Si ustedes examinan mis películas, advertirán que no es grande el número de planos.>>[4].

Así es, en efecto, en *Nazarín*, cuyos 97 minutos de duración se resuelven con sólo 413 planos.

La novela de Galdós es la base del guión “literario”, el argumento del filme, pero éste se construye con elementos distintos de los de la literatura: fotografía, planos, color, luz, decorado, puesta en escena, dirección e interpretación de actores, sincronización de sonido e imagen, música... y montaje, la operación que consiste en seleccionar los planos y enlazarlos, en ordenar *vermicularmente* esos segmentos para dar, con la lógica deseada, continuidad y significado al relato. Y antes de nada - y como explicaba Buñuel - el *découpage*, esa operación previa, ideal, de la segmentación y ordenación, <<*el desfile silencioso de las imágenes...en el cerebro del cineasta*>>. La transformación de la literatura en cine comienza, en efecto, cuando tras la lectura del texto el cineasta empieza a <<*¡Pensar en imágenes, sentir con las imágenes!*>> [5].

1. Fundidos y encadenados

Aunque la unidad mínima de la película es el fotograma, para el análisis del filme ya acabado y montado para su exhibición hemos partido del plano, definido como <<*una imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático*>> [6].

El discurso narrativo del filme se sirve de elementos que funcionan como nexos y separadores de la frase. Estos son principalmente el repentino oscurecimiento - o iluminación - de la pantalla que llamamos “fundido” y el “encadenado” o transición entre dos planos en la que una imagen desaparece gradualmente siendo sustituida simultáneamente por otra y quedando por tanto ambas, aunque brevemente, en “sobreimpresión”. El “encadenado” recibe a veces la denominación de “disolvencia”.

Nazarín se inicia con 4 planos (0a, 0b, 0c y 0d) de tres láminas o grabados en los que quedan sobreimpresionados los títulos de crédito. Tras el último de estos planos se produce un encadenado que da paso al primer plano de la película propiamente dicha: los personajes dibujados de las láminas adquieren movimiento ante el pórtico que sirve de entrada al mesón “Héroes” (Plano 1).

El fundido, utilizado aquí por Buñuel en 5 ocasiones, funciona como un signo fuerte de puntuación. Así, tras el *zoom* en el plano 141 sobre

la taza de chocolate y el vaso de leche que apenas ha probado Nazarín hay un fundido que pone fin a la secuencia de Nazarín en casa de don Angel y da paso, con la quijotesca salida del protagonista, no sólo a una nueva secuencia - Nazarín entre los obreros de la vía férrea -, sino a una verdadera segunda parte del filme. A partir del siguiente plano la película adopta en efecto la forma de relato itinerante hasta su final.

Tras un larguísimo *travelling* del rostro de Nazarín, camino de su Gólgota, al que sucede la vista de un ancho cielo sobre la que se interpone el rótulo de la palabra FIN en el plano 413 sin que los impresionantes tambores de Calanda hayan dejado de sonar, un fundido oscurece la pantalla. Aquí el fundido hace las veces de punto final.

Los fundidos pueden indicar cambio de lugar o cambio sólo de tiempo. Así, mientras el fundido del plano 254 pone fin a la secuencia del pueblo apestado y da paso a la primera aparición de Ujo en el plano siguiente, los que cierran los planos 59 y 67 implican sólo un salto en el tiempo en el mismo escenario. En el 59 Beatriz se contorsiona en el suelo del patio tras su alucinación, pero en el 60 otro personaje - Andara herida y fugitiva - atraviesa el patio ya envuelto en las sombras de la noche y la soledad. El procedimiento es similar en el fundido que cierra el plano 67 - Andara desmayada en brazos de Nazarín -, pero ahora es el mismo personaje el que despierta en el plano siguiente con la cabeza apoyada en una almohada.

Los fundidos y encadenados dan pues lugar generalmente a un cambio de secuencia o, al menos, de subsecuencia. Así los fundidos de los planos 59, 141, 254 y 413 (el del 67 no abre nueva secuencia en sentido estricto) y las disolvencias de los planos 1, 41, 50, 126, 155, 192, 217, 225, 272, 290, 343, 357, 387 y 398 (los de los planos 238 - que divide en dos mitades la secuencia del pueblo apestado -, 284 y 381 - que sólo marcan un cambio de escena en el mismo escenario - y el del 252 - que aunque cierra el importante episodio de Juan y Lucía no deja de ser un paréntesis en la acción desarrollada en la secuencia del pueblo apestado -no los consideramos aquí apertura de nueva secuencia).

2. Cambios de plano y de secuencia:

Si los fundidos y disolvencias - arriba reseñados - cierran y/o abren secuencias, hay también cambios de plano que dan paso a una nueva secuencia. Dejando al margen los que tan sólo abren una subsecuencia - que, no obstante, quedan señalados más adelante - dichos planos son

los siguientes: 2, 22, 29, 30, 39, 42, 51, 57, 60, 127, 142, 156, 193, 201, 218, 220, 226, 255, 258, 264, 273, 291 y 314.

Hay naturalmente muchos cambios de plano dentro de la misma secuencia. Reseñarlos pormenorizadamente desborda los límites de este trabajo, pero al menos se hace necesario señalar que, a pesar del gusto de Buñuel por la frase larga, es decir, por el plano de larga duración, inevitablemente abundan. Lo exige la economía de la narración - las elipsis, el juego de plano/contraplano propio de los diálogos - y los rasgos que subrayan un gesto, una acción o una situación y definen un estilo - picados que indican humildad o inferioridad del personaje y contrapicados que en buena lógica indican lo contrario: altivez, autoridad... como el del arbitrario coronel y el prelado que le acompaña en el plano 201.

Obviamente Buñuel utiliza también frecuentes cambios de escala en sus planos: primeros planos (como la serie de los de Beatriz, cuya alucinación erótica junto al Pinto subraya la ondulación de las imágenes; o el de la silenciosa y aparentemente inexpresiva efigie del bodeguero del plano 57; o el del angustiado rostro de Nazarín con que se cierra la película), planos medios (recordemos el plano 14 de las tres coimas que componen un retrato "felliniano" junto a la ventana del contrariado cura), planos detalle (como el 47, flor de violencia de las piernas entrelazadas de las prostitutas en su pelea; o el 288 del caracol que recorre el dorso de la mano de Nazarín), etc.

(Merecería la pena que alguien alguna vez hiciera una exhibición no de los filmes, sino de una selección de sus fotogramas. La riqueza plástica y compositiva, la belleza iconográfica de la fotografía de Buñuel le sitúan sin exageración a la misma altura de los mejores pintores de su siglo. Una fotografía sobria, sin trucajes efectistas y sin concesiones al esteticismo, y, sin embargo, más poética que documental. Buñuel, aunque ya había utilizado el color (Pathé-Color) en su *Robinson Crusoe* (de 1952) y *La mort en ce jardin* (de 1956), decidió para *Nazarín* seguir siendo fiel a <<la cofradía del claro-oscuro>>. Gabriel Figueroa fue el fotógrafo de *Nazarín*. Sin subestimar su labor es obvio que en el filme está sobre todo el ojo de Buñuel, su estilo. Tras esta necesaria digresión, que en realidad habría que extender a otras facetas no menos importantes, como la dirección de actores, volvamos al análisis del plano.)

La toma larga de Buñuel - y éste es uno de los rasgos más peculiares de su estilo - es una cámara en constante movimiento. A veces el

cambio del ángulo de visión es lento, casi imperceptible; a veces, por el contrario, la cámara gira en violentos escorzos, como cuando en el plano 226 se desentiende de Nazarín y Beatriz y gira bruscamente hacia el muchacho que huye de la peste, buena muestra de cómo la cámara obedece a una voluntad de estilo que tiene por norte lo que hemos llamado un “documentalismo poético” que está igualmente alejado del artificio esteticista y de todo realismo objetivista. Pero ya sea con extremada lentitud o con celeridad, la cámara siempre se mueve. A ello contribuyen otros procedimientos como el *travelling* (así el del antológico final del filme) o el *zoom*.

3. Estructura del filme por secuencias o escenas

Atendiendo a los signos de puntuación hasta aquí señalados hemos procedido a dividir la película en secuencias. Por comodidad se ha puesto un título inventado a cada una de las secuencias. También se han hecho algunos comentarios y descripciones de planos que no inician secuencia.

******Pórtico******

El film comienza con el encadenado del último plano de las láminas de dibujos y los títulos de crédito. En el primer plano del filme propiamente dicho (plano 1) los personajes de las láminas adquieren movimiento y se nos muestra la entrada del escenario: el pórtico arqueado del “Mesón de Héroe”.

******Mesenterio******

Tras un nuevo encadenado empieza la secuencia introductoria y de ambientación en la que se nos presentará al protagonista del film (2-20). La secuencia puede dividirse en las siguientes subsecuencias:

- a) (2-5): Diálogo de las prostitutas en el patio del “mesón”; don Pablo y los arquitectos tomando notas para la instalación eléctrica; unos paisanos afeitando un pollino; la señora Chanfaina, que regenta la casa de huéspedes, evitando que unos niños entren a robar a su cocina. Una voz en off, que luego sabremos que es la de Nazarín, llama a la señora Chanfaina.

- b) (6-9) Diálogo de Nazarín y la señora Chanfaina. Nazarín denuncia un robo.

c) (10-14) Nazarín sufre la afrenta de las tres “tarascas”

d) (15-21)El arquitecto interviene y expulsa a las fórcidas. Nazarín le da las gracias. Diálogo de don Pablo y Nazarín donde éste da brevemente cuenta de su vida y expone su ideal evangélico de pobreza.

******Desengaño de amor y suicidio frustrado******

El plano que por primera vez da lugar a un claro cambio de secuencia es el 22 en que Chanfaina aparece en su cocina y oye el ruido que la lleva a la escena del frustrado suicidio de Beatriz descrita en planos sucesivos. Beatriz comienza aquí su papel de coprotagonista.

******El ciego y su lazarillo******

La escena del ciego y su lazarillo con Nazarín (planos 29 y 30) sirve en realidad de transición entre la secuencia anterior y la del primer encuentro del sacerdote y Beatriz.

******Primer encuentro de Beatriz y Nazarín******

Tras la marcha del ciego, aparece Beatriz en el vano de la ventana con el plato que ha llevado a Nazarín (30). En el plano siguiente (31) - un plano medio de la mujer enmarcado por la ventana - los labios de Beatriz dibujan con la ambigüedad de una Gioconda una sonrisa apenas esbozada a la que enseguida sustituye una expresión de franca tristeza que subrayan la inclinación de la cabeza y sus párpados entornados. Beatriz permanecerá en silencio a lo largo de toda la escena sin contestar más que con algún gesto las obligadas preguntas de Nazarín. La secuencia se cierra con Beatriz alejándose del cuarto del sacerdote, que al quedar solo reinicia su interrumpido almuerzo(37).

El plano siguiente (38) sirve de enlace con la secuencia posterior: Beatriz sale al patio tras haber bajado la escalera. Allí oye un ruido procedente de su cuarto y se abalanza hacia allí.

******Repudio del Pinto y soledad de Beatriz******

Con un plano medio del Pinto (39) se da inicio a otra secuencia - diálogo del Pinto y Beatriz- que termina, tras la risa histérica y autoerotismo de la mujer abandonada (41), con un encadenado.

***** *Consuelo del aguardiente / La pelea de las coimas* *****

Con un plano del bodeguero sirviendo aguardiente a unas parroquianas (42) se inicia la nueva secuencia, que incluye la pelea de Andara y la Camella y termina con un zoom sobre el rostro de Beatriz (50). Tras su parpadeo rápido y prolongado, con la risa de Pinto en off, se produce un encadenado.

******Alucinación de Beatriz******

En esta singular secuencia de erotismo, obscenidad y pasión (51-56) el movimiento ondulante de las imágenes da a la escena carácter de alucinación. La sucesión de planos de los rostros de los amantes termina con un hilo de sangre brotando de un labio del Pinto (56).

******Epilepsia de Beatriz. El bodeguero observa******

Un plano del bodeguero (57) da lugar a un cambio de escenario, pero la risa en off de Beatriz empalma con la secuencia anterior que de hecho se prolonga en ésta. El paréntesis abierto con el plano 42, que encierra las escenas de la pelea de las coimas y la alucinación de Beatriz, se cierra con el 57 mediante un retorno al mismo personaje y lugar: el bodeguero y su bodega. El bodeguero queda de pie junto a Beatriz que se contorsiona en el suelo (58 y 59) hasta que se produce un fundido al que acompaña el tañido de una campana.

******Asilo de una homicida******

Vista general del patio nocturno y desierto (60). Andara lo atraviesa herida y vacilante hasta desaparecer por la escalera que lleva al cuarto de Nazarín.

En off las campanadas de una iglesia. Tras este plano se inicia la larga secuencia del encuentro de Andara y Nazarín.

Un cuadro de un Cristo con corona de espinas (61) da inicio a la escena en que Nazarín da asilo a la homicida Andara, que ha entrado en su cuarto en busca de refugio. La escena se prolonga, jalonada de episodios menores y auténticos hitos mayores, hasta que Andara, descubierto su escondite, provoca un incendio y huye del lugar del que el fuego se ensoñorea (126).

- a) Andara, como antes Beatriz, alcanza aquí rango de coprotagonista del filme. La escena queda subdividida en las siguientes subsecuencias: Planos del 61 al 67:este último se cierra con un fundido, tras un back-zoom por el que vemos a Nazarín alzando

del suelo a la desmayada Andara y llevándola en brazos hacia la cama (y la cámara).

- b1) El plano siguiente (68) abre la subsecuencia en que Nazarín y Andara negocian el asilo. La patada que el cura propina a sus tacones de puta (71) mientras su voz le exige renunciar a la mala vida subraya con precisión las condiciones del pacto. Andara mira a la pared del fondo (72) mientras Nazarín entona en off un “mea culpa” que se prolonga cada vez más apagado en el plano-secuencia siguiente.
- b2) El Cristo del retrato que cuelga en la pared adquiere vida y ríe a carcajadas (73).La sorprendente escena de este “Cristo de las Carcajadas” es un paréntesis en la subsecuencia iniciada en el plano 68 que se cierra con un primer plano de Andara (74) resuelto en un zoom-back mientras se oyen en off los ayes de un niño.
- c) Los ayes se extienden al plano siguiente (75), que es inicio de otra subsecuencia:Chanfaina azotando a un niño ladrón en el luminoso patio, etc. En realidad, y aunque sirve de ambientación, el recurso explica que han pasado las horas.
- d) En efecto, en el plano siguiente (76) Andara, ya sola en el cuarto de Nazarín, se arrastra por el suelo hasta dar (77) con la palangana de agua sucia en que aplaca su sed. Unos repentinos golpes en la ventana la sobresaltan.
- e) Se trata del ciego y su lazarillo (78), quienes al no obtener respuesta se marchan.
- f) En un nuevo plano secuencia (79) se nos muestra a Nazarín en la sacristía de don Angel. Se inicia la escena con un primer plano de una casulla y termina con el óbolo que don Angel ofrece a Nazarín. La imagen del óbolo da paso a un nuevo plano y subsecuencia.
- g) Nazarín de regreso a su cuarto (80) entabla diálogo con Andara hasta que apremiado por ella vuelve a salir para buscar tequila (82).
- h) Con un recurso similar al de los planos del óbolo, que vimos, sin aparente solución de continuidad, primero en manos de don Angel y luego en la de Nazarín - juego de prestidigitación que sólo engaña al ojo del espectador -,ahora asitimos a un cambio de secuencia en un mismo y único plano de larga duración (83). Si allí quedaba inocentemente chasqueada la percepción sensorial, aquí lo es la facultad intelectual: lo que bebe Andara no es agua,

sino tequila, ¡milagrosa obra de transustanciación!. Andara, sola en el cuarto, mira la estatuilla de un san Antonio con un Niño Jesús al que pide ayuda; la cámara recorre la pared desde la repisa del santo a la mesilla donde reposan una botella y una vaso que Andara se lleva a los labios. En el momento siguiente sabremos que el vaso del que bebe contiene ya no agua, sino tequila. Se oye ruido de platos y Andara alza el rostro y conversa con Nazarín, que ya está de vuelta. Queda así aclarado el paso a otra subsecuencia.

- i) En esta escena se desarrolla el interrogatorio “filosófico” que Andara le hace a Nazarín (84-90).
- j) La progresivamente apagada voz en off de Nazarín se yuxtapone a un primer plano de un puchero (91) en cuya encuadre entra la mano de Andara. Andara se levanta y corre una cortina tras oír unos pasos. La voz en off de Nazarín despeja dudas. Otra noche ha pasado: <<¿Te has levantado ya?>>- pregunta. En seguida vemos a Andara acicalarse ya recuperada y a Nazarín abrir la ventana y orear la casa (92-95), necesidad que se subraya con un despectivo comentario de Nazarín sobre el perfume de la mujer (92).
- k1) El primer plano de la lámpara que enciende la mano de Beatriz (96) abre la subsecuencia de la traición de la puta Prieta. La escena termina cuando Chanfaina, que no ha logrado hacer desistir a la prostituta de su amenaza de delación, vuelve instintivamente la cabeza hacia la escalera que da acceso al cuarto de Nazarín donde se esconde Andara (100).
- k2) Beatriz llama a la ventana de Nazarín para advertir del peligro (101). Nazarín escurre el bulto y sale por el foro (103). De nuevo hay un cambio de secuencia (subsecuencia) en un mismo plano:
 - l) Andara da inicio a su designio de prender fuego al cuarto (103). La escena, jalónada por los planos en que el fuego es verdadero protagonista, termina con la huida de Andara y Beatriz (121), aunque en sentido estricto se prolonga hasta el encadenado del plano en que el fuego es soberano del cuarto y de la pantalla (126).

***** *El cura chocolatero* *****

Tras el encadenado, el siguiente plano (127) muestra un interior burgués. Se trata del comienzo de la subsecuencia de Nazarín en casa de don Angel a la que se pone fin con un zoom (141) sobre la taza de

chocolate y el vaso de leche que Nazarín tras anunciar su partida había dejado sobre la mesa sin apenas probarla. Un fundido remata el final.

***** *Salida de Nazarín. El esquirol involuntario* *****

Con el siguiente plano (142) se inicia la secuencia de Nazarín entre los obreros de la vía férrea que se prolonga hasta la disolución del plano 155. Es el primer episodio de la salida de Nazarín. Nazarín, ajeno al conflicto social que enfrenta a los obreros con el capataz de la obra, actúa como un esquirol y provoca una escena de violencia. La balacera que deja atrás le es indiferente. Nazarín se limita a cortar la ramita de un árbol en un paisaje idílico y seguir su camino.

***** *Curación milagrosa de una niña* *****

Al igual que los planos 29 y 30 del ciego y su lazarillo, que sirvieron de transición al primer encuentro de Beatriz y Nazarín, ahora los del rebaño de cabras que recorre sin pastor la calle de un pueblo (156 y 157) dan lugar a la secuencia que se inicia con un nuevo encuentro de ambos personajes. En efecto, Beatriz, tras reconocer a Nazarín en el peregrino mendicante (158), le convence de que se acerque a la casa donde una niña se debate entre la vida y la muerte. Nazarín se encamina a la casa seguido de la mujer (168) mientras se oye en off el relincho de un caballo dando paso al plano que inicia la segunda parte de la secuencia.

Comienza ésta con la imagen de unas mujeres (169) que se afanan en lavar unos paños junto a la casa donde la llegada de Nazarín va a suponer la curación “milagrosa” de la niña enferma. La secuencia se prolonga hasta el encadenado del plano 192.

La subsecuencia está a su vez dividida claramente en dos partes: la primera se inicia al atravesar Nazarín el umbral del patio mientras se oye el canto de un gallo (171). De nada sirven las razones de Nazarín: las mujeres le exigen que obre un milagro. En una toma en contrapicado (174) una mujer le confirma con bíblica solemnidad como un trasunto del Nazareno; Andara desde el umbral de la casa (176) le exige un milagro; Nazarín acepta decir unas oraciones (178) y se encamina a la casa seguido de las mujeres.

Con un primer plano de la manta (179) que cubre el bulto de la niña y el recorrido del objetivo hasta encuadrar su rostro de moribunda se abre la segunda parte. Hasta el plano 192 asistimos a una escena coral subrayada por el movimiento circular del objetivo que recorre,

salpicado de primeros planos, el corro de las mujeres en trance. El movimiento termina con un zoom sobre el rostro de Nazarín que consciente de su impotencia frente a la superstición cierra los ojos en medio del griterío femenino.

Si su primer contacto con la realidad en el episodio de los obreros le dejó poco menos que indiferente, ahora, ante esa otra cara de la realidad en su vertiente de religiosidad popular y superstición, acusa su fracaso. Nazarín no es quien quiere ser, sino lo que otros quieren que sea: allí un esquirol, aquí un santo milagrero.

***** *Prosélicas indeseadas* *****

Con la salida de Nazarín de una iglesia en traje de peregrino (193) comienza la nueva secuencia con que las dos mujeres, Andara y Beatriz, quedan definitivamente incorporadas a las andanzas de Nazarín ya convertidas en sus indeseadas escuderas. Beatriz, a su vez con atavío de peregrina (194), anuncia a Nazarín la buena nueva de la curación de la niña. Andara se incorpora al grupo (196) y confirma el milagro. Nazarín se resiste a dejarse acompañar (199) mientras con un fondo de mugidos Beatriz se da a su singular parpadeo. La secuencia se cierra con un primer plano de las dos mujeres (200) que con un signo de complicidad deciden hacer caso omiso de las recusaciones del solitario cura y seguir sus pasos.

***** *El coronel arbitrario y el campesino humilde* *****

Primer plano de la cabeza de un caballo derrumbado (201). Es inicio de nueva secuencia que se prolonga hasta el plano 217. Los primeros planos y las tomas en contraplano de esta secuencia realzan el encumbramiento social de las castas a que pertenecen los personajes del coronel, el prelado y la señora. Su altivez contrasta con la vulgaridad de su actitud, objeto de comentario sarcástico en algunos planos. Así el coronel lleva la chaqueta desabrochada dejando a la vista su camiseta, y el prelado se limpia de mocos la nariz en un primer plano (208) para luego, en un plano medio, hurgarse el oído con un dedo (216); también se parodian los andares de la mujer, a la que vemos avanzando con su sombrilla al mismo ritmo del tren cuyo traqueteo oímos como sonido de fondo (215). La censura de Nazarín al coronel por la gratuita humillación de que ha hecho objeto a un pobre campesino que pasó ante ellos sin descubrirse ni saludar se desarrolla en una alternancia de planos y contraplanos. Estos planos, donde ambos

personajes quedan enfrentados de igual a igual, subrayan la indignación y rebeldía de Nazarín. La secuencia termina con un encadenado en el plano 217 en que Nazarín, ya alejado de aquel escenario, camina mientras se sigue oyendo el sonido de fondo de la sirena de una locomotora.

***** *Escena pastoril* *****

En una breve secuencia (218 y 219) Nazarín, tras beber agua de un arroyo en un paraje idílico, casi de novela pastoril, por fin acepta la compañía de las mujeres que han venido siguiéndole. En realidad el episodio sirve de transición a la secuencia siguiente.

***** *Enseñanza de la doctrina en un refugio* *****

Esta se abre con un primer plano de una torta haciéndose sobre una plancha de hierro puesta al fuego (220) y se cierra elípticamente, y tras un zoom, con un primer plano del rostro de Andara comiéndose otra torta (225). Encadenado. En esta escena Nazarín reza e instruye a sus discípulas en los misterios de la doctrina al tiempo que intenta sin mucho éxito deshacer sus supersticiones: la diferencia entre un pan y una hostia consagrada, la causa de los espasmos histéricos que de vez en cuando sufre Beatriz y que ambas atribuyen a los “demonios coronados”.

El plano final de secuencia recuerda al 137 en que el cura don Angel engulle un bollo y pone fin a su presencia en el filme.

***** *La peste* *****

A efectos expositivos dividimos así el episodio:

- a) La importante secuencia del pueblo apestado comienza con la escena de un grupo de hombres y mujeres huyendo del pueblo (226). En los dos planos siguientes (227 y 228) vemos a Nazarín junto a un cadáver abandonado en el camino y del que no se aparta a pesar de las advertencias y requerimientos de Andara.
- b) Los cuatro planos siguientes - primer plano de un campanario e inmediato recorrido descendente del objetivo hasta encuadrar el pórtico de la iglesia y el frontero terreno donde yacen varios cadáveres (229), primer plano de una campana que deja oír su triste tañido (230), regreso a la toma del terreno donde ahora unos vecinos depositan otro cadáver (231), perspectiva de una callejuela

desierta que una niña recorre arrastrando una blanca sábana (232) -, aun teniendo cada uno de ellos una enorme fuerza descriptiva del paso apocalíptico de la muerte, constituyendo de hecho un comentario de gran belleza narrativa del acontecimiento trágico, sirven a la elipsis para la nueva entrada en escena de los tres peregrinos.

- c) En efecto, una vez en el pueblo se cruzan con su presidente (233). Tras aclarar que no llegan a mendigar, el presidente les indica dónde pueden ser de ayuda y se separan.
- d) Acto seguido el grupo dobla una esquina (234) y se encamina a la casa de la que sale el llanto de un niño y a cuya puerta husmea un cerdo. Es principio de nueva subsecuencia. Una vez atravesado el umbral de la casa los tres se afanan en su interior hasta que Andara sale a buscar leche para el bebé (235-237). Un plano medio de Nazarín (238) queda sustituido por un recorrido del objetivo por la manta que cubre un cadáver hasta detenerse en el pie que ha quedado sin tapar. Un encadenado da lugar a la subsecuencia siguiente.
- e) La perspectiva de una calle por la que alguien - tal vez Andara - se aleja (239), queda sustituida por otra (240) por la que llega Juan precedido del sonido del galope de su caballo. El amante de Lucía pregunta por ella y tras obtener respuesta arranca al galope en su busca. Así empieza el episodio para el que Buñuel se inspiró en el <<Diálogo de una sacerdote y un moribundo >> de Sade. La subsecuencia (240-252), con ser ella misma un relato perfectamente acabado, no deja de ser un episodio de la secuencia del pueblo apestado (226-254):Nazarín y Beatriz (241) atienden a la moribunda apostados a ambos lados de la cama donde yace. Un zoom encuadra en un plano medio a Nazarín y Lucía. Mientras Nazarín trata de prepararla para una muerte cristiana, Lucía abre los ojos, niega con la cabeza y pronuncia el nombre de su amante. En un primer plano (242)Lucía vuelve a negar con la cabeza y repite su voluntad: <<No cielo; Juan>>. Lucía (243) se resiste a la insidiosa insistencia del cura sacando fuerzas de flaqueza para tan solo exhalar el nombre de su amante: <<Juan>>. Juan desmonta y entra en la casa (244). Nazarín cede a Juan su sitio junto a la cama de la

moribunda quedando ambos amantes encuadrados en un plano medio. Juan pronuncia el nombre de su amada: <<Lucía>>, y pasa su mano por su frente febril. Con tan solo sus nombres en los labios proclaman el triunfo del amor y la ternura. Juan echa una mirada de fastidio sobre Beatriz que ha seguido la escena sin apartarse de la cama. Nazarín (246) insiste en ofrecer su asistencia espiritual, pero Lucía tan solo repite el nombre de su amante. En un primer plano (247) Lucía le pide a Juan que ponga fin a la indeseada presencia de los peregrinos. Juan les conmina a irse (248). En un plano medio (249) Juan seca con un pañuelo los labios y las mejillas de Lucía. Nazarín (250) por fin se da por vencido y sale. En un primer plano (251) Juan besa los labios de Lucía y acaricia su mejilla con la suya. Ya fuera de la casa (252) Nazarín reconoce su fracaso mientras Beatriz confiesa su envidia y su nostalgia: <<Yo también quería así>>. Ambos se alejan por una calle. La escena termina con un encadenado.

- f) El primer plano (253) de unas campanas anunciando la llegada de los auxilios se cierra a su vez con otro encadenado para presentar en el siguiente (254) el contraste entre la alegría con que el pueblo recibe los auxilios y la tristeza con que Nazarín confirma el fracaso de su misión espiritual. Un fundido pone definitivamente fin a la secuencia del pueblo apestado.

***** *Ujo. Burla del enano* *****

El siguiente plano (255) abre una nueva secuencia que puede subdividirse así:

- a) Un enano patalea colgado de un árbol mientras unos niños le zarandean(255). Con esta vejación Ujo hace su espectacular entrada en escena. La llegada de un jinete hace huir a los crueles niños. Ujo, ya en pie, se pone su ridículo gorro militar (256). La toma en contrapicado del plano siguiente (257) subraya el contraste entre el centauro y el homúnculo.

***** *Diálogo burlesco y amoroso de Andara y Ujo******

- b) Andara limosnea por una calle del pueblo, Ujo la saluda familiar y la toma de la mano(258). Ambos echan a andar cogidos de la mano a despecho de su muy distinta estatura, que apostillan las tomas en picado de Ujo (259) y en contrapicado de Andara (260), mientras

disfrazan con insultos sus amorosos requiebros: Ujo la llama fea y pública, Andara renacuajo sin patas. La ternura de la escena contrasta con la apasionada violencia de los encuentros de Beatriz y el Pinto. Entre éstos el vocablo grueso es siempre obsceno y expresa el deseo de dominio. Por el contrario, entre Ujo y Andara hay un lazo de ternura entre iguales. Andara y Ujo continúan su diálogo sentados en el pretil de la fuente de una plaza (261-263). Allí Ujo le advierte de la presencia del Pinto en el pueblo.

****Pinto en la feria de caballos / Pinto y Beatriz en el lavadero****

c) El aviso anticipa la subsecuencia siguiente que se abre con el primer plano de un hombre mostrando los dientes de un caballo para confirmar su edad (264). El Pinto entra en encuadre quedando en un plano medio junto al hombre y la cabeza de la bestia. El hombre pasea el caballo ante la mirada atenta y satisfecha del Pinto. Con el plano siguiente (265), que se inicia con un barrido del lavadero público donde una fila de mujeres se afana silenciosa en su tarea, se cambia de escena y de escenario. Pinto, precedido por el sonido de sus espuelas, saca a Beatriz de la fila. Intercambio de palabras y miradas: Pinto clava su dura mirada en el rostro de Beatriz (266); Beatriz a su vez contesta con una mirada de mujer enamorada y sumisa (267). En los dos planos siguientes (268 y 269) ambas figuras - dominante y dominada - quedan enfrentadas de perfil. El Pinto haciendo gala de su imperio exige agua. El plano de un domador de caballos componiendo su lazo (270) sirve de breve elipsis. Junto al caño de una fuente el Pinto arroja a tierra el agua que le ha ofrecido Beatriz (271). Las manos del macho (272) recorren a su antojo el cuerpo de la hembra. Ella suplica, él amenaza y ordena. Se dan la espalda y se separan. Encadenado.

****Diálogos evangélicos y “amorosos” de los tres peregrinos*

*en unas ruinas****

d) Inicia la subsecuencia siguiente un primer plano de una vaca (273) mientras se oye en off a Nazarín, que recita algún pasaje bíblico, y la termina un encadenado (290) con el sonido en off de un mugido. En el nuevo refugio la enseñanza de la doctrina queda a poco sustituida por diálogos y actitudes que manifiestan la mayor intimidad a que ha llegado la relación de las mujeres y el cura peregrinos. Hasta el plano 276 Nazarín filosofa peripatético sobre la

vida y la muerte. Al fin calla y repara en Beatriz. El mugido de una vaca acompaña la figura en plano medio de una Beatriz sedente y silente (277). Entre el 278 y el 281 se desarrolla un diálogo de cofesionario entre el cura y la pecadora. Las causas de la tristeza de Beatriz no escapan a la perspicacia de Nazarín. <<Las borrascas de la pasión son difíciles de esconder>> - le advierte (278), alusión probable a <<Cumbres borrascosas>>, la novela de Emily Brontë que Buñuel llevó al cine con el título de <<Abismos de pasión>>. En un primer plano (279) Beatriz confiesa su debilidad. La réplica llega con otro primer plano de Nazarín (280), quien concluye admonitorio <<Es la mala pasión>>. El consejo - amar, pero no a un solo ser humano - se desliza sinuoso en el plano (281) en que ambos aparecen sentados uno junto a otro. El diálogo es interrumpido por la entrada de Andara en el refugio (282) quien, advertida del peligro que sobre ellos se cierne, propone la huída. Nazarín se revuelve malhumorado negándose a huir como un ladrón (283) y sale de escena dejando en encuadre a ambas mujeres que, sentadas, le siguen con la mirada mientras se oye el sonido de fondo de otro mugido (284). Tras un encadenado prosigue el diálogo entre Nazarín y Beatriz (285). Esta juega con un cordelito entre los dedos y sonríe en un primer plano (286) para a continuación reclinar su cabeza sobre el hombro de Nazarín (287). En un primer plano (288) un caracol recorre lentamente el dorso de la mano de Nazarín. Unos sollozos revelan la presencia y protesta de Andara, que así interrumpe de nuevo una intimidad de la que se siente apartada (289) por más que el cura demuestre una fría indiferencia ante el reclamo de ambas mujeres, a quienes no se digna mirar mientras les habla. Ni la cabeza de Beatriz en su hombro ni ahora los sollozos y protestas de Andara, cuyos pucheros descubre un primer plano de su rostro (290), logran que Nazarín desvíe su atención del caracol. Por fin Nazarín se levanta y sale de escena dejando en encuadre a las dos mujeres. Tras el mugido de una vaca Beatriz se recuesta en el suelo mientras Andara permanece sentada distraendo en infantil actitud su íntima soledad con unas hierbecillas. Encadenado.

***** *El prendimiento* *****

Ujo entra de nuevo en escena (291). El enano sale de entre unos matorrales de la luminosa ladera del monte y llama a Andara. Aquí se inicia la secuencia del arresto de Nazarín - clara evocación de la escena

evangélica del prendimiento de Jesús - que se prolonga hasta el plano 313, que se resuelve en otro encadenado.

En planos sucesivos (292-295) Ujo renueva sus declaraciones amorosas y anuncia su intención de unirse al grupo. En contraste con la alegría de Andara, Nazarín pasea su indiferencia al fondo del escenario.

Un grupo de paisanos y soldados entra en escena (296). En rápida sucesión de planos tiene lugar la violenta escena del prendimiento. Nazarín se deja prender sin resistencia, pero un viejo le da una patada haciéndole caer al suelo (303). Andara, cual nuevo Pedro, golpea al viejo en la cabeza con un palo (304) y dos mujeres se abalanzan sobre ella. Nueva pelea entre mujeres, que como la de las coimas en el patio del mesón, se desarrolla con una violencia sin concesiones al prejuicio machista de su supuesta debilidad. Mientras Nazarín observa la pelea desde el suelo (305), un soldado intenta separar a las mujeres (306). Nazarín se levanta ayudado por Beatriz (307), mientras dos soldados apenas logran sujetar a Andara. Ujo se acerca a Andara sorteando las piernas de los soldados (310) y Andara, en un toma en contrapicado, fuera de si, le insulta. Ujo rueda por el suelo tras la patada que le propina Andara (312). Nazarín le recrimina su agresividad y le exige que pida perdón al viejo al que ha golpeado (313), pero Andara, haciendo caso omiso de la reconvencción, debe ser conducida a la fuerza por los soldados. Nazarín sale a su vez escoltado. Encadenado.

***** *La cuerda de presos******

Dividimos así, a efectos expositivos, esta última parte del filme:

- a) La nueva secuencia empieza en el interior de un cuarto donde el sargento y un soldado apagan su sed con un jarro de agua (314). El sargento pasa a la pieza contigua donde esperan Andara y Beatriz. El sargento les informa de la pronta llegada de una cuerda de presos y las mujeres le instan a que deje marchar a Nazarín. Por toda respuesta el sargento dibuja una sonrisa de desprecio y sale de escena. Ujo aparece asomándose al cuarto encaramado en la enrejada ventana desde la que llama a Andara. Mediante un juego de planos/contraplanos, que enfoca alternativamente a Ujo y Andara (315-317), se desarrolla el diálogo en que el enano renueva sus amorosas declaraciones tras la reja de la ventana. Un soldado coge a Ujo por las axilas y lo aparta de la ventana. Ya solas las mujeres, Andara ofrece agua a Beatriz, pero ésta la rechaza (317).

- b) El plano siguiente, un exterior, (318) abre nueva subsecuencia. Llega la cuerda de presos. A lo largo de la escena en que los agotados presos piden que se les dé de beber y comer (321, 323, 325) se interpolan los planos (319, 320, 322, 324) que desarrolla paralelamente el breve episodio en que Ujo acaricia tiernamente a la niña que llevan en la cuerda y le da algo que llevarse a la boca. Ujo alcanza aquí, sin sensiblería, y en contraste con su pequeño cuerpo, la gran estatura humana que le convierte sin duda en el personaje más entrañable de todo el filme. Ujo, vejado por niños crueles, objeto de burla por los soldados y los presos, se revela como un hombre al que la violencia no logra degradar. Sinceramente enamorado de una mujer denostada por su pasado y apiadado de una niña poco menos que abandonada a su suerte, por ambas se desvive.
- c) Precedido por el sonido en off del galope de su caballo (325), hace el Pinto su nueva entrada en escena (326). Desmonta y haciendo sonar sus espuelas se dirige al cuarto donde está Beatriz. En nuevo juego de planos/contraplanos la cámara enfoca alternativamente los rostros de Beatriz y el Pinto (327-330). Este le apremia a seguirle, pero Beatriz se niega a separarse de Nazarín.
- d) En un plano de exterior (331) Pinto, desdeñado y airado, se aleja del escenario al que acceden Andara y Beatriz para situarse en la cuerda de presos junto a Nazarín. Entre el plano siguiente (332) y el 343 tiene lugar, entre la burla de los presos, la violencia de sus guardianes y la indiferencia de Nazarín, la emotiva despedida y separación de Ujo y Andara: Ujo sortea las piernas de los presos y se acerca a Andara (332), los presos se burlan de la pareja en un plano medio que empieza a perfilar el carácter de aquellos que más han de destacarse en ulteriores secuencias (333), Ujo y Andara frente a frente (334), nuevo plano medio de los presos (335), Ujo saca un fruto de su camisa y se lo ofrece a Andara con gesto que recuerda el aludido episodio con la niña (336), Ujo cierra los ojos conmovido por el beso que parece enviarle Andara con los labios (337), un soldado aparta violentamente a Ujo (338), Ujo echa a correr tras la cuerda de presos mientras se oyen en off los adioses de Andara (339), Ujo corre inútilmente tras los presos (340) y cae a tierra agotado mientras se oye el último adiós de Andara (341), Andara vuelve la cabeza, pero es empujada por un soldado (342),

Ujo, sentado en medio de la calle, abate la cabeza en silencio, sin lágrimas: tristeza y desolación (343). Encadenado.

- e) La cuerda de presos, camino adelante, desfila toda ella ante la cámara (344). Su paso se repite, pero ahora con una toma en picado, en el plano siguiente (345). De modo similar se cerrará la primera subsecuencia de esta parte del filme. En efecto, en el último plano (357), tras una toma en picado del sargento, vuelve a desfilar ante la cámara la entera fila de presos. A lo largo de la escena - verdadero camino del Calvario - Nazarín es víctima de vejaciones y crueles bromas de otros presos, especialmente de los que más tarde quedarán sabiamente descritos con los apodosos de “Cara de palo” y “Ojo de sapo”. Su destacada presencia en varios planos medios de esta subsecuencia perfila el carácter de ambos presos y anticipa su protagonismo en escenas posteriores. La escena se desarrolla en continuo movimiento. Sólo en dos ocasiones se detiene la cuerda: al caer la niña, agotada por la dura y larga caminata (346), y al derribar el sargento de un culatazo a “Ojo de sapo” poniendo expeditivamente fin a sus bromas (354). La subsecuencia termina en el plano 357 con un encadenado.
- f) Los presos, custodiados por los soldados, esperan en el pasillo de la cárcel del pueblo de Beatriz (358). El sargento separa a hombres de mujeres y les ordena entrar en los calabozos. Con este plano se inicia la subsecuencia del encuentro de Beatriz y su madre que se prolonga hasta el 365: Beatriz confiesa casi en éxtasis su admiración por Nazarín (360), la madre, en un primer plano, sentencia el carácter carnal de su querencia (362). Tras un zoom que deja en primer plano el rostro de Beatriz, ésta echando fuego por los ojos la desmiente entre gritos y se desmaya (363). La madre, en su papel de Celestina, aprovecha para llamar al Pinto (364), el cual entra y queda en pie junto a Beatriz, quien presa de un ataque de histeria sigue gritando en el suelo. El Pinto la levanta y la saca en brazos del cuarto (365).
- g1) En el escenario del calabozo de hombres tienen lugar dos subsecuencias (366-381 y 382-387) separadas por un encadenado. La primera se abre con un plano (366) del calabozo en donde Nazarín se pasea entre los adormilados presos. “Ojo de sapo” se

despierta. “Ojo de sapo” le da un empujón a Nazarín y éste cae al suelo mientras los presos hacen coro al matón con sus insultos y sacrilegios (367). Nazarín, de nuevo en pie, se enfrenta al preso y entre la indignación y la ira les recrimina fuertemente a todos la profanación del nombre de Dios (368). “Ojo de sapo” le larga un bofetón y Nazarín vuelve a caer al suelo (369). El duelo queda momentáneamente interrumpido por un plano medio de “Cara de palo”, que se ha abstenido de las burlas y ahora mira hacia Nazarín (370). Nazarín se levanta y sin poder separar su perdón de su desprecio solloza cabizbajo. “Ojo de sapo” le da una patada (372) y Nazarín vuelve a caer golpeándose la nuca contra la pared (373). El preso le coge de los pies y le arrastra por el suelo (374). Nazarín abandona toda resistencia; sus brazos en cruz y su rostro hacen pensar en el Nazareno (375). “Ojo de sapo” le patear (376). Nazarín remeda un Cristo yacente (377). “Cara de palo” interviene y amenazándole con un punzón le para los pies a “Ojo de sapo” (378). Miedo en el rostro de otro preso (379). En plano medio que oculta los rostros de los presos el punzón amenaza hundirse en el cuerpo de “Ojo de sapo” (380). Nuevo plano general del calabozo (381): los presos vuelven a sentarse mientras “Cara de palo” ayuda a Nazarín a levantarse. Encadenado.

g2) Finalizada la violenta escena anterior se abre la segunda subsecuencia en el calabozo con un plano (382) del “Ojo de sapo” que dormita entre ronquidos con la cabeza apoyada en el cuerpo de otro preso. “Cara de palo” venda la cabeza de Nazarín (383) y tras sentarse junto a éste inician un diálogo con tono de confesionario. “Ojo de sapo” sigue durmiendo (384). “Cara de palo” reacciona ante el sinuoso cerco que le tiende Nazarín instándole al arrepentimiento (385): tras un zoom sobre el rostro del preso su réplica le para en seco: ¿Acaso quiere él cambiar de vida?. En un prolongado primer plano (386) Nazarín, cuya vendada cabeza remeda la de un Cristo con corona de espinas, acusa el golpe y queda perplejo. “Cara de palo” le pide dinero (387) y se echa a dormir dando por terminada la inútil conversación. Encadenado.

h) Con este plano del exterior de la cárcel, donde los presos forman en orden de marcha (388), comienzan las subsecuencias en que se consuma la disgregación del triángulo de los peregrinos y la sucesiva y definitiva desaparición de escena de Andara y Beatriz.

Tras el nudo, el desenlace: Un sacerdote sermonea peripatético en el interior de un cuarto y comunica a Nazarín que gracias a las mediaciones del obispado será conducido aparte y escoltado por un soldado sin uniforme (389). Nazarín escucha sin despegar los labios. La escena se cierra con un plano del abrumado rostro de Nazarín (392). En un plano de exterior (393) el objetivo se desplaza por la fila de presos hasta dar con Nazarín que sale del edificio. Nazarín se despide de Andara con un seco adiós. La mujer trata de seguirle, pero es retenida por el sargento. Andara inútilmente suplica a voz en grito que no la abandone.

- i) Desde el fondo de una calle (394) se aproxima un coche de caballos conducido por el Pinto. Se detiene a la altura de Beatriz, que espera junto a su madre. Beatriz sube al coche y sin más dilaciones emprenden marcha.
- j) El objetivo se concentra en el abigarrado movimiento de las piernas de los presos (395). Estos desfilan por delante de la cámara, que sigue su paso hasta que quedándose clavada se ve alejarse a la columna. Andara interroga al preso más viejo por lo ocurrido en el calabozo (396); luego poniéndose a la altura de “Cara de palo” le bendice para a continuación echarle a “Ojo de sapo” su maldición (397). Serán sus últimas palabras en el filme. La escena se cierra con una disolvencia tras un plano general de las cuerda de presos (398).
- k) La interpolación de planos - Nazarín y su escolta por un lado, Beatriz y el Pinto por otro - marca la divergencia de destinos poniendo fin a esta historia de vidas cruzadas: Nazarín camina sin más compañía que su escolta (399), un *travelling* recoge el paso del coche conducido por el Pinto a quien acompaña Beatriz (400), nuevo plano de Nazarín y el escolta (401), los amantes se sonríen (402), el coche pasa de largo junto a Nazarín - ni él ni la pareja han advertido su proximidad - (403). Beatriz apoya su cabeza en el hombro de su amante como escenas antes la apoyara en el de Nazarín (404). El escolta se detiene junto a un carro del que toma un fruto sin hacer amago alguno de pedir permiso a la anciana que lo lleva (405). Mientras muerde el fruto la anciana se interesa por Nazarín, que permanece cabizbajo y solo en medio del camino (406). La anciana

pide permiso para dar algo a Nazarín ante la indiferencia del escolta (407). La anciana ofrece a Nazarín una piña (408). Primer plano de Nazarín (409) quien hace caso omiso de la anciana y la piña echa a andar mientras otro *travelling* recoge toda la desesperación que refleja su rostro. Comienzan a sonar los tambores de “Calanda” y Nazarín se detiene, duda. La anciana renueva su oferta (410), pero Nazarín aún persiste en su negativa. En un primer plano (411) Nazarín mira el fruto y lo acepta. Coge la piña y echa a andar (412). El escolta muerde su manzana, indiferente a la íntima tragedia de Nazarín, y éste le sigue aferrado a su piña (413). Un larguísimo *travelling* sostiene el primer plano del rostro de Nazarín hasta que por fin sale de encuadre dejando en pantalla un ancho cielo apenas manchado por una nubecilla mientras los tambores siguen retumbando. La palabra FIN, sobreimpresionada, queda clavada en la retina del espectador. Un fundido oscurece la pantalla.

4. El recurso a la imagen de partes del cuerpo humano, de objetos o de animales

<<Silencioso como un paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas. “A l’écran il n’y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes”, ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo.>> [7] Con esa fidelidad a los principios años atrás expresados desfilan en *Nazarín* los objetos con una función que va más allá de la puramente ornamental.

Las imágenes de objetos, animales y partes del cuerpo humano sirven para ambientar el lugar, caracterizar al personaje o simplemente precisar o subrayar lo que las palabras de por sí explican (ropa, muebles, cacharros de cocina, herramientas de trabajo, cigarros, monedas, caballerías, un dedo índice admonitorio, etc), pero a menudo son utilizados como:

- a) Elementos sintácticos que sirven de nexo - o separación - entre escenas de una misma secuencia o entre secuencias distintas.
- b) Elementos de apertura o cierre de una entera secuencia.
- c) Sinécdoque y metonimia.
- d) Comentario irónico de la actitud o situación de un personaje
- e) Sustantivización simbólica

He aquí algunos ejemplos de estas funciones, que generalmente aparecen combinadas:

- Retórica del objeto

La imagen del óbolo que don Angel hace ademán de dejar para Nazarín sobre la mesa de la sacristía se prolonga sin aparente solución de continuidad en el mismo óbolo que ahora recoge Nazarín de la mesa de su cuarto. En realidad se trata de dos planos distintos cuya elíptica simetría sirve de enlace a dos secuencias: la que concluye en el plano 79 y la que se inicia con el plano 80.

Similar artificio, pero dentro del mismo plano, se halla en el 91, que comienza con el encuadre de una olla - que hay que suponer manipulada por Nazarín por la voz en off que oímos - y continúa con la irrupción de una mano que deja un plato junto a la olla sólo para que luego descubramos ser la de Andara en el mismo lugar, pero mucho tiempo después. Si en los planos 79 y 80 asistíamos a un cambio de escenario, en el 91 se trata del paso del tiempo en el mismo lugar.

El nexos puede servir a su vez a una técnica del "suspense": la ventana cerrada en un primer plano con que termina el 106, sostenido unos segundos, se abre en el siguiente. No hay que descartar aquí una intención paródica, dado lo manido del recurso. En efecto, cuando las hojas de la ventana tras las que acecha la amenaza se entreabren, una mano introduce por el hueco unos inocentes trapos que Andara después del susto toma airada y arroja con desprecio a un cubo.

Ejemplo de la función de apertura de secuencia son los planos 156 y 157: la aparición repentina de la imagen de un rebaño de ovejas sin pastor inicia la secuencia de la curación "milagrosa" de la niña enferma.

El plano del campanario de una iglesia (229) y el siguiente primer plano de una campana golpeada por su badajo (230) sirven de nexos y elipsis entre la escena de Nazarín y sus discípulas en el camino por el que huyen unos hombres de la peste y la subsecuencia de los tres peregrinos en el interior del pueblo.

El primer plano de unas campanas repicando alborozadas entre dos encadenados (253) parece proclamar el triunfo del amor y la vida de la escena anterior de Juan y Lucía y servir de contraste a la siguiente, que pone fin a la secuencia del pueblo apestado en medio de la tristeza de Nazarín, consciente de su fracaso espiritual.

Otras veces los objetos quedan sustantivizados en plano o secuencia adquiriendo una significación propia y actuando como

símbolos. Es el caso del pie destapado que sobresale del bulto de un cadáver que no vemos y que simboliza la muerte (238) o los tacones que Andara ha dejado al pie de la cama, suficientemente ilustrativos de su oficio de puta (71). Son, a su vez, ejemplos respectivamente de sinécdoque y metonimia.

Como queda dicho, es frecuente la yuxtaposición de funciones. Así el plano en que ambas figuras retóricas se funden en el punzón (380) que amenaza clavarse en el vientre del adversario (metonimia) y la mano que lo sostiene (sinécdoque).

La caracterización de los personajes puede quedar muy bien perfilada a través de su relación con los objetos. Así la gula del cura chocolatero queda subrayada, en oposición a la abstinencia del sacerdote idelista: en contraste con el plano en que don Angel, tras coger un bollo del plato que reposa sobre el albo mantel, lo moja en su taza de chocolate y lo engulle (137), un zoom nos muestra la taza de chocolate y el vaso de leche que Nazarín apenas ha probado (140).

En otras ocasiones el objeto está subsumido en la acción de los personajes y, aun con una función que va más allá de la simplemente ornamental o caracterizadora - cual podría ser el caso de vestidos o sombreros -, no pasa de ser un referente vagamente complementario. Por ejemplo el mechero que Beatriz devuelve al Pinto (40), por mucho que puedan atribuírsele a este objeto rasgos de raigambre psicoanalítica o que anticipe, forzando la interpretación, el posterior protagonismo del fuego.

No carecen, sin embargo, otros objetos, sin duda menos llamativos, de cierta relevancia no exenta de simbolismos. Así el cordelito (286) y las hierbecillas (290) con que juegan respectivamente Beatriz y Andara en la secuencia del refugio donde ambas reclaman de Nazarín un más íntimo consuelo de sus penas y soledad sin por ello lograr que el cura les preste más atención que al caracol que se pasea por el dorso de su mano. La actitud casi infantil de ambas mujeres contrasta con el gesto con que el domador de caballos compone su grueso lazo mientras asiste a la escena en que Pinto pone cerco a Beatriz en el lavadero, lazo similar, por cierto, al que Beatriz se puso al cuello con intención de ahorcarse (24 y 25). O la rama seca que Nazarín arroja con indiferencia al suelo en esa misma escena del refugio (276) y el agua que el Pinto tira despectivo en la escena del lavadero (271). Gestos y objetos se combinan para, perdida su función específica,

reclamar ternura o darla, demostrar indiferencia o manifestar desprecio.

Otras veces el objeto pasa de la sustantivización estática o dependiente de un personaje humano al dinamismo autónomo. Entonces es sujeto de la acción que representa y adquiere categoría de protagonista en el plano o secuencia. El caso más evidente es el del fuego en el cuarto de Nazarín (116, 118, 120, 124 y 126), y el más insólito el del retrato del Cristo que estalla en carcajadas (72) y que debemos suponer - pero sólo suponer - resultado de la alucinación de una Andara convaleciente.

La propia sombra del personaje (61) puede desprenderse de éste hasta sustituirle en un juego casi fantasmagórico de la representación. Esquivando la opacidad de los cuerpos la cámara recoge sus sombras aparentemente proyectadas en la pared por una vela. Elusión de los cuerpos, ilusión de las sombras, la cámara de proyección momentáneamente transformada en linterna mágica, la pantalla en lienzo de sombras chinescas. En la pared se agitan las sombras de Andara y Nazarín, mudos testigos de sus voces, presagio de su clandestinidad.

En el plano 61 la luz produce sombras, en el 96 las disipa. Aquí la lámpara que enciende Beatriz ilumina su rostro. Luego se apartará para hurtar su cuerpo de la luz y ver sin ser vista. Claridad y oscuridad son en sí mismos también elementos bien significativos del discurso fílmico.

El cartel que da nombre al mesón en el plano (1) con que de hecho se inicia el relato no lo lee personaje alguno. El brusco giro de la cámara parece una advertencia: lo que se cuenta lo cuenta alguien. El aviso es en vano: los espectadores pronto nos olvidaremos de la tramoya que transforma los significantes en significados.

- **Segmentación de los cuerpos**

Las imágenes de partes del cuerpo tienen una función metonímica respecto del personaje a que pertenecen. El caso más obvio es el primer plano de un rostro. Sin embargo, su riqueza expresiva no se inquiera necesariamente de la gestualidad del actor. <<Opondremos siempre en cine - afirmaba Buñuel - la expresión monocorde de un Keaton a la infinitesimal de un Jannings...En Buster Keaton la expresión es tan modesta como la de una botella...Pero la botella y el rostro de Buster tienen puntos de vista infinitos>> [8]. El rostro, convertido en signo, exterioriza o manifiesta todo tipo de

sentimientos y actitudes. También la perplejidad, la incertidumbre,... todo o acaso nada, una ancha, ilimitada nada paradójicamente convertida en soporte de significados innumerables, tantos cuantos vea o quiera ver el espectador: ¿Qué dice el primer plano del silencioso, casi pétreo, impenetrable rostro del bodeguero? (57). Imagen transformada en imaginación, la libertad de lo incodificado.

En *Variaciones sobre el bigote de Menjou*, un artículo de crítica cinematográfica, decía Buñuel: <<Los hemos visto (los bigotes), en el gran plano del beso, posarse como un raro insecto del verano en labios sensibles como mimosas y devorarlos íntegros, coleóptero del amor. Hemos visto su sonrisa emboscada en el bigote, abrirse paso como un tigre, ágil y fina, para caer sobre su presa, para sujetar definitivamente las miradas de su partenaire.>> [9]

Aquel insecto parece haber volado hasta posarse años más tarde en *Nazarín*. Aquí los parpadeos de Beatriz en el primer plano que precede a su alucinación (50) son como una agitación de alas de mariposa. Sus labios, en el plano ondulante que comparte con el rostro del Pinto (56), anuncian un ataque y caen también sobre la boca del amante como sobre una presa. Tras el beso un reguero de sangre brota del labio mordido

Griffith - recordaba Buñuel en sus hermosos textos de crítica cinematográfica - fue el primero en utilizar conscientemente el “gran plano” , ese <<... gran poema del plano fotogénico>>. La aproximación del objetivo al objeto, la ocupación de la totalidad de la pantalla por una porción del cuerpo, la maximización visual de lo pequeño y, sobre todo, el protagonismo del rostro en el primer plano fueron el salto necesario desde la técnica al arte. La proporción y la medida transformadas en un juego de escalas sometieron la percepción del ojo a una nueva composición mental de la imagen.

El “gran plano” de Griffith, <<...el auténtico creador del arte fotogénico>>, lo comparaba Buñuel a la greguería de Ramón Gómez de la Serna, <<...el creador del gran plano en literatura>> [10]. Y, en efecto, el primer plano de Buñuel a veces nos recuerda esa <<...burbuja frágil, fragilísima, que puede estallar>> de la greguería ramoniana; no sólo la inclusión del espacio diegético y la condensación del tiempo en el instante o la reconstrucción de la totalidad en el fragmento después del acto iconoclasta, sino la recreación no pautada, enteramente libre, subjetiva: más que el “suspense” la ambigüedad.

La polisemia del rostro de Nazarín - de Francisco Rabal - en esos últimos primeros planos (409, 413) y el largamente sostenido *travelling* final del film son un reto al efecto Kulechov. En los experimentos del cineasta soviético el plano de la cara de un actor con expresión neutral era, gracias a su inclusión entre otros planos - planos de sopa, de una mujer muerta, de un bebé, etc -, reinterpretado por el público que creía ver, manipulado por la recontextualización, cambios en la expresión del actor. Por el contrario, en el final ambiguo de *Nazarín* lo único seguro es una interrogación...¿del personaje, del espectador?

Fuera del especialísimo caso del primer plano del rostro, también otras partes del cuerpo pueden independizarse al punto de adquirir significación propia, plena e incluso conceptual. Así las piernas entrelazadas en la pelea de las dos coimas (47)- contrapunto de sus cabezas en el siguiente plano (48)- se agitan, visualmente amputadas de los cuerpos, protagonizando una escena de violencia no exenta de connotaciones obscenas (pues no hay que olvidar que se trata de unos muslos mexicanos de 1958). O ese primer plano de las manos de Nazarín mientras desabrochan el vestido de Andara hasta dejar su herida a la vista (64), imagen no exenta de detallismo naturalista, aunque bien lejos de toda recreación morbosa. La herida y las manos, convertidas en objeto y sujeto de la acción, nos hacen olvidar momentáneamente los cuerpos a que pertenecen.

Otras manos menos castas - las del Pinto - recorren el cuerpo de Beatriz y buscan entre los pliegues de la ropa el contacto íntimo de la carne (272). La agitación voluptuosa de los dedos del Pinto contrasta con la precisión y cuidado con que las manos de Nazarín curan la herida de Andara (64) o la firmeza con que “Cara de palo” empuña su amenazante punzón (380).

El abigarramiento de piernas de los presos que marchan en la cuerda (395) sugiere el paso de un único y monstruoso miriápodo derrotado: vidas individuales quedan subsumidas en un común destino

- Figurativismo y abstracción

El objeto puede ocupar la entera pantalla durante unos segundos sin ser más que una mancha, a la manera de una pintura abstracta. Sólo el desplazamiento del objetivo de la cámara por el objeto le hace adquirir su condición estrictamente nominal permitiendo saber de qué se trata. Ejemplo de ello es el plano de la manta que cubre el bulto de

la niña enferma (179). Por cierto que aquí el objetivo se desplaza sobre la tela hasta alcanzar el rostro de la niña, movimiento inverso al que hace sobre otra manta y que ahora termina en el pie del cadáver que ha quedado sin cubrir (238). Estos dos planos de distintas secuencias refuerzan el juego de simetrías del film.

Una variante es la del plano donde la mancha se transforma en cortina (105) no por desplazamiento del objetivo, sino por el del propio objeto en el encuadre. En este caso gracias a la mano de la incendiaria Andara, quien la arranca de su sitio para arrojarla sobre el montón de trastos que servirán de pira.

El procedimiento puede ser también justamente el inverso pasando de la concreción del objeto definido por sus límites a su abstracción tras una inmersión del objetivo con un zoom en un objeto ahora ilimitado y que por lo mismo pierde su condición de tal en la retina, si bien no en la memoria: la colcha y sábanas del plano 104 El 179 cumple una función de anticipación, de expectativa, podríamos decir de “suspense”. Por el contrario, el 104 activa la función del recuerdo.

Frente a la abstracción de las telas la perspectiva de las calles flanqueadas por filas de casas (158, 232, 239), o la arquitectura de las iglesias (193,229,230) se presentan siempre en sus contornos de aristas y ángulos con la precisión de la pintura figurativa, con exactitud geométrica.

- **Animales simbólicos**

En diversas ocasiones, cuya reiteración no puede pasar inadvertida, se ve un perro solitario cruzándose con los personajes de la acción, pero sin inmiscuirse para nada en ella: un perro se cruza con el rebaño de cabras (156), otro deambula en el idílico bosquecillo que atraviesa Nazarín seguido por sus mujeres(218), un tercero pasa entre el presidente y los peregrinos en el pueblo apestado (233), otro más se pasea entre los presos que descansan junto a la casa de un pueblo (319). Nadie repara en ellos, su presencia no logra desviar el curso de la acción y a estos efectos lo mismo vale que su ausencia. Con excepción de los planos de las láminas preliminares, sólo una vez se oyen ladridos: los que acompañan la soledad y tristeza de Ujo al separarse de Andara (343). Su silencio contrasta con el número de veces en que mugidos, balidos, relinchos, gorjeos, incluso maullidos, subraya con evidente ironía la actitud de los personajes. Los perros no son en ningún momento objetivo preferente de la cámara. Y, sin embargo, están ahí una y otra vez. ¿Casualidad?. ¿No andarán

buscando acaso, como Nazarín, un rebaño que pastorear?. Esta aparente indiferencia hacia los perros contrasta con la ostensible presencia - a veces en primer plano - de caballos, ovejas, vacas, cerdos e incluso un caracol.

Así el primer plano de la cabeza del caballo derrengado (201) que da inicio a la secuencia del coronel arbitrario. O el plano en que un cerdo husmea la muerte en los mismos umbrales de una casa en el pueblo afectado por la peste (234). O el primer plano de la cabeza de un buey o una vaca (273) que acaso subraya la mansedumbre y castidad de Nazarín entre sus discípulas y recuerda irónicamente el primer plano de Andara comiéndose una torta (225) con que se iniciaba, como aquí, una escena en un refugio donde el cura las instruye en los misterios de la doctrina cristiana.

En otro sorprendente primer plano (228) un caracol se pasea por el dorso de la mano de Nazarín y prolonga su presencia en pantalla, robando protagonismo a los personajes femeninos, nada menos que hasta el final de la secuencia (290). El pequeño gasterópodo es sin duda el animal que más llama la atención entre los muy numerosos del film. A pesar de pertenecer a un mundo por completo ajeno a los trabajos del hombre - o acaso por ello - su extemporánea aparición le convierte en un visualmente insoslayable referente simbólico del ensimismamiento de Nazarín y, en definitiva, de su indiferencia ante el dolor ajeno cuando éste no sirve a sus propósitos evangelizadores. El caracol convierte en retórica su caridad.

Es característica común de muchos de estos planos el ser primeros planos.

Voces y otros elementos de la banda sonora:

“Nazarín” es una película dialogada - prácticamente todos los personajes con presencia relevante en pantalla, tanto principales como secundarios, intervienen con su voz -, pero también de tóxicas elocuencias, silencios enigmáticos y miradas explícitas.

La elocuencia del silencio

Callan el afilador (5), que no obstante se anuncia con su silbato, el bodeguero (57), que en un impresionante primer plano - ¿en qué estará pensando? - observa sin despegar los labios las convulsiones de Beatriz, y el domador de caballos (270), que atiende reticente a la escena entre el Pinto y Beatriz en el lavadero mientras acaricia su lazo. Calla la niña que arrastra en la calle desierta el blanco sudario de una

muerte próxima (232). Y calla Ujo (343), abandonado en medio de la calle y de su soledad, mientras se aleja la cuerda de presos y se apagan los adioses de Andara; y Nazarín, aferrado a una piña, escoltado, camino de su Gólgota, absolutamente solo (413).

Dominio y sumisión en las miradas que se cruzan el Pinto y Beatriz (266 y 267), ternura en los párpados entornados de Ujo, que ha visto el beso dibujado en los labios de Andara (337). Los monólogos explícitos, por completo ausentes en el filme, quedan sustituidos por ese monólogo interior de la imagen.

Voz propia

Los personajes guardan el “decoro” en el diálogo, sus palabras se ajustan a sus maneras. Por su vocabulario, por las inflexiones de su voz y la riqueza de registros empleada conocemos su carácter, su estado de ánimo y su condición. Habla popular y arrabalera en Andara y las putas, culta, distante y cortés en don Pablo, cuartelera en el coronel, jácara y sacrílega en los presos. Si el gesto define una actitud, las inflexiones de la voz la subrayan: humilde o airada en Nazarín, sinuosa en don Angel, dominante y orgullosa en el Pinto, inocente y tierna en Ujo, sumisa o apasionada en Beatriz, áspera o infantil en Andara, firme en Lucía, moribunda, pero enamorada. Su vida en las palabras.

Un excelente cuadro de actores, dirigidos con mano maestra, presta voces y cuerpos a estos personajes salidos - aunque no todos - de la pluma de Galdós y genialmente trasplantados por Buñuel al fotograma. Julio Alejandro - uno de los guionistas que más trabajó con Buñuel - hizo la adaptación de los diálogos de la novela. Gran parte de los mismos, y aun algunas escenas, no están en ella. Sin embargo, conservan su genuino sabor galdosiano, si exceptuamos la eliminación de algunos arcaísmos y las modificaciones necesarias a la traslación del relato al México de Porfirio Díaz.

Rodada en México, mexicanos son también los actores. Aunque la película, desde su presentación en el festival de Cannes de 1958, se ha visto en todo el mundo doblada en distintos idiomas, la versión original es obviamente española, pero en su modalidad mexicana. Las frases de Galdós alternan con los giros y el léxico propios de México. La pronunciación del gran actor español Paco Rabal queda justificada en el filme en la escena con don Pablo en que el cura se reconoce hijo de españoles.

Polifonía del ruido

En esta película, tan original en tantos aspectos, no hay más música que la tonadilla popular *Dios nunca muere*, de Macedonio Alcalá, que se oye en el cilindro u organillo de los planos preliminares de las láminas, y los impresionantes redobles de los tambores de Semana Santa de Calanda, ejecutados por una filarmónica mexicana, con que se pone simultáneamente fin al filme y al calvario de Nazarín. La ausencia total de música, fuera de las piezas señaladas, da al relato un grado de verosimilitud que ni por asomo alcanzan las que se valen - que son casi todas - del artificio de la frase musical. Esa austeridad, paralela a la omisión del color y del esteticismo del bello paisaje, está puesta al servicio de una férrea e intransigente voluntad de estilo. No hay concesiones ni superfluas adiciones ornamentales. Ni falta ni sobra nada. Precisión, exactitud.

Y, sin embargo, la película discurre en medio de una verdadera polifonía de efectos sonoros. Además de los diálogos y voces de los personajes - a veces fragmentados en *off* para servir de enlace entre planos - se prodigan, con significación propia y cabalmente asociados a la imagen y la escena, ruidos, sonidos y voces de animales.

Risas, sollozos, ayes, gritos y suspiros alternan con relinchos, mugidos, ladridos, maullidos, balidos y gorjeos.

A veces es el comentario irónico, a veces el subrayado caracterizador:

la presencia del hombre subrayada por el relincho de un caballo que no vemos - Nazarín (165) o el Pinto (265) -, la mansedumbre o la forzada castidad por el mugido de una vaca - primeros planos de Beatriz, parpadeando compulsivamente (199) o silente y silenciosa (277) -, el maullido de un gato en la desierta oscuridad del patio que atraviesa una mujer herida y fugitiva (60), los ladridos que acompañan la soledad de Ujo abandonado (343), los gorjeos que ponen la nota idílica en el paisaje deliberadamente ingenuo y pastoril (218).

Pero además el silbato del silencioso afilador (5 y 6), las campanas que tocan a muerto (229,230) o repican alborazadas (253), el martilleo de las herramientas de trabajo de los obreros de la vía férrea (142) y los tiros de la posterior balacera (155), el tintineo de platos y tazas en casa del cura chocolatero (136), los golpes en las peleas - la de las coimas (46-49) o la del martirio de Nazarín en el calabozo (367-377) -, el ruido de espuelas que acompaña al paso del macho (265), la sirena de la locomotora y traqueteo del tren que recalcan los andares de una dama elegante en el campo (215), el trote y galope de los caballos (240), el

paso apresurado o cansino de los hombres y el crepitar del fuego (118, 120, 126).

Presencia de los personajes en pantalla

No menos de 100 personajes desfilan por los 413 planos de la película.

Número de planos de cada personaje o grupos de personajes*:

Nazarín	197	Ojo de sapo	22	Prieta	9	Juan	7
Beatriz	137	Cara de palo	17	Coima 3	9	La Camella	7
Andara	122	Coronel	12	Lucía	9	Coronela	7
Ujo	33	Sargento	12	D.Pablo	8	Escolta de N.	7
Pinto	28	Arquitecto	11	Madre de B	8	Anciana de la piña	6
Chanfaina	24	D.Angel	10	Capataz	7	Prelado	6

Josefa	5	Bodeguero	3	Domador	caballos	2
Campesino humilde	5	Cochero	3	Cristo	carcajadas	2
Ayudante	4	Cura 4	3	Vendedor	tamal	1
Ciego	4	Presidente municip	2	Afilador		1
Madre de D.Angel	4	Cura 3	2	Vendedor	caball	1
Preso viejo	4	D.Sabas	2			

Grupos: Niños 21 / Presos 21 / Soldados 19 / Santeras 17 / Vecinos mesón 10 / Vecinos prendimiento 9 / Otros presos 9 / Obreros vía férrea 7 / Arrieros 4 / Vecinos pueblo apestado 4 / Feligreses 2 / Huidos de la peste 1 / Auxilios del gob. 1 / Mujeres lavadero 1

(* No se toman en cuenta los planos en que el personaje no aparece aunque esté presente en otros planos de la misma secuencia o aunque oigamos su voz en off. No se toman en cuenta los planos en los que sólo aparece un fragmento del cuerpo del personaje sin especial relevancia significativa.

Por el contrario se enumeran aquellos planos adscribiéndolos al personaje en cuestión en los que no ya el rostro o el busto, sino un pie, una mano, etc cobran relevancia significativa pudiendo incluso protagonizar el plano en lo que podemos llamar metonimia o sinécdoque de la imagen fotografiada.

Cuando algún personaje destacado aparece en planos de colectivos, aunque su presencia no sea especialmente relevante en ese momento, dichos planos se contabilizan simultáneamente como propios del personaje en cuestión.

En dos o tres ocasiones aparecen fugazmente algunos personajes sin mayor trascendencia. Su presencia en pantalla no se ha reflejado en la contabilidad.

Los niños aparecen con frecuencia a lo largo del film. Aunque la presencia de algunos adquiriera verdadero protagonismo en algún plano o coprotagonicen alguna secuencia, no se les ha individualizado a efectos contables subsumiéndose la presencia de todos y cada uno de ellos en la denominación “Niños”.)

Atendiendo a la información añadida que proporciona el número de planos en que aparece un personaje queda subrayada la importancia del mismo en la trama del film.

Con todo, parece obvio que un primer plano puede conceder a un determinado personaje mayor relevancia que a otros que aun apareciendo con más frecuencia no gozan de esa destacada singularización.

La contabilidad confirma el protagonismo de Nazarín y el coprotagonismo de Beatriz y Andara. A ellas siguen en importancia el enano Ujo y el Pinto, cuya respectiva relación con ellas es decisiva para la autonomía y evolución de ambos personajes femeninos.

Lo que hemos llamado “presencia de los personajes en pantalla” mediante la contabilización de planos contribuye a perfilar la estructura arquitectónica del film y la cuidada simetría del relato. En efecto, con el vértice superior del triángulo que ocupan los 197 planos de Nazarín enlazan los 137 de Beatriz y los 122 de Andara siendo por tanto el peso estructural de ambas muy similar.

Otro tanto sucede en la relación del Pinto (28 planos) con Beatriz y de Ujo (33 planos) con Andara. El Pinto alude a Nazarín en sus diálogos con Beatriz, y Nazarín hace lo propio respecto al Pinto cuando habla con Beatriz, pero no hay diálogo directo entre ambos personajes - y en realidad rivales - masculinos. Lo mismo sucede con Ujo, que tampoco mantiene diálogo ninguno con Nazarín. El Pinto es para Beatriz lo que Ujo para Andara: una historia de amor - pasión en Beatriz, ternura en Andara - que interfiere, aunque de modo distinto, en su relación con Nazarín, pero que sobre todo les da autonomía. En

Niña: niña moribunda

Fabiana: madre de la niña enferma

Guarda: guarda de D. Pedro

Alcalde 1: del pueblo apestado

Alcalde 2: el presuntamente “ilustrado”

Otros personajes de menor relevancia: El matrimonio de cordeleros (2.6); un pastor, campesinos, conductores del carromato, un viejo amargado, tres mendigos (3,2); campesinos, dos vagabundos ladrones aún anónimos (4.5); números de la Guardia Civil y muchedumbre del pueblo en la escena del prendimiento (4.6).

Una simple ojeada al esquema nos permite confirmar que la novela se articula en torno al protagonista Nazarín y sus dos “discípulas”. También puede verse cómo los demás personajes van quedando descolgados según avanza el relato subrayando así el carácter itinerante de la novela de Galdós.

2. *Dramatis personae* en Galdós y Buñuel

Si ahora comparamos este esquema con la “presencia de los personajes en pantalla” de la película de Buñuel, apreciaremos que, aunque en líneas generales el film sigue a la novela, el peso estructural de los personajes secundarios es distinto.

Así, en la novela, Ujo goza de mayor presencia que el Pinto. De este último personaje sabemos más por lo que de él se dice que por lo que dice. Es más una amenazante referencia que una presencia intimidadora; está al servicio de la pasión y terrores de Beatriz. Es - podría decirse - el “lado malo” de Beatriz; sus apariciones son casi fantasmales y carece del peso que en la película le convierte en un personaje de carne y hueso, con vida propia y restando protagonismo a Beatriz en cada uno de sus encuentros: en el cuarto de ella, en su delirio, en la feria de caballos, junto al lavadero, en la cárcel o en el coche de caballos en que ambos se alejan. El Pinto es en la novela un bravucón del que sabemos que Beatriz está enamorada, menos por su propia confesión que porque otros - entre ellos el autor - explícitamente así nos lo anuncian. Sin embargo, en el film su dominio sobre la hembra se manifiesta hasta en el sonido de sus espuelas, su gesto es tan imperioso como sus órdenes. El Pinto es una prueba más de la maestría con que Buñuel convirtió una novela de segundo orden en una película de primera categoría. Por lo demás, el Pinto es un personaje recurrente

que al fin termina por torcer el destino de Beatriz sometiéndola a su voluntad y apartándola de Nazarín, lo que no ocurre en la novela. Allí, en efecto, Beatriz rechaza al Pinto y le deja literalmente en la cuneta. No podía ser del mismo modo en un surrealista partidario del “amour fou”.

En cuanto a Ujo, aunque es una verdadera creación galdosiana - su retrato, su indumentaria, su manera de hablar (<<Tú fea, tú pública. Yo te estimo>>), su desvalimiento y toda su peripecia están enteramente en la novela - lo que más nos emociona en el personaje buñueliano es la ternura que expresa y que inspira sobre todo en sus silencios: las caricias que prodiga a la niña desmayada de cansancio, los párpados caídos al aspirar el beso de su enamorada, su desolación al no poder seguir el paso de la cuerda de presos. Ujo en Buñuel se nos hace aún más entrañable, menos mostrenco. También más humano. Se eleva muy por encima del desprecio de que es objeto. Por otro lado, su aparición en escena, colgado del árbol y pataleando tiene la fuerza de una irrupción. Y con no menos vigor se subraya la fragilidad del enano ante el alarde del centauro, casi una estatua ecuestre sobre un pedestal. Ambos episodios son aportación original de Buñuel, como también lo es el paseo, cogidos de la mano, de la imponente Andara y su enano enamorado. La plasticidad de la fotografía, el juego de picados y contrapicados, el tratamiento todo del personaje, por mucho que deba a la pluma de Galdós - y debe mucho -, lo lleva a habitar el territorio de lo memorable.

La novela se abre con la noticia que nos da el Narrador - pronto él mismo convertido en uno más de los personajes de la ficción - de la casa de huéspedes de la tía Chanfaina, descubrimiento que debe a un amigo periodista <<de los de nuevo cuño, de éstos que designamos con el exótico nombre de “repórter”...>>. En el film narrador y repórter son sustituidos por los personajes de don Pablo y el arquitecto que le acompaña. Sin embargo, el conocimiento que hacen de Nazarín y el diálogo que mantienen con él están básicamente en la novela. Con todo, llama la atención ese tercer y silencioso personaje que en el film acompaña al arquitecto y del que más tarde Buñuel parece olvidarse. Diríase que más que un lapsus su desaparición fuera una sutil paráfrasis de esa verdadera declaración de principios del arte de novelar que Galdós resume en una escueta pero contundente frase al final de la primera parte: <<El narrador se oculta>> [11]

El paso de las láminas de dibujos de los primeros planos introductorios a la fotografía y, sobre todo, el violento escorzo con que el objetivo de la cámara enfoca el rótulo que da nombre al mesón y que no responde a la mirada de ningún personaje se constituyen en un intencionado procedimiento de escritura que parece remedar ese mismo ocultamiento. Ese solo movimiento de la cámara evoca magistralmente, casi diríamos que repite, la última frase con que Galdós cerraba el capítulo: <<La narración, nutrida de sentimiento de las cosas y de la histórica verdad, se manifiesta en sí misma clara, precisa, sincera>> [12].

Para la localización de interiores y exteriores o la construcción del decorado Buñuel tuvo muy en cuenta las descripciones del novelista. Llega incluso a sorprender la fidelidad de una reconstrucción en el film de un imaginario tan distinto como lo es la frase literaria respecto del cine, al fin arte plástico que se ofrece ya hecho a la mirada.

Aquí se da ese <<pensar, sentir con imágenes>> con que Buñuel definiera la idiosincrasia artística del director de cine. La descripción que el autor-narrador hace de la casa de huéspedes de la *calle de las Amazonas* pasa en multitud de detalles al mesón *Héroes* de la película.

La *Chanfaina* deja en las páginas de la novela los rasgos de << belleza de brocha gorda >> con que Galdós, entre humorístico y cruel, retrata a su personaje para recibir del cuerpo, el gesto y la actitud de la actriz que en la película lo encarna una humanidad que huye del sarcasmo de la descripción del novelista. Con todo, el contraste entre su apariencia imponente y su carácter bondadoso, entre el vocablo grueso y el fondo de ternura es obra de Galdós.

Con la *Chanfaina* nos ocurre lo que en realidad nos pasa con todos los demás personajes: la sentimos en el film más cercana, menos acartonada, como si Buñuel se hubiese apropiado - siempre entrañablemente - del personaje abocetado para devolvérselo en toda su humanidad, sin caricatura.

Las *tarascas*, con su maquillaje exagerado y su perfume barato, con su lengua viperina presta para la escandalera del insulto con que Galdós nos las presenta adquieren con Buñuel un mayor relieve. Se despegan del decorado hasta transformar el escenario en escena, la estatua de yeso en vida. El coro se descompone en historias individuales, en modos de ser y actuar propios y singulares. Cada una es puta a su manera. Prieta: taimada y traicionera; Andara: violenta y sin embargo frágil; la Camella: chula y altanera. Mujeres que imponen su

ley de aguardiente y tabaco, con ellas los habitantes del patio pasan del apunte a la presencia. Inolvidable y hermosa, por sinceramente violenta, la pelea entre las putas. Violencia pura, sin regodeo, sin mentiras, exacta.

Los retratos del *sacrílego* y el *parricida* con que Galdós, como suele hacer al introducir un nuevo personaje, nos los presenta hayan su justo equivalente en los del filme, aquí apodados con precisión descriptiva *Cara de palo* y *Ojo de sapo*. También aquí el cineasta se aparta del novelista. Aunque ambos personajes y la situación son creación de Galdós, qué distinta la reacción de al menos uno de ellos. Si el *sacrílego* se arrepiente de su pasado criminal y el padre Nazario puede así apuntar en su haber una victoria moral, *Cara de palo* es un escéptico que bien lejos de todo cinismo siente el orgullo de su propia vida por muy mal que le vaya en ella. << ¿Y te gustaría cambiar de vida, no ser criminal?>> - le pregunta Nazarín. <<Me gustaría...; pero uno no puede...>> - contesta el *sacrílego* en la novela. <<¿Y a usted le gustaría cambiar la suya?>> - replica desafiante en el filme.

Cuando Nazarín entra en el círculo de la superstición que rodea a la niña moribunda (3.3 de la novela) para llevar su consuelo de cristiano, de nada le valen sus protestas y apelaciones a la ciencia médica. Las mujeres quieren de él un milagro. Ese ambiente de superchería y de mal agüero - << (la madre de la niña)...vio dos cuervos volando y tres urracas posadas en un palo...>> [13] - y de histeria colectiva los recoge Buñuel de Galdós para trasladarlo sin violencia a una escena cuyo dramatismo queda contenido en lo que casi podría pasar por documento etnológico. Las mujeres, en pie o arrodilladas, paralizadas o presas del espasmo, nos dejan su estampa indeleble en la memoria visual. De nuevo el coro, sin perder su carácter de conjunto, se transforma en una multitud de voces y figuras individuales.

Entre los personajes novelísticos que no están - o al menos aparecen sólo muy parcialmente o transfigurados con alguno de sus rasgos en otros personajes - destacan, como podemos deducir fácilmente del esquema, el estrafalario Don Pedro Belmonte, el alcalde “ilustrado” y “buena sombra” del pueblo en cuya cárcel pasan los presos una noche y el cura amigo de Nazarín en cuya casa se hospeda tras el incendio y, desde luego, Jesucristo.

Don Pedro Belmonte, el temible y temido señor de la Coreja, es un estrafalario aristócrata que vive apartado en sus dominios, dedicado a

la caza y a sus recuerdos de diplomático en Oriente. Cuando traba conocimiento con Nazarín le confunde, llevado de sus obsesiones y cazurrería, con un obispo armenio que según la prensa viajaba de incógnito por los países de la cristiandad europea. Ni las protestas de Nazarín ni su evidente pobreza le hacen dudar de tal creencia. Le agasaja y hasta escucha con delectación sus reconvenções.

La escena no está en la película, sin embargo, la soberbia, la prepotencia del personaje, el mal trato que da a sus criados... se encarnan en el personaje del coronel que obliga en la escena del atascado coche de caballos a volver sobre sus pasos al campesino que había tenido la osadía de pasar por delante de él sin saludar. El discurso que ante tan gratuita humillación profiere el indignado Nazarín está extraído de la novela: <<Los sirvientes son personas, no animales, y tan hijos de Dios como usted, y tienen su dignidad y su pundonor, como cualquiera señor feudal, o que pretende serlo, de los tiempos pasados y futuros. Y dicho esto...>> [14]. Y en el film: <<Este caminante es persona y no animal. Tan hijo de Dios como usted y tiene su dignidad como cualquier déspota pasado, presente o futuro. Dicho esto...>>.

Como ocurre a lo largo de toda la película el lenguaje galdosiano, que es principal recurso para la caracterización de los personajes de la novela, apenas se modifica si no es para abreviar la extensión de la frase, desembarazarlo de sus rasgos más arcaizantes o localistas y adaptarlo al habla mexicana. Se trata, en efecto, de una adaptación, pero tal es el respeto por el estilo de Galdós que Buñuel y su guionista Julio Alejandro guardan que hasta en las escenas de su propia invención los personajes parecen haberse levantado de las páginas de la novela para entrar en el filme cual si los hubiera imaginado el mismo creador de los demás personajes. La adaptación se convierte así en un recreación.

El alcalde “ilustrado” y socarrón difícilmente puede asimilarse al sacerdote que visita a Nazarín en la cárcel del pueblo para reprocharle su actitud y comunicarle que será separado de la cuerda de presos y escoltado en solitario. Ambos funcionarios, municipal uno, eclesiástico el otro, son dos tipos distintos. El alcalde es un cínico que se las da de ilustrado y tolerante y trata inútilmente de atraerse con artificiosa campechanía al “curita corretón”. El sacerdote del filme se limita a cumplir friamente con sus deberes de funcionario interesándose no tanto por la persona de Nazarín como por el daño que su actitud

rebelde pueda hacer a la reputación de la Iglesia. También es distinta la respuesta de Nazarín: lacónica indiferencia ante el alcalde - <<Señor mío, usted habla un lenguaje que no entiendo. El que hablo yo, tampoco es para usted comprensible, al menos ahora. Callémonos.>> [15]; ante el sacerdote un silencio que si no es de rebeldía tampoco lo es de resignación. Aquí el abrumador silencio es sobre todo incompreensión. Nazarín empieza a no entender nada. De nuevo en Buñuel la paradójica elocuencia del silencio - tan expresivo en su ambigüedad -, la calma aparente de un hipocentro convulso, los prolegómenos de una honda crisis interior que se manifiesta en una interrogación sin signos. En Galdós Nazarín tras tan duras pruebas se ensimisma en su delirio y sueña batallas apocalípticas y visiones trascendentes. Sigue siendo él mismo. En Buñuel el hombre sale y pisa el terrible escenario de una soledad sin recursos. Nazarín ya no es el mismo, pero tampoco es otro. Es una duda indecible.

El sacerdote que aloja a Nazarín tras el incendio provocado por Andara habla con él en los mismos términos que en la novela. Su temor al escándalo que provoca la sola sospecha de que Nazarín pueda haber mantenido relaciones “vitandas” con la criminal mujerzuela le fuerzan a despedir al amigo. Es la crítica galdosiana al qué dirán de las clases medias. Pero en el filme el personaje se acrece convertido en un consumado artista de los sinuoso. Le vemos igualmente preocupado por las apariencias y los deberes de conciencia que la amistad impone. En definitiva, le despacha sí, pero con más elegancia. El personaje está sin duda más elaborado.

En cuanto al Jesucristo que habla con Nazarín en su delirio final ya queda dicho. La aparición en la novela es una confirmación; en el filme su ausencia queda sustituida por una duda, la cruz por una piña. Los estremecedores redobles de los tambores de Calanda que acompañan los últimos pasos de su viacrucis describen, pero ya no narran. Frente al discurso un silencio estrepitoso.

Hay también en la novela algunos pasajes y personajes secundarios, casi de relleno, de los que el film prescinde sin reparos: Nazarín en el juzgado (2.5), en casa de los cordeleros (2.6), su encuentro con el hermano de Andara (2.6 y 3.1) o con un pastor, mendigos y campesinos pobres (3.2), ladrones (4.5)... generalmente obedientes al egoísmo de la vida difícil de los caminos.

Por el contrario, son creación original de la película el pasaje de los obreros de la vía férrea, donde Nazarín hace de involuntario esquírol o

personajes cuyo paso episódico por el film no disminuye el trazo vigoroso con que Buñuel nos los presenta: la efigie de impenetrable mirada del bodeguero - más cerca de la escultura que de la pintura -; el silencio resignado de un afilador de cuchillos; el prelado que acompaña al coronel, más atento a sus humores nasales que a la flagrante injusticia, y la dama cuyos andares parodia el silbato de una locomotora en la misma secuencia; la madre de Beatriz, de palabras e intenciones celestinescas, o la anciana que ofrece al prisionero la esplendorosa caridad de un fruto tan exótico como la fraternidad. Y los niños, los niños de Buñuel, pequeños ladrones de azúcar o tempranos vejadores de lo frágil, eternos lazarillos de ciegos limosneros, silenciosos, risueños, tristes, crueles, lejos casi siempre de la ternura que se les debe, niños solitarios como la pequeña que arrastra la larga, blanca sábana de la muerte en medio de la desolación de una calle vacía.

Otro de los insertos de Buñuel en relato de Nazarín es la secuencia de Juan y Lucía, trasunto del *Diálogo de un sacerdote y un moribundo* del divino marqués de Sade.

De los dos personajes femeninos que comparten con Nazarín el protagonismo de la película es claramente Beatriz el que más se aparta del de la novela. Ya hemos visto el distinto rumbo que toma en ambos. Pero además Buñuel ilustra la histeria, frustración y pasión erótica de la mujer con secuencias que no aparecen en Galdós. Así su intento de suicidio en el corral, su masturbación y la alucinación voluptuosa y cargada de obscenidad de su soñado encuentro con el Pinto, anticipación de ese otro encuentro, ahora real, en el lavedero, aunque aquí se salde con un momentáneo rechazo luego desmentido. La apasionada escena de amor entre Juan y la moribunda Lucía, de la que Beatriz ha sido testigo, es, sin duda, el aguijón que terminará por devolverla a los brazos del Pinto. <<Yo también quería así>> - apostilla en su nostalgia del cuerpo amado y ausente. La Beatriz de Buñuel es obviamente otra de la de Galdós.

Andara se atiene más al personaje de Galdós, aunque hay escenas antológicas que han surgido de la genial invención de Buñuel: sus titubeos a la hora de echar al fuego o salvar las estatuillas de San Antonio y el Niño Jesús y su alucinación del “Cristo de las Carcajadas”, ese singular Cristo coronado de espinas que tras su largo viaje desde el texto <<Una jirafa>> - publicado en 1933 en el número

6 de *Le surréalisme au service de la Révolution* - reaparece en esta película de 1958.

Lo que hace al film de Buñuel tan superior a la novela en que se inspira no es tanto el tratamiento del protagonista - que también - como la fuerza dramática de todos y cada uno de los personajes que le acompañan. Cuando acabamos de leer la novela y cerramos el libro, en la memoria nos queda Nazarín. Los demás personajes se nos diluyen, se desdibujan. Sin embargo, del film los recordamos a todos porque tienen vida propia, hasta los más secundarios. Ese poder de singularización, de individuación casi shakespeariana de los personajes les saca de las filas del coro para que cuenten su propia historia. No son el humano paisaje que en la novela sirve de fondo a la peripecia del protagonista, su pretexto para la propia exhibición. Buñuel en un rasgo más de su genio comprende que deben ser ellos los que en definitiva *hagan* a Nazarín o, por mejor decir, le deshagan. A tal fin necesitaban una mayor entidad dramática. Buñuel se la dio.

Nazarín en Galdós sufre su destino, se resiste al cambio, es un héroe patético. En su resignación es como fue; no le vemos cambiar. En Buñuel por el contrario la tragedia del héroe es la conciencia de su cambio. En medio de su incompreensión hay una cosa que sí sabe: que ya no es el mismo. Nazarín pasa del *pathos* de la novela al *ethos* del filme. Su final había de ser necesariamente distinto.

3. Dos finales distintos: Diálogo divino y monólogo de la soledad

Sueño o delirio, el Nazarín de Galdós en su última escena dialoga. Es el diálogo con Dios de la invocación cristiana: <<*No merezco, Señor, no merezco la honra excelsa de ser sacrificado en vuestra cruz*>> [16]. Y luego la respuesta: <<*Algo has hecho por mi. No estés descontento. Yo sé que has de hacer mucho más*>> [17]. Prolepsis y esperanza. Es el anuncio de una segunda parte - *Halma* -, de una continuidad. Pero en el renovado escenario de la Pasión del filme de Buñuel "la procesión va por dentro", ningún subterfugio alivia la más completa soledad del héroe. El redoble de los tambores de Calanda - que ya se oían en *La Edad de Oro* - retumba como un grito en las cavernas del silencio. Música no de fondo, sino del fondo, y primer plano de un rostro: etimología de la angustia y la desesperación. El flujo de una conciencia joyceana inscrita en la superficie de la piel. Sonido e imagen, en efecto, se amalgaman hasta fundirse en el único monólogo que de verdad podemos llamar interior: el monólogo de la

soledad. En el hueco de la palabra vacía - inútil pronunciarla en ausencia del otro - sólo se agitan las emociones primordiales: el monólogo de un silencio anterior a todo lenguaje. El Nazarín de Buñuel regresa a ninguna parte y atraviesa el umbral de la disolución hasta entrar en la nada, ese lugar donde las olas del mar se estrellan contra el arrecife de una isla despoblada. Final bajo un cielo sin signos.

Si en el monólogo interior de la técnica novelística hay siempre un silencio sobreentendido, en el silencio de la imagen de la última secuencia de *Nazarín* podemos oír el latido de las palabras no dichas. Monólogo y silencio se convierten así en anverso y reverso de la misma soledad.

4. La sonrisa del gato de Cheshire en la figura del Narrador de la novela de Galdós

La técnica novelística ensayada por Galdós en *Nazarín* no termina de desembarazarse de la tramoya del realismo decimonónico. A pesar de la programática promesa de ocultamiento del Narrador al final de la primera parte, éste no se limita luego a dar testimonio en tercera persona de las peripecias del personaje novelado. El Narrador no puede evitar esporádicas reapariciones para hacer juicios valorativos, anticiparnos lo que ha de suceder o dirigirse al supuesto lector de la historia, recursos de ese omnisciente narrador con que el siglo XIX acostumbró a hablar siempre. Y, sin embargo, no podemos sino suscribir la observación de García Galiano, a saber, que a partir de la segunda parte <<...la novela propiamente dicha...está escrita mediante una técnica buscadamente objetivista, muy cercana ya a las novelas dialogadas de la última época (de Galdós)>> [18]. Y es que, en efecto, y a pesar de la extensión inverosímil y la altisonancia retórica de algunos parlamentos - más propios de la oratoria que de la conversación - Galdós - no en vano también autor dramático - supo insuflar en sus personajes gracias a un diálogo vivaz y rico en registros el aliento vital que les falta en las a veces excesivamente acartonadas descripciones.

El mismo García Galiano señala el caso raro, casi excepcional, en el comienzo de la tercera parte, de lo que él llama “focalización interna”, es decir, la publicidad de los íntimos pensamientos del personaje. En realidad, la operación se realiza en el transcurso de muy pocas líneas de dos diversos modos: si en un principio el narrador, remedando al mismo Dios, al que Nazarín parece tomar por testigo de sus ideas, se

introduce subrepticamente en el personaje para desvelárnoslas en tercera persona - <<¿Qué tenía él que ver con un juez que...?. A Dios, que veía en su interior le constaba que...>> [19] -, un poco después el narrador, sin ausentarse por completo, da un paso atrás y cede la palabra al personaje que se nos descubre con un monólogo: <<Y conociendo la fuerza de esa observación se decía: <<Dios sabe que si encontrara yo en este camino...>>. Este titubeante juego de perspectivas indica claramente que la novela de Galdós - y en definitiva toda su época - se encontraba ya en un momento de transición hacia formas compositivas que alcanzarían su plenitud en el siglo siguiente.

5. Intertextualidad: De los Evangelios y el Quijote al Nazarín de Galdós y Buñuel

- Don Quijote

Las coincidencias - incluso estilísticas - entre el Quijote y *Nazarín* fueron tempranamente señaladas por Clarín y otros escritores contemporáneos de Galdós y han sido repetidas y ampliadas por la crítica posterior, aunque no siempre para elogio del escritor canario. Alexander A. Parker, entre otros, consideraba que precisamente en el deliberado correlato de las andanzas de clérigo y caballero residía el punto débil de la novela de Galdós. Con todo, no sobra para nuestro propósito un breve recuento de tales paralelismos y su comentario a la luz de la recreación de Buñuel.

Nazarín, como don Quijote en la venta, es en el “mesón” víctima de las burlas de unas prostitutas y, aunque, a diferencia del caballero, no las confunde con altas damas de un castillo, saldrá de allí para seguir un itinerario persiguiendo un ideal.

Andara busca asilo en casa de Nazarín tras su homicidio y prende fuego al cuarto para borrar las huellas de su presencia, secuencia decisiva que empuja a Nazarín a dejar la ciudad y salir al camino. Verdaderamente la desesperada Andara saca con su enloquecida acción al cuerdo Nazarín de “sus casillas” obligándole a iniciar sus andanzas movido de un ideal evangélico que se salda con quijotescos fracasos.

Todo un primer tercio de la película transcurre hasta la salida de Nazarín, que se produce en el plano 142. A partir de aquí el filme, como la novela, es “relato de camino”, venturas y desventuras del predicador andante y sus escuderiles discípulas, si bien el ideal caballeresco queda sustituido por el ideal evangélico.

No es menor la independencia de Sancho Panza en su papel de gobernador de la ínsula Barataria que la de Beatriz y Andara en sus historias de amor. En la novela de Galdós y el film de Buñuel el escudero se desdobra en dos personajes. Su diferenciada relación con el protagonista reproduce en el filme así la lealtad como la rebeldía de Sancho: Andara será leal a Nazarín hasta el final, Beatriz preferirá abandonarle para seguir a su amante. No ocurre así - como ya se ha dicho - en la novela. Aquí la fidelidad de Beatriz se mantiene hasta el final siendo éste uno de los rasgos que más le aleja del personaje buñueliano.

Nazarín -confirmaba Buñel - <<...es un *Quijote del sacerdocio*>> [20]. Pueden ciertamente encontrarse más paralelismos y alusiones de la gran novela cervantina en el relato de Galdós y el filme de Buñuel: si don Quijote se extasiaba leyendo libros de caballerías, Nazarín lee el Evangelio, libros que serán en ambos casos pasto de las llamas. Don Quijote adopta el decir arcaico de los caballeros andantes como Nazarín el no menos estereotipado del Nuevo Testamento; escudero y escuderas recibirán la enseñanza de los libros de labios de los protagonistas, las palabras y el ejemplo de éstos contaminarán hasta cierto punto habla y comportamiento de sus compañeros de viaje y aventuras. La humildad del sacerdote no logra ocultar una íntima soberbia que emparenta con el orgullo del caballero; si don Quijote es un personaje anacrónico, Nazarín es un utópico: ambos están fuera de lugar y ambos sufrirán las consecuencias de su desencasillamiento; ambos personajes se indignan ante la injusticia y arremeten contra ella, pero si don Quijote no logra sino doblar los azotes que Haldudo da al pequeño Andrés, Nazarín provocará involuntariamente y dejará a sus espaldas en el film - un violento enfrentamiento entre un capataz y sus obreros.

Cervantes, en el siglo XVII, hizo que Don Quijote recuperara la cordura a las puertas de la muerte. Final distinto tienen, sin embargo, los Nazarines de la novela del siglo XIX y la película del siglo XX. El Nazarín de Galdós se sume en el delirio, aunque un lector cristiano bien podría sin forzar la interpretación considerar la intervención de Jesucristo como una visión milagrosa y, por tanto, real, objetiva. El consabido anticlericalismo de Galdós no le convirtió en un incrédulo. Es más, sabemos que el escritor pasó por una etapa que la crítica literaria no dudó en calificar de “espiritualista”, a la que esta novela pertenece. Por el contrario, en el Nazarín de Buñuel, si hay alucinación,

ésta no es explícita. Nada, salvo ese rostro polisémico de la secuencia final, nos permite creer a Nazarín presa de la alucinación. Lo único que sabemos es que Nazarín vuelve repentinamente tras sus pasos para aceptar la caridad poco antes rechazada de la anciana que le ofrece una piña.

Mucho se ha especulado - a veces disparatadamente - sobre la ambigüedad y el significado simbólico del exótico fruto. En todo caso queda patente el rechazo de un rechazo, un retorno: ¿también a la cordura?, ¿quizás a la vida?. Tal vez, sin más y como don Quijote, a la realidad. La proximidad de Buñuel a Cervantes sería así mayor que la de Galdós.

Evangelios:

Los paralelismos de la novela de Galdós con el relato evangélico son, entreverados con los de la novela de Cervantes, asimismo evidentes. Fueron también puestos de relieve por las reseñas críticas publicadas en la prensa al poco de editarse la novela.

Las concomitancias no se limitan a la recreación de escenas de la vida de Jesús. También hay ecos verbales, fórmulas retóricas que pasan apenas alteradas de los Evangelios a la novela [21]. De estos paralelismos intencionados tampoco salió bien librada la obrita de Galdós que, al decir de Joaquín Casaldüero, más perdía que ganaba con ellos [22].

Nazarín ha de inscribirse en todo caso como un ejemplo más del paso de la figura idealizada del Cristo por la literatura europea de la época. El espiritualismo finisecular era resultado tanto del desencanto que había provocado un progreso técnico incapaz de resolver la “cuestión social” como del cansancio de un racionalismo que no había podido llenar el hueco abierto tras su crítica de la religión.

No era pues *Nazarín* un caso único. Es más hasta se ha llegado a decir - y es bastante probable que así fuese - que Nazarín era un trasunto del padre Verdaguer. Walter T. Pattison señaló que Galdós pudo haber conocido al místico poeta y sacerdote catalán mientras redactaba las páginas de *Nazarín*[23]. Los orígenes campesinos del “imitador de Cristo”, su contacto con los pobres y marginados barceloneses, sus prácticas exorcistas, las licencias retiradas, su locura final, su peripecia vital en fin, parecen repetirse como un eco en la novela de Galdós.

A Nazarín le atribuyen, aun a su pesar, el poder milagroso de la curación tras asistir espiritualmente a una niña moribunda; Andara, en una transfiguración de María Magdalena, abandona el ejercicio de la prostitución y sigue a su maestro; la detención de Nazarín por los soldados remeda la escena del prendimiento de Jesús, Andara se revuelve contra los captores y cual nuevo San Pedro esgrime un arma en defensa de Nazarín; los delincuentes que comparten con él la celda donde es objeto de escarnio y malos tratos han sido con razón identificados con el buen ladrón y el mal ladrón de los Evangelios.

La iconografía del film acompaña al texto: Nazarín parece el Cristo mismo crucificado cuando abre los brazos mientras le arrastran por el suelo y, en fin, su conducción en la cuerda de presos bajo la custodia de soldados-centuriones es un indudable Calvario.

Morón Arroyo defendió la tesis de que Galdós al escribir *Nazarín* y *Halma* - novela esta última donde reaparece Nazarín - se había inspirado en la *Historia de los orígenes del cristianismo* de Renan y en las ideas sociales de la encíclica *Rerum Novarum* del Papa León XIII [24].

La interpretación positivista de Renan frente a los supuestos milagros atribuidos a Jesús se confirma en la reacción de Nazarín ante la curación “milagrosa” de la niña enferma y su diagnóstico de que “los demonios coronados” que poseen a Beatriz son una enfermedad imaginaria que recibe el conocido nombre de histeria. Por otra parte, <<La oposición entre Iglesia o clero y auténtico cristianismo es - afirmaba Morón - la idea más constante de la “Vie de Jésus” de Renan>>[25].

Alexander A. Parker sostenía que Galdós, cuando escribió esta novela, debía de sentirse muy próximo al espíritu del protestantismo liberal de su época [26]. (Con todo, el personaje galdosiano parece más un mendicante franciscano que un reformador protestante y, sin embargo, Buñuel haría decir al prelado mexicano que acompaña al arbitrario coronel que Nazarín debía de ser <<uno de esos predicadores que nos envían del norte>>. En todo caso y sea cual sea la interpretación que hagamos del personaje, de su actitud parece desprenderse - así en la novela como en el film - la crítica del clero, aunque, como veremos, no es esto lo que más importaba a Buñuel.

La crítica - y en ello abunda Ortiz-Armengol en su <<Vida de Galdós>> [27] - ha señalado las posibles influencias de Tolstoi en las novelas de la época “espiritualista” del escritor español. Emilia Pardo

Bazán dio en 1887 en el Ateneo su conferencia sobre *La revolución y la novela rusa* y la biblioteca de Galdós contaba con traducciones francesas y españolas de algunas novelas del autor ruso. A pesar de la protestas de Galdós, que no dudó en poner en boca de unos de los personajes de *Halma* la contundente afirmación de que <<...*al demonio se le ocurre ir a buscar la filiación de las ideas de este hombre (Nazarín) nada menos que a la Rusia*>> [28], el “camino de perfección” que emprende Nazarín - del que es alegoría su aventura itinerante - está más cerca, sin confundirse con él, del “anarquismo social” de Tolstoi que de cualquier actitud contemplativa. Su misticismo, del que en la novela es prueba su visión de Jesucristo, no excluye un discurso de raíz tolstoiana que sitúa la propiedad en el centro de su crítica: <<*Nada es de nadie; todo es del primero que lo necesita*>>, lapidaria frase que pasaría, por cierto, al filme de Buñuel.

Todas estas influencias ideológicas o literarias, explícitas o inconscientes, terminarían por fundirse en la mente del escritor para dar vida a su personaje y así pasarían al de Buñuel. Y, sin embargo, cuánto es lo que separa a ambas creaciones. En Galdós Nazarín puede haber errado llevado por un exceso de celo, pero no hay crisis. Su fé permanece incólume. Por el contrario, Buñuel pone ante nuestros ojos la crisis espiritual de un hombre que trascendiendo el ámbito estrictamente religioso - ¡qué importa aquí cuáles sean las creencias de Nazarín! - se despliega como una tragedia universal: la íntima tragedia del hombre que duda, del hombre que contempla el derrumbamiento de una convicción.

¿Un trasfondo ideológico?

Buñuel no quiso hacer - y no hizo - una película de tesis, por más que se empeñasen en lo contrario tanto desde la revista *Positif* como desde los círculos católicos. <<*Yo me limito siempre - aseveraba Buñuel - a mostrar hechos sin tomar posiciones en pro o en contra.*>> [29].

La discusión desatada - muy años 60 - sobre si la película encerraba valores cristianos - ¿el deseado regreso al redil de la oveja descarriada? - o si por el contrario era un manifiesto no ya contra la Iglesia, sino contra la Religión, fue una polémica estéril y ociosa. Desde las páginas de *Positif* Gérard Gozlan clamaba: <<*Nazarin est une machine de guerre qui attaque la religion catholique au profit d'un humanisme anticlérical et athée qui, dans le contexte de plusieurs scènes du film et de l'oeuvre entière de Bunuel, passe nécessairement par le stade de la*

Révolution prolétarienne...>> [30]. Por cierto que la forma de cruz que efectivamente tienen algunas letras de los títulos de crédito, anécdota que dio título al artículo del crítico francés, no fue responsabilidad de Buñuel, sino de quien hizo los letreros, como él mismo recordara en la entrevista que le hicieron José de la Colina y Tomás Pérez Torrent [31].

En los años inmediatos al estreno de su película, Buñuel fue calificado lo mismo de “trop chrétien” [32] que de malvado por sugerir <<...l' inanité de la Passion et l'absurdité de la charité chrétienne>> [33].

Tampoco faltó el tópico de la idiosincrasia española, al parecer un híbrido etno-ideológico típico del sur de los Pirineos: <<Nazarin serait un film athée a la espagnole, c'est-à-dire pas vraiment religieux car athée, mais pas vraiment athée non plus, puisque Bunuel, athée, reste espagnol. Et tout le monde sait que l'essence d'un espagnol est religieuse, quoiqu'il fasse et quoiqu'il pense>> [34].

El tópico, no obstante, parece haber sido asumido por algunos que por su origen más debieran sentirse víctimas que defensores del sambenito. Así, J.F.Aranda afirmaba <<Et si, finalement, Buñuel, en contradiction flagrante avec la morale du Christ, donne sa propre réponse, il n'empêche que ses films, imitant ceux de Dreyer, ont pris l'envol dans la plus chrétienne des attitudes.>> [35]

También Octavio Paz entró al trazo de las interpretaciones ideológicas. En un artículo de 1965 - <<El cine filosófico de Buñuel>> - diría del personaje buñueliano: <<A medida que la imagen de Cristo palidece en la conciencia de Nazarín, comienza a surgir otra: la del hombre.>> y <<..al final, cuando Nazarín rechaza la limosna de una pobre mujer para, tras un momento de duda, aceptarla - no ya como dádiva, sino como un signo de fraternidad. El solitario Nazarín ha dejado de estar solo: ha perdido a Dios pero ha encontrado a los hombres>> [36].

En la entrevista que en 1967 le hiciera a Buñuel Max Aub, éste puntualizaría: <<Eso de que al final llora porque pierde la fé, porque cree en el hombre, fue un invento de Octavio Paz>>. <<No hay inconveniente - replicaba Buñuel -, llora porque duda por primera vez, duda de su fé. Rechaza la caridad de la vieja; luego, la acepta. Ya no está seguro de nada>> [37]

Buñuel siempre cortó en seco a quienes poco menos que le hacían un juicio de intenciones: <<..yo no pretendo que Nazarín vuelva a tener fé

en la religión o en los hombres, ni tampoco que esa fé la ha perdido totalmente. Lo que yo podría decirsles es que esa actitud me intriga tanto como a ustedes.>> [38].

Tras recordar, en la larga entrevista que le hicieran José de la Colina y Tomás Pérez Turrent y que luego se publicaría en forma de libro con el título de *Prohibido asomarse al interior* [39], que en Cannes hubo tres votos a favor y cinco en contra cuando se propuso darle un premio católico, Buñuel comentó: *No es un film católico ni anticatólico. El protagonista no quiere evangelizar... Quiere ir por los campos, vivir de la limosna, pero no es un misionero... Claro, lo impulsa su creencia, su ideología. Lo que me conmueve es lo que pasa dentro de él cuando esa ideología fracasa...>>. (el subrayado es nuestro).*

¿Filme psicológico entonces? No. No se trata - en nuestra opinión - de revelar ninguna verdad escondida, no se trata de “desenmascarar” al personaje al estilo de “parece esto, pero es aquello”, de dar con la “auténtica” cara del poliedro de la personalidad proporcionando al principio pistas falsas que induzcan al espectador a creer lo que luego el omnisciente creador del personaje niega con pruebas irrefutables que nos sacan del error. Desde el principio sabemos de qué pie cojea cada uno: la pasión sexual de Beatriz, la necesidad de ternura de Andara, el ideal ascético de Nazarín. Están, claro, donde no encuentran lo que quieren. El Pinto abandona a Beatriz, Andara vive el ambiente de miseria y violencia de la prostitución, Nazarín se ahoga en el corsé de una Iglesia por completo apartada de los ideales evangélicos de caridad y pobreza. La impulsiva Andara, la prostituta incendiaria, la mujer de acción va a poner fin a esa rutina indeseada. Un fuego bíblico acaba con toda esa corrupción de los espíritus. Las puertas de la ciudad amurallada - del sórdido “mesón” y la mezquindad cotidiana - están abiertas. Por delante el camino, la antigua metáfora de la esperanza, la aventura y la busca.

Sin embargo, bien pronto esa felicidad natural que falsamente se desprende de la escena deliberadamente ingenua y pastoril - los trinos de los pájaros, la amenidad del río y del lugar - donde Nazarín se sabe seguido de las dos mujeres, va a quedar sustituida por las amarguras de una vida desprovista de mentiras piadosas:

Beatriz intenta sustituir al Pinto por Nazarín sublimando en un amor aparentemente casto su frustrada pasión erótica, pero al fin, de hecho despechada por el cura, se dejará vencer por el irrefrenable deseo de volver a los brazos de su amante. Ha aprendido la lección de Lucía.

Andara se verá sola y conducida a la fuerza a la ciudad de la que huyó, Ujo verá derrumbarse su sueño de ternura y Nazarín su fortaleza espiritual

Tampoco se trata de distribuir bondades y maldades, de enfrentar ángeles a demonios. No hay maniqueísmo. Lo que parece interesar a Buñel es la reacción de unos personajes - de todos ellos - ante la crisis, ante su fracaso, ante las sorpresas de una vida cruel que no se modela, como el barro blando en manos del alfarero, según sus íntimos deseos. Los deseos, ficticios o reales, espontáneos o inducidos, se estrellan una y otra vez contra la vida.

No hay final feliz. Las sonrisas de Beatriz junto a su amante en el coche de caballos que éste conduce a alguna parte no encubren su sumisión, pero al menos ella ha elegido. El resto, sin embargo, es separación y soledad. Tras la derrota, terrible y lúcida resignación de Ujo, aún rebeldía en Andara, y en Nazarín incompreensión, sólo una enorme incompreensión. Volver al principio, pero con la conciencia trágica de una imposibilidad; el Destino imponiéndose inexorable a las voluntades, la rebelión sofocada, la cuerda de presos convertida en monstruoso miriápodido humano.

Materialidad de la idea

La ideología del filme hay que verla, porque es allí donde está y no en vanas especulaciones poco menos que teológicas, en la señalada presencia de los elementos que constituyen la cotidianidad de la vida y las relaciones sociales:

a) Comida, trabajo y dinero:

La vida de los personajes del mundo descrito en “Nazarín” se desenvuelve en un medio donde la supervivencia y el dominio imponen su ley. Ya sea en el ambiente marginal del arrabal, en el camino o en las villas rurales en que entra Nazarín hay un trasfondo de pobreza, de lucha por la vida, donde la necesidad de comer impone unas relaciones sociales mediatizadas por el poder o el dinero.

En ese cuadro social, tan galdosiano, que separa a “los de arriba” de “los de abajo”, cada cual tiene su oficio y su función derivados de una economía fundamentalmente dineraria. La Chanfaina regenta la casa de huéspedes y obtiene sus ingresos del alquiler de habitaciones <<Ponte abusado. Si no me pagas esta noche te pongo a dormir donde te llegue el agua>> - le dice sin más contemplaciones al moroso afilador. Don

Pablo actúa como dueño del solar en cuyo patio unos arrieros cuidan de sus pollinos mientras el arquitecto y su ayudante hacen su trabajo y el bodeguero cobra el aguardiente. Las coimas ejercen su viejo oficio y Beatriz piensa ponerse a servir en alguna casa. El Pinto anda en negocios de caballos. El mismo Nazarín confiesa vivir, aunque pobremente, de los estipendios de las misas, como don Angel, cuyo sacerdocio le procura, no obstante, mayores ganancias. Sólo de Ujo queda por saber cuál sea su medio de vida, aunque podamos imaginarlo igualmente expuesto a las burlas de sus vecinos y mantenido por su caridad.

El dinero está continuamente presente. A veces de forma explícita: las monedas que don Pablo deja sobre el baúl de Nazarín y que éste luego da al pobre ciego; el óbolo que don Angel da a Nazarín por la misa y que luego emplea en comprar tequila para Andara; los centavos que el preso le pide a Nazarín tras la pelea en el calabozo. El dinero se adquiere de muy distintas formas: lo procura el trabajo y la función social, pero también las limosnas y el robo.

La pasión espiritual de Nazarín y la sexual de Beatriz, la bondad de Andara y la ternura de Ujo no ocultan ese trasfondo en que dinero y comida, poder y violencia se asocian para explicar la actitud de los personajes entre los cuales se mueven y de la cual también participan. Nadie, ni el idelista y austero Nazarín, escapa de esa necesidad perentoria de alimentarse. Unos la satisfacen sentados a una mesa cubierta de blanquísimo mantel con leche y chocolate, otros con lo que buenamente pueden llevarse a la boca. Pocas veces se acostumbra a presentar en el cine con la insistencia con que aquí se hace ese determinante tan obvio de la vida. Ya desde la primera escena, e incluso antes, en las láminas preliminares, vemos y oímos a un vendedor ambulante vocear su mercancía: <<Tamales, calientitos los tamales>>.

Entre la prerrogativas del poder está el comer bien, pero como las otras necesidades - vestido, abrigo - el acto se rodea de los adornos y atributos de la jerarquía. El comedor de don Angel, y aun la cocina de la Chanfaina, contrasta con el austero fogón del cuarto de Nazarín y la frugalidad de sus comidas en los ocasionales refugios que encuentra a lo largo de su peregrinaje en compañía de Andara y Beatriz.

Tequila y aguardiente para olvidar en la bodega <<¿ Y pa qué crees que bebe una?>>, y agua, agua del arroyo en que bebe Nazarín, agua

para aliviar la sed de los obreros de la vía férrea, agua para las secas gargantas de los presos y del sargento.

Comer, beber, dormir, descansar, trabajar, pelear, reír, llorar, amar, morir, representar: la vida misma. Urgencias biológicas y pasiones humanas entremezcladas, de ambas materias están hechos los personajes del filme de Buñuel.

Hambre y sed como instrumentos de las relaciones simbólicas: imperio en el agua arrojada por el Pinto a tierra, ternura en el fruto que Ujo da a la exhausta niña que llevan en la cuerda de presos, amor en el que da a Andara, glotonería en el bollo que engulle don Angel, golosina en la infantil expresión de Andara <<*¡Tamales, padre!*>>, indiferencia en la manzana que muerde el escolta, compasión en la piña que la anciana ofrece a Nazarín, la piña que rechaza, la piña que por fin acepta.

Ayuno y abstinencia, que hacían a Nazarín tan frío, tan distante, tan egocéntrico, en realidad tan ajeno a la vida, quedan sustituidos en esos últimos momentos de profunda crisis espiritual y moral por la aceptación del hermoso fruto en un gesto que tal vez, lejos ya de la imagen heroica, sea de final aceptación de su propia y humana fragilidad.

b) Violencia, amor y muerte

En el ambiente de marginación y pobreza del mundo de “Nazarín” la violencia, latente o abierta, es moneda corriente, cosa de todos los días. Está en la aspereza de las palabras tanto como en las peleas; es franca y brusca o rufianesca en los estratos sociales más bajos y sutil, pero no menos acerada, entre las personas de buena posición. No se anuncia: ya está allí. Su presencia constante se resuelve en golpes, amenazas, humillación, miedo y superstición. Describir las escenas de violencia de esta película sería, sin exageración, lo mismo que contarla de principio a fin.

Mutuas acusaciones de robo, insultos desabridos, riña de prostitutas (flor de violencia en el patio arrabalero. Sin el regodeo sádico al que acostumbra el cine superficial que elimina el dolor cosificando los cuerpos y deshumanizando el comportamiento, aquí estamos ante una pelea seria, un cuerpo a cuerpo en que dos mujeres se mueven como dos fieras humanas); la ley de las castas en el traje y las maneras (don Pablo paseando su indiferencia de gran señor entre los pobres sujetos a inquilinato), delincuencia del hambre (<<*Al que entre en mi cocina lo*

desgracia>>), niños golpeados y humillados (los azotes de un pequeño ladrón en el patio, el coscorrón acostumbrado en la cabeza del lazarillo) o amenazados por la presencia apocalíptica de la muerte (la niña que recorre arrastrando una sábana en la calle del pueblo apestado, el bebé que llora mientras un cerdo husmea en el umbral) o despiadadamente maltratados (la niña conducida en la cuerda de presos).

Frenesí del amor y obscenidad descarnada (<<*Te voy a dejar sin sangre*>>, <<*¡Cochino!*>>. Beatriz muerde el labio de su amante). A la violencia pura y pública de la pelea y el arañazo de las putas le sustituye este otro íntimo cuerpo a cuerpo donde las caricias, la respiración y las palabras arrastradas entrañan un erotismo ambiguamente placentero y violento.

La virtud ilustrando su lección moral con el desprecio (Nazarín da asilo a la homicida, pero el pacto tiene un precio: Nazarín aparta de una patada los tacones de puta que Andara había dejado a los pies de la cama). Delación y chantaje entre los iguales en la miseria (la amenaza cumplida de la puta Prieta), jerarquía y disciplina en el trabajo (el capataz, vertical entre los obreros que doblan el espinazo, acaricia su revólver aun enfundado), jerarquía en todas partes (el coronel humillando al caminante), vejamen del débil (Ujo separado de Andara por los soldados), la brutalidad del fanatismo religioso en lecho de muerte de una enamorada (<<*No cielo...¡Juan!*>>), la furia irracional disfrazada de ánimo justiciero (linchamiento de Nazarín en el monte), la crueldad gratuita en el infierno de los desheredados (martirio de Nazarín en la cárcel), destello del arma blanca, la rebeldía encadenada (la cuerda de presos), la libertad vigilada y sometida al reglamento (Nazarín conducido por un escolta)...y, a pesar de todo, el amor (la ternura de Andara y la pasión de Beatriz y Lucía) y la solidaridad (una piña).

Notas bibliográficas

[1] Buñuel, Luis, <<Suburbios>>, *Horizonte*, núm. 4, enero de 1923.

Fue reeditado en el Apéndice de Aranda, J. Francisco, *Luis Buñuel. Una biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975 [1ra ed. 1970], pp.330-332

[2] Buñuel, Luis, <<El cine, instrumento de poesía>>, Conferencia publicada en la revista *Universidad de México*, vol.XIII, n. 4 de diciembre de 1958. Reeditado en Aranda, J.F. op.cit. p.390

[3] *ibid.* p.387

- [4] De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, Joaquín Mortiz / Planeta, México, 1986, p.68
- [5] Buñuel, Luis, <<Découpage o segmentación cinegráfica>> en Aranda, J.F., op.cit. pp.376-381
- [6] Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995, p.495
- [7] Buñuel, Luis, <<Del plano fotogénico>> en Aranda, J.F, op.cit. p. 374
- [8] Buñuel, Luis, <<Deportista por amor>>, *Cahiers d'art*, núm. 10, 1927 en Aranda, J.F. op.cit. p.384.
- [9] Buñuel, Luis, <<Variaciones sobre el bigote de Menjou>> en Aranda, J.F., op.cit. p.369
- [10] Buñuel, Luis, <<Del plano fotogénico>> en Aranda, J.F. op.cit.pp.371-376
- [11] Pérez Galdós, Benito, *Nazarín*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p.33 (Para las citas de la novela seguimos siempre esta edición)
- [12] ibid. p.33
- [13] ibid. p.83
- [14] ibid. p.103
- [15] ibid. p.164
- [16] ibid. p.201
- [17] ibid. p.202
- [18] García Galiano, Angel, <<El Narrador en *Nazarín*>> *Biblioteca Galdosiana / IV Congreso Galdosiano*, p.166
- [19] Pérez Galdós, Benito, op.cit. p.70
- [20] De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás, op.cit. p.122
- [21] Romero Tobar, Leonardo, <<Del "Nazarenito" a *Nazarín*>> en *Biblioteca Galdosiana / V Congreso Galdosiano*, p.473
- [22] Casaldueiro, Joaquín, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1970 (3), p.126
- [23] Pattison, Walter T.,<<*Nazarín* y Verdaguer>> en *CuadernosHispanoamericanos*, Ns. 250-252, Madrid oct. 1979-enero 1971, pp.537-545
- [24] Morón Arroyo, Ciriaco, <<*Nazarín* y Halma: sentido y unidad>> en *Anales galdosianos* Año II, 1967, University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania / Casa Museo "Pérez Galdós", Las Palmas, Gran Canaria, pp.67-81
- [25] ibid. p.79

- [26] Parker, Alexander A., <<"Nazarín", or the Passion of Our Lord Jesus Christ according to Galdós>> en *Anales Galdosianos* Año II, 1967, University of Pittsburgh/ Casa Museo Pérez Galdós, p.96
- [27] Ortiz-Armengol, Pedro, *Vida de Galdós*, Crítica, Madrid, 1995, pp.516-517
- [28] (cit. en ibid.)
- [29] (cit. por) Aranda, J.Francisco, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona 1975, p.288
- [30] Gozlan, Gérard, <<Les lettres de générique sont en forme de croix>> *Positif*, n. 42, novembre 1961, p.45
- [31] Colina José de la, op.cit. p.125
- [32] Tallenay, Jean-Louis, *Radio-Cinema-Télévision*, n.58, mai 1959
- [33] *Télérama*, n.570, décembre 1960
- [34] Labarthe, André S., *Cahiers du Cinema*, janvier 1961) (Las citas de los notas 32, 33 y 34 están tomadas del artículo de Gozlan, Gérard, op.cit).
- [35] Aranda, J.F., <<La Passion selon Bunuel>>, *Cahiers du Cinema*, mars 1959, p.30
- [36] Paz, Octavio, <<El cine filosófico de Buñuel>> en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1976 Reproducido en Yasha David (ed.) *Buñuel. La mirada del siglo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p.39
- [37] Aub, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985, p.129
- [38] De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás, op.cit. p.125
- [39] ibid. p. 124