

NAZARÍN.
DE GALDÓS A BUÑUEL.
FIDELIDADES, ADAPTACIONES
Y EQUÍVOCOS

Félix J. Ríos

Una de las grandes aspiraciones de Benito Pérez Galdós es la regeneración de España no sólo en su dimensión ética, mediante una actuación política y socioeconómica determinada, sino, sobre todo, en su extensión más amplia, la regeneración moral¹.

Se van a cumplir cien años de la publicación de *Nazarín*, una de las novelas galdosianas más directamente comprometidas con esta tesis. Para la consecución de su proyecto artístico y vital, el novelista canario utilizará un modelo muy cercano, el cristianismo. Y otro literario, la figura de don Quijote.

El modelo religioso no escapa a su crítica porque el paso de los siglos ha envejecido unas estructuras eclesásticas que surgieron, poco tiempo después de la llegada de Jesús, para extender su mensaje, orientando y formando a sus seguidores². Se suele hablar de este anticlericalismo galdosiano de manera peyorativa.

González Povedano (1989: 181) sale en defensa del novelista matizando el calificativo en su trabajo sobre la fe cristiana de Galdós:

Puede concluirse que el adjetivo «anticlerical» no es justo aplicárselo a Galdós, en el sentido de que signifique una especial fobia por el clero que lleve al novelista a mirar a éste desde las peores perspectivas. Así, no es Galdós anticlerical. Le cuadraría más el adjetivo «anticlericalista», precisamente porque lo que Galdós ataca no es el clero, sino el clericalismo de una sociedad, (...).

Galdós es *anticlerical*, no hay por qué dudarlo, o *anticlericalista* si se quiere, al menos en una primera etapa militante, esquematizada con precisión por Rodolfo Cardona (1989: 140-141):

¹ Entendemos la *ética* como una forma de comportamiento, de conducta. El concepto de *moral* tiene una dimensión más amplia, comprendiendo las producciones del *espíritu* humano.

² No vamos a estudiar la identificación del personaje con Jesucristo, analizada, entre otros, por Gustavo CORREA (1962), *El simbolismo religioso en Galdós*, Madrid, Gredos.

El conflicto entre el liberalismo y la intolerancia constituye, entonces, el meollo de la tesis presentada en las novelas tempranas de Galdós: (...).

Podemos ver que Galdós gradualmente se encara con los problemas reales de España en términos de lo que él cree ha sido una postura errónea asumida por la Iglesia con respecto a la posibilidad de guiar a sus feligreses hacia un mundo social y económico más justo.

Pero los años moderan el temperamento del novelista, que no tardará en descubrir que es el hombre que está debajo de la sotana el que interesa rescatar, mostrándolo con sus dudas y contradicciones.

González Povedano (1989: 183-184) justifica las dos posturas del escritor:

Puede decirse que Galdós tiene, a lo largo de su obra, un doble enfrentamiento con lo religioso: las novelas primeras son una crítica de la mala religión; después, se fija el escritor en las altas virtudes de la buena. (...).

El presupuesto para una solución religiosa en las novelas de primera época o en las contemporáneas es el mismo. Consiste en la búsqueda de lo humano para elevarse hasta Dios.

No entraremos en las polémicas religiosas que con tanta virulencia se prodigaron en la época al calor de sus frecuentes y controvertidas creaciones.

Nuestro análisis se centrará en el estudio de los fragmentos más significativos de la novela en relación con la versión realizada por Buñuel.

No olvidemos que Galdós no es un político (al menos en su sentido *profesional*, pese a ser diputado varios años) ni un teólogo. Su herramienta es el lenguaje artístico; mediante sus particulares procedimientos intentará alcanzar los objetivos ideológicos que se ha propuesto incluir en su literatura.

Cardona (1989: 147) apunta uno de ellos:

Galdós sabía y sentía profundamente cuáles eran los defectos de su país y, con ironía cervantina, instruyó a sus compatriotas sobre estos defectos con la esperanza de que se pudieran lograr algunos cambios. Rehusó, sin embargo, predicarles. La ironía fue su manera sutil de enderezar el pensamiento de sus compatriotas hacia un buen camino.

El distanciamiento irónico es una de las formas que utilizará Galdós en el retrato magistral que va a ofrecernos de la España de fin de siglo. Buñuel usará el mismo recurso pero tiñéndolo con nuevos matices, los colores surrealistas.

El director aragonés recoge la propuesta de Galdós y la hace suya. Y no sólo con *Nazarín*. Sabemos que fue un apasionado lector del novelista canario, pasión reflejada en otras creaciones a lo largo de una dilatada trayectoria cinematográfica ³.

³ La primera adaptación galdosiana es *Nazarín* (1958), a la que seguirán *Viridiana* (1961), en la que se descubren elementos de *Halma* y *Angel Guerra*, y *Tristana* (1970).

Octavio Paz (1974: 99) ha señalado acertadamente las diferencias ideológicas entre los dos artistas:

El héroe del libro es un cura rebelde e iluminado, un verdadero protestante: abandona la Iglesia, pero se queda con Dios. La película de Buñuel se propone mostrar lo contrario: la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro.

La opinión del propio Buñuel (1982: 210) se acerca a la interpretación del poeta mejicano

Conservé lo esencial del personaje de Nazarín tal como está desarrollado en la novela de Galdós, pero adaptando a nuestra época ideas formuladas cien años antes, o casi.

En una carta a José Rubio Barcia (1992: 70-71) precisa aún más sus planteamientos.

Creo que *Nazarín* ha resultado una buena película. He tenido libertad total para realizarla. Y, como siempre, no he pensado si puede o no gustar a la gente. Conservo los tipos o caracteres tal como los ha descrito Galdós, pero la tendencia, la línea oculta, el sentido de las andanzas del curita está buñuelizado y puesto al día. No he caído en la paráfrasis del evangelio por estimarla truco fácil. Y al final la duda y no el Espíritu Santo, descienden sobre Nazarín.

Nosotros no vamos a señalar lo que distancia a los dos proyectos artísticos, diferencias que, por otro lado, ya han sido señaladas sobradamente⁴. Nuestro objetivo será precisar la forma en que dispone Buñuel los materiales que ha respetado de la novela galdosiana.

Se hará especial hincapié en aquellos procedimientos de estudio del texto cinematográfico que guardan una gran similitud con el análisis narratológico. Consideramos que los dos artistas parten de la misma *historia* pero presentándola de distinta manera, es decir, creando dos *relatos distintos* que muestran las cualidades artísticas de cada uno.

Nos centraremos en dos fenómenos, el ritmo y la focalización en el *relato*, que no dejan de incidir, pese a su condición formal, en los planteamientos ideológicos de ambos.

Finalmente, intentaremos desentrañar el sentido de cada texto artístico en el momento de su creación y la pervivencia de su mensaje.

La primera parte de la novela galdosiana está focalizada por un narrador interno que en primera persona nos presenta al héroe del relato. Ruiz Ramón (1964) ha señalado que este planteamiento busca subrayar el valor histórico del héroe de ficción.

Buñuel no necesita utilizar ese punto de vista dado que su sistema de

⁴ Véase, por ejemplo, el libro de Max AUB (1985) *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar (:128-130 y 281).

representación artística se basa en la imagen que, por su carácter inmediato, se basta para simular la realidad.

La descripción del mesón (:9) se ofrece al iniciarse la película mediante un plano general del mismo. Buñuel suprime los tipos populares de Galdós (:10-11) porque ha trasladado la historia a la sociedad mexicana. Pese a estas diferencias de matiz, la primera secuencia refleja con relativa fidelidad los capítulos iniciales de la novela galdosiana.

El narrador y su amigo periodista se han convertido en un ingeniero y su ayudante que conversan con el sacerdote. Nazarín deja clara, desde el principio, su postura ante la vida y la sociedad que le ha tocado en suerte.

El capítulo 5 sirve para caracterizar al personaje mediante las opiniones que recogen el periodista y su amigo el narrador de boca de la *Chanfaina* y de un gitano viejo. Buñuel deja que sea el propio Nazarín, al prestar sus escasos bienes o atender a un mendigo, el que se retrate a sí mismo.

Hasta aquí llega la primera parte de la novela. En el relato cinematográfico, antes de acabar la secuencia, se introducen unos planos en los que se nos presenta a Beatriz, una de las dos mujeres que seguirán a Nazarín en su aventura apostólica. Galdós no la hace participar en el relato hasta la tercera parte. Buñuel, por el contrario, quiere robustecer su papel en la historia y la presenta desde la primera secuencia en un plano espectacular, fruto de su genial creatividad: Beatriz intenta ahorcarse (foto 1). ¿Por qué este cambio?

La enajenación mental es una forma distinta de apreciar la realidad, un punto de vista que se acerca a la inocencia de la infancia. Galdós tiene un gran interés por los locos. Como advirtió Ricardo Gullón (1973: 238), suele fijarse «(...) detenidamente en la conformación espiritual, en las irregularidades, deformaciones, rugosidades del alma».

Nazarín está un poco loco y es también un poco niño. Al menos así lo ven los personajes que lo acompañan en su particular corte de los milagros. Galdós introduce en el cura visionario muchos rasgos quijotescos sobradamente conocidos y que no vamos a repetir ahora⁵.

El movimiento surrealista es, en su esencia, otra visión de la realidad. Puede así explicarse que desde sus orígenes se sintiera atraído por el extravío de la mente. André Breton (1924: 20) afirma:

No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.

Después de haber instruido proceso a la actitud materialista, es imperativo instruir proceso a la actitud realista.

Don Quijote y Nazarín son dos casos ejemplares de seres humanos que deciden coger otro camino, distinto al que les presenta la sociedad

⁵ Ruiz Ramón (1964) ha subrayado las semejanzas de Nazarín con el hidalgo manchego.

que les ha tocado vivir; son dos hombres que deciden *extraviarse*. No es extraño que susciten tanto interés.

Luis Buñuel, como el resto de los surrealistas, está muy interesado en las mentes desviadas. El cura visionario no es el único personaje con síntomas de inestabilidad emocional; Beatriz padece de histerismo y de amor, dos ingredientes que pueden desequilibrar a la persona más sensata.

La segunda parte del *Nazarín* galdosiano se recoge en varias secuencias de distinta extensión.

Andara se esconde en la habitación del sacerdote. Está herida, por lo que cae, dice la novela, «(...) en extenuación alarmante, con frecuentes colapsos y delirio» (:41).

Buñuel nos presenta en un plano famosísimo una de las alucinaciones de la fugitiva: la imagen de Jesucristo que Nazario tiene en una pared de su celda ríe a mandíbula batiente. El valor semántico de la iconografía crística se transforma radicalmente (fotos 2 y 3).

El cineasta resalta libremente otros aspectos degradantes de la personalidad de Andara. En la novela se nos muestra sedienta de alcohol. En la película la vemos beberse el agua utilizada para curar sus heridas al no encontrar otra cosa mejor.

Pero en poco tiempo se produce una transformación radical. En la novela se da cuenta de lo que sucede los cuatro días que la mujer permanece escondida mediante un pequeño fragmento relatado de forma sumarial (:51).

Buñuel prefiere que el espectador deduzca el paso del tiempo, eludido en la pantalla, al mostrarnos al personaje sustancialmente transformado: Andara lleva un pañuelo en la cabeza, se mantiene aseada y le avergüenza que Nazarín vea su rostro libre de cremas y coloretes (foto 4). Las enseñanzas de nuestro héroe parecen haber surtido efecto... Vana ilusión.

Tras el incendio que destruye el mesón, Nazarín se refugia en varios lugares. Finalmente, decide marcharse al campo para, en contacto con la naturaleza, continuar con su labor apostólica. El relato adopta el ritmo escénico para resaltar el cambio que va a experimentar el aspecto externo del personaje (:68). El cura consigue ropas viejas de campesino, minuciosamente detalladas. Galdós debe contarle; Buñuel se limita a mostrar al cura en el camino con su atuendo seglar... (foto 5).

La tercera parte de la novela no tiene un fiel reflejo en el relato cinematográfico que va acelerando su ritmo a medida que avanza la acción.

La narración galdosiana nos presenta ahora a Beatriz, amiga de Andara, que vive provisionalmente con una hermana viuda y su hija gravemente enferma.

La superstitión de las mujeres y la intervención milagrosa del sacerdote se expresan de forma distinta en el medio escrito y en el filmico.

En la novela, el narrador nos dice que lograron persuadir a Nazarín para que viera a la niña:

Tanto le instaron a que la viera, que Nazarín pasó tras la cortinilla (:83).

En la película, el cura se sienta en una silla a escuchar a las mujeres. Es un plano en el que la cámara adopta el punto de vista del sacerdote mediante un ángulo contrapicado que muestra desde abajo la imagen de una indígena mexicana que con el dedo extendido parece exigir su milagrosa mediación (foto 6).

Una vez en la estancia, dice la novela, Nazarín observa en silencio a la criatura:

Tenía Carmencita el rostro cadavérico, los labios casi negros, los ojos hundidos, ardiente la piel y todo su cuerpo desmayado, inerte, pregiando ya la inmovilidad del sepulcro (:84).

Buñuel hace que la cámara recorra el cuerpo de la niña de los pies a la cabeza, resaltando el patetismo de la escena (foto 7).

En la novela se nos cuenta que Nazarín reza con tanto ardor «(...) que las mujeres prorrumpieron en gritos, acometidas súbitamente de una exaltación insana. El entusiasmo del sacerdote se les comunicó como chispa que cae en montón de pólvora, y allí fue el llorar sin tasa y el cruzar de manos convulsivamente, confundiendo los alaridos de súplica con los espasmos de dolor» (:85).

Buñuel transforma estos acontecimientos mediante la adopción del punto de vista del sacerdote. En la versión cinematográfica se presenta la exaltación de las mujeres con una intensidad semejante a la de un aquelarre (foto 8).

Los cuatro últimos capítulos de la tercera parte relatan la historia de don Pedro Belmonte, terrateniente que recibe a Nazarín en su casa porque lo confunde con un patriarca de la Iglesia armenia. Buñuel suprime estos acontecimientos con buen criterio, puesto que no son significativos para el relato principal. Sin embargo, nos interesa resaltar algunas ideas que luego recogerá el movimiento surrealista.

Belmonte quiere saber lo que piensa el sacerdote del estado de la conciencia humana en la sociedad de aquellos años:

—La situación del mundo es tal —prosiguió Nazarín, animándose—, que ciego estará quien no vea las señales precursoras de la Edad de Oro religiosa. Viene de allá un ambiente fresco que nos da de cara, anunciándonos que el desierto toca a su fin y que la tierra prometida está próxima, con sus risueños valles y fertilísimas laderas (:109).

Esta referencia clásica nos trae de nuevo a la memoria la imagen de don Quijote. En una de sus primeras salidas, el ingenio del hidalgo se manifiesta de forma sublime ante unos atónitos cabreros:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados (...) porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella edad todas las cosas comunes; (...) (I, 22).

Aunque la reflexión, llena de los tópicos de la época, la provoca el estómago satisfecho del manchego, no podemos dudar de la verdad quiijotesca que reitera el cura Nazario.

El héroe cervantino añora ese tiempo difuso y primigenio al que intenta aproximarse a través de la enajenación, de la no consciencia. El personaje galdosiano piensa hacer lo mismo; pero gracias a los saludables *efectos del principio cristiano* en el que tiene una confianza absoluta.

No estamos de acuerdo con la interpretación que hace Claire-Nicolle Robin (1989: 164) de este pasaje:

En realidad, lo que Nazarín expresa aquí es una teoría mesiánica que como todos mesianismos y milenarismos —estamos en 1895 y estas ideas venían agitando a las sociedades— se fundan en conceptos arcaicos por oposición a las normas modernas, (...).

La alusión que hace Nazarín de la Edad de Oro no es una propuesta mesiánica, ni únicamente el lamento por la pérdida del paraíso; es también una reflexión interior que se pregunta por la edad en la que todos los hombres han podido ser felices: la niñez:

«¡So criatura, más inocente que los que todavía maman!», le dice la Señá Chanfa al incauto sacerdote a poco de empezar el relato (:16).

El paso del tiempo, el avance de la vida trae consigo una pérdida progresiva de los valores áureos de la infancia. Cirlot (1981: 180) señala que estos mitos «(...) derivan, según Jung, de la analogía con la infancia, época en la cual la naturaleza colma al niño de regalos, sin que tenga que esforzarse por conquistar nada, pues todo se le da. Pero además, y más profundamente, la edad de oro simboliza la vida en la inconsciencia, en la ignorancia de todo problema, en el "centro" anterior al tiempo, o en lo que, dentro de la esfera existencial, resulta más similar al paraíso. La ignorancia del mundo crea una niebla dorada, pero con la penetración progresiva en la idea del deber, en el principio paterno, en lo racional, surge el mundo. La tentativa del surrealismo no es otra sino la de reintegrar, hasta el punto factible, ese estado de irracionalidad afectiva propia de lo primigenio y auroral».

En el primer manifiesto surrealista, Breton (1924: 18) habla del concepto de la vida que se tiene en la edad de la inocencia:

En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes.

Esa posibilidad de abrir nuevos caminos parece diluirse a medida que crecemos. Responsabilidades más o menos ineludibles van ahogando la espontaneidad del ser humano. ¿Qué hacer?

Octavio Paz (1974: 30) afirma que seguir la propuesta del surrealis-

mo «(...) es volver a la infancia. Seguir ese llamado es partir a la reconquista de los poderes infantiles. Esos poderes —más grandes quizá que los de nuestra ciencia orgullosa— viven intactos en cada uno de nosotros».

La trayectoria de Buñuel es extremadamente coherente desde sus inicios cinematográficos. Recordemos que en 1930 realiza *L'âge d'or*, con galdosiana repercusión, dado el escándalo que produjo. La coincidencia en el uso del mismo mito no es casual.

Pero volvamos a *Nazarín*. En la cuarta parte de la novela, el cura y sus dos discípulas se acercan a un pueblo que sufre el terrible azote de la peste:

No eran aún las nueve cuando llegaron, y una soledad lúgubre, una hurana tristeza les salieron al encuentro (...) (:129).

Buñuel nos presenta el lugar mediante un plano general que muestra una calle del pueblo por la que camina un niño solitario, acercándose a una sábana tendida que puede recordarnos a un sudario... (foto 9).

Pero más que muerte, en este fragmento del relato, tanto en una como en otra versión, encontraremos amor. El amor de Ujo el enano, de Andara, del Pinto, de Beatriz y del mismo Nazarín. El sentimiento amoroso está en el centro de la meditación personal. Escuchemos de nuevo a Paz (1974: 41):

El verdadero tema de nuestro tiempo —y el de todos los tiempos— es el de la reconquista de la inocencia por el amor.

Inocente es Ujo, que *estima* a la horrorosa Andara con pasión infantil. La mujer se toma a risa las pretensiones del enano, pero sus palabras no esconden el cariño que le tiene:

—¡Si es Ujo, mi novio! —exclama Andara, riendo—. Aquí viene el chiquitín del mundo... (:149).

(...) Di otra vez que me estimas. A una le gusta... (:150).

Buñuel resalta la distancia física que los separa mediante la focalización. Mientras los dos personajes caminan, se alternarán los puntos de vista. A la deslenguada Andara la veremos a través de la perspectiva del enano, por lo que la cámara va de abajo a arriba. Con la imagen de Ujo sucede lo contrario (fotos 10 y 11).

El amor que siente Beatriz es mucho más pasional. Galdós la mantendrá al lado de Nazario hasta el final, con un fuego entre carnal y místico:

(...) Beatriz sintió que en su alma se encendía súbitamente como una hoguera de cariño hacia el santo que las dirigía y las guiaba. Otras veces sintiera el mismo fuego, mas nunca tan intenso como en aquella ocasión. Después, observándose hasta lo más profundo, creyó que no debía comparar aquel estado del alma al voraz incendio que abrasa y destruye, sino

a un raudal de agua que milagrosamente brota de una peña y todo lo inunda (:153-154).

En el texto filmico, el Pinto acaba marchándose con ella. En los dos casos triunfa el amor, aunque Buñuel prefiera el terreno.

Vamos a entrar en la quinta y última parte de la novela. Como se habrá observado, la versión cinematográfica va apartándose progresivamente de su modelo hasta llegar a la secuencia final.

En la cárcel, Nazarín sufrirá la agresión de sus compañeros de celda con esforzada resignación cristiana; el *buen ladrón* acaba convirtiéndose en su protector y compañero. Buñuel parece seguir fielmente el guión galdosiano. No es así.

Don Benito convierte al delincuente en un nuevo discípulo que escucha en silencio las palabras del sacerdote:

En la libertad, lo mismo que en la condena, podrás ser lo que quieras (:185).

Buñuel prefiere que las cosas sucedan al revés y que sea el cura el que recoja el mensaje del hombre:

¿Su vida *pa* que sirve? Usted *pa'* lado bueno y yo *pa'* lado malo. Ninguno de los dos servimos para nada.

Así habla el preso arrepentido en la secuencia carcelaria. La duda atormenta el corazón del padre Nazarín. Suenan los tambores de Calanda, señal inequívoca de la tensión que sufre el personaje. Una vieja le ofrece una fruta que en un primer momento rechaza; luego, la acepta. No está seguro de nada... Un plano general del cielo cierra la película (foto 12).

Galdós prefiere un final menos claro. Su personaje se debate entre la fiebre y el delirio casi místico. Desea decir misa y se ve transportado a un altar donde Cristo le pide que descanse.

Seleccionamos un fragmento del desvarío de Nazarín que refleja perfectamente su estado final, cercano a las propuestas surrealistas que aparecerán años después:

¿Lo que veía y oía era la realidad, o una proyección externa de los delirios de su fiebre ardentísima? Lo verdadero, ¿dónde estaba? ¿Dentro o fuera de su pensamiento? ¿Los sentidos percibían las cosas, o las creaban? (:196).

Hasta aquí el cotejo de las dos creaciones artísticas. Galdós es un gran novelista pero Buñuel sabe engrandecer una de sus novelas menores gracias a su adaptación cinematográfica.

Los dos autores buscan una salida para el hombre que, paradójicamente, está en el propio ser humano. Pérez Galdós apuntó el camino, a caballo entre la rebelión y el misticismo. Buñuel encontró la respuesta en el surrealismo. Para volver a la edad edénica hace falta la inocencia del niño, la hoja en blanco. Y el amor...

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- AA. VV. (1989), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, tomos I y II.
- BRETON, André (1924), *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- BUÑUEL, Luis (1982), *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza-Janés.
- CARDONA, Rodolfo (1989), «Galdós y los santos padres: hacia una teología de la liberación», en AA. VV. (1989), tomo I.
- CERVANTES, Miguel de (1695), *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1990.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1981), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- GONZÁLEZ POVEDANO, Francisco (1989), «La fe cristiana en Galdós y en sus novelas», en AA. VV. (1989), tomo I.
- GULLÓN, Ricardo (1973), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.
- PAZ, Octavio (1974), *La búsqueda del comienzo*, Madrid, Fundamentos.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1895), *Nazarín*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- ROBIN, Claire-Nicolle (1989), «Nazarín. El problema de la libertad individual en 1895», en AA. VV. (1989), tomo II.
- RUBIA BARCIA, José (1992), *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, A Coruña, Ediciones do Castro.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1964), *Tres personajes galdosianos. Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid, Ed. Revista de Occidente.



Foto 1.—«A veces no pensaba más que en la muerte y en las muchas maneras que hay de matarse una» (:88)

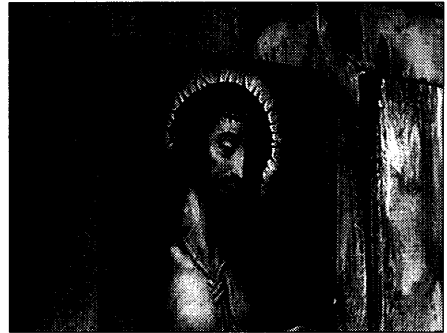


Foto 2.—«Tres láminas de asunto religioso, y un Crucifijo sobre la mesilla, completaban el ajuar, (...)» (:18)



Foto 3.—«(...) cayó en extenuación alarmante, con frecuentes colapsos y delirio» (:41)



Foto 4.—«De este modo transcurrieron tres días, cuatro; Andara restableciéndose rápidamente de sus heridas y cobrando fuerzas; (...)» (:51)



Foto 5.—«¿Pero cómo intentar ni el trabajo ni la mendicidad con aquellas ropas de cura que le denunciarían por loco o malvado?» (:65)



Foto 6.—«(...) y llorando y poniéndose de hinojos le suplicaron que viese a la niña y la curara» (:83)



Foto 7.—«(...) y todo su cuerpo desmayado, inerte, presagiando ya la inmovilidad del sepulcro» (:84)



Foto 8.—«(...) las mujeres prorrumpieron en gritos, acometidas súbitamente de una exaltación insana» (:85)

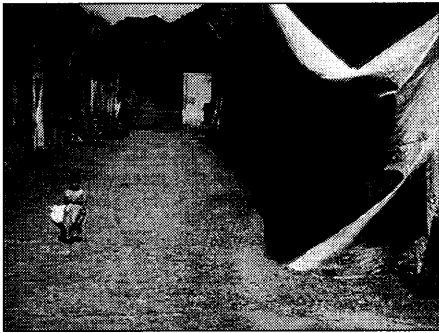


Foto 9.—«(...) y una soledad lúgubre, una huraña tristeza le salieron al encuentro al poner el pie en la única calle del pueblo, (...)» (:41)



Foto 10.—«Tú fea, tú pública, yo te estimo... Es la primera vez que estimo (...)» (:150)



Foto 11.—«El *nanito* me estima. Dejarlo que lo diga... Es mi novio, ¿verdad?» (:150)



Foto 12.—«Quiero que nadie me vea perecer, que no se hable de mi, ni me miren, ni me compadezcan. Fuera de mí toda vanidad» (:202)