

Inquisición, censura y picaresca: "El Lazarillo" de Ardavín.

ÁNGEL ACOSTA ROMERO

"La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades" es una de las obras cumbre de la Literatura española. Aparte de sus valores estrictamente estéticos o lingüísticos, que no corresponde aquí comentar, su valor histórico—literario reside fundamentalmente en dos cuestiones:

1) En ser un relato claramente precursor de lo que se ha llamado la "novela moderna"; en efecto, a diferencia de las novelas que se habían hecho y se seguían haciendo, en las que los personajes eran figuras ya realizadas, con caracteres definidos, que no se veían alterados por las circunstancias, y cuyos episodios se mantenían en un alto nivel de autonomía sin responder a una estructura prefijada, en "El Lazarillo" aparece un personaje que se va haciendo a lo largo de la historia: todo lo que se cuenta en forma autobiográfica explica su situación presente, cada episodio tiene una función estructural y una intención de globalidad. Además se trata de un personaje de condición, no sólo humilde, sino claramente desharrapado, que actúa como antihéroe, lo que venía a romper con la famosa norma retórica de los tres estilos que obligaba a tratar a los personajes bajos de forma ridícula y lenguaje descuidado.

2) "El Lazarillo" es además la obra inicial de un nuevo género, típicamente español: la novela picaresca. Aunque el concepto de "novela picaresca", sus rasgos y sus representantes es uno de los capítulos más caóticos y polémicos de la "Historia de la Literatura española", no parece que se pueda poner en duda que "El Lazarillo", junto con el "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán, de principios del s. XVII, sean las obras fundadoras de ese género único de la literatura europea de la época que conocemos con el nombre de "novela picaresca" (Lázaro Carreter, 1972).

Las primeras ediciones conocidas de "El Lazarillo de Tormes" datan de 1554, año del que se conservan tres ediciones distintas (Burgos, Amberes y Alcalá). Parece muy probable, según la crítica textual, que estas no fueran las primeras ediciones, además de la posibilidad de que la obra hubiera sido divulgada y

conocida a través de manuscritos (Rico, 1994). En cualquier caso, lo que queda claro, por el número de ediciones en tan poco tiempo, es que tuvo un gran éxito editorial y de público, que se vio confirmado con la pronta aparición de una Segunda Parte, publicada en Amberes un año después, en 1555 (Piñero, 1988).

Este éxito de público y su fuerte impacto en la sociedad del s. XVI, unido a la carga crítica de la novela fue motivo para que la Inquisición prohibiera, en primera instancia, la lectura e impresión de la obra, para después permitir una versión modificada. En efecto, el inquisidor Fernando de Valdés incluyó la novela en la relación de libros prohibidos ("Catalogus librorum qui prohibentur", Valladolid, 1559). Sin embargo, posiblemente porque el libro seguía circulando y siendo leído de forma clandestina, en el año 1573 se levantó la prohibición, pero expurgando parte de su contenido crítico. Esta labor fue llevada a cabo por el humanista Juan López de Velasco, y en esa edición expurgada, el revisor no sólo elimina elementos irreverentes sino que se atreve a modificaciones lingüísticas, de estilo y de estructura. Esta versión inquisitorial es la que se siguió imprimiendo en España hasta mediados del s. XIX.

Pues bien el cine apenas ha aprovechado la riqueza argumental de la novela picaresca española; pocas han sido las obras versionadas. En concreto de "El Lazarillo de Tormes" se han realizado dos versiones: una versión muda en 1925, dirigida por Florián Rey (Gómez Mesa, 34), de la que parece no quedar ninguna copia, y otra posterior de 1959, a cargo de César Fernández Ardavín, que es la que nos interesa.

Fernández Ardavín, nacido en 1923, se inició en el cine en 1951 y fue un director relativamente prolífico hasta finales de los años 60 en que se dedicó preferentemente a la producción de documentales con alguna incursión posterior en las adaptaciones de obras literarias, como la "Doña Perfecta" de Galdós en 1977. Aunque hoy es un cineasta bastante olvidado, en su momento fue uno de los directores más galardonados del cine español. Su espaldarazo oficial le vino con una película anticomunista ... "Y eligió el infierno", que fue premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1958. Su versión de "El Lazarillo de Tormes" fue producida un año más tarde por Hesperia Films, y contó en el reparto con actores españoles e italianos; el personaje de Lázaro lo encarnó el niño Marco Paoletti, elección bastante criticada porque era un niño guapo y bien alimentado que difícilmente daba el papel. Carlos Casaraville interpretó al ciego, el clérigo de

Maqueda lo hizo el actor italiano Carlo Pisacane; Juanjo Menéndez hace un buen papel de hidalgo, Memmo Carotenuto es el vendedor de bulas, y Margarita Lozano, muy recordada por su papel en Viridiana de Buñuel y su posterior vida artística en Italia, se encargó de ser la madre de Lázaro.

La película consiguió un reconocimiento nacional e internacional casi inigualado por ningún otro film español hasta la fecha. "El Lazarillo" consiguió, en efecto, el Oso de Oro en el X Festival de Cine de Berlín, un premio del Sindicato Nacional y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, además de un premio a la mejor interpretación secundaria en el Festival de Cine de San Francisco y otro en Acapulco. No pretendemos aquí relativizar el valor de estos numerosos premios, suponemos que concedidos a los valores cinematográficos de la obra, que parecen, por otra parte, indudables, sino mostrar que esta versión fílmica del anónimo picaresco español, es una profunda traición al sentido del texto. No pretendemos, por tanto, analizar la película, sino discutir su planteamiento como adaptación de una obra literaria de características definidas.

Nos encontramos aquí de frente con una polémica, siempre abierta, de las relaciones entre literatura y cine; una polémica que puede ser en muchos casos falsa. Una buena obra literaria puede dar lugar a una mala película y viceversa; lo mismo que una buena película puede estar basada en un texto de baja calidad, y de todo ello tenemos ejemplos múltiples (Ayala, 1988, 134-5). Es cierto, que una película basada en una obra literaria no tiene por qué ceñirse estrictamente a su contenido, en primera instancia porque las formas expresivas son distintas y hay que acomodarse a las necesidades técnicas del cine. Pero lo que no se puede hacer, si es que se pretende versionar, es adulterar el espíritu del relato original. Desde luego es lícito tomar personajes o situaciones de la Literatura o de cualquier otro sitio, pero, en ese caso, no debe presentarse el film como tal versión. Esta película podría haberse llamado de otra forma o no presentarse, al menos, como adaptación cinematográfica del anónimo picaresco.

Pero recordemos que estamos en 1959, la dictadura franquista comienza su apertura internacional y un cierto cambio de formas. El cine empezaba a mimarse como escaparate, además de como medio de adoctrinamiento. Hacer una versión de una obra inmortal de la Literatura española era un buen gesto, teniendo en cuenta las características críticas de la novela. No sabemos si la película tuvo apoyos oficiales previos, pero desde luego los tuvo a posteriori en forma de premios.

Queremos demostrar que, más allá de las calidades intrínsecas del film, la película es una mala versión del Lazarillo de Tormes, y lo que es más grave es una versión profundamente adulterada, incluso más que la versión castigada que la Inquisición del siglo XVI permitió que circulase y se leyese a partir de 1573. Este desajuste ya fue suavemente puesto de manifiesto por la crítica de la época; así, Miguel Pérez Ferrero, en "ABC", se da cuenta de que la película no es una verdadera adaptación de la novela, y que además carece de su ritmo y fuerza expresiva. Por su parte, Carlos Fernández Cuenca, en su crítica del diario Ya, dice: "Ha puesto Ardavín mucha fidelidad, la que permitía el paso de expresión de un medio a otro, y la que las circunstancias hacían posible...", aludiendo, posiblemente, en este segundo punto a algo que estaba bastante claro, dada la situación política del país (Quesada, 1986, 28-30).

Parece que la censura oficial tuvo un efecto directo sobre el guión de la película, pero no he podido averiguar hasta qué punto. Pero si no fue la censura oficial la determinante del resultado final, debió ser la autocensura del director y guionista, el propio César Fernández Ardavín, cuya intención se nos escapa, aunque pudo haber intereses morales o ideológicos, unidos a intereses propiamente comerciales. Repasemos, por ello, y brevemente, en qué consiste esa traición de la película a la novela.

Como es sabido la novela anónima está dividida en siete tratados de desigual extensión, en los que el protagonista, Lázaro, de forma autobiográfica relata sus avatares con distintos amos a los que ha ido sirviendo hasta llegar a la situación presente, en la que se halla, ya adulto, casado, y al servicio del Arcipreste de Toledo. Veamos, en esquema, la estructura comparada de las versiones de 1554, la versión inquisitorial de 1573 y la versión cinematográfica de Ardavín:

Tratado I: el ciego.

1573: se mantiene con supresión de irreverencias lingüísticas.

1959: adaptación.

Tratado II: el cura de Maqueda.

1573: supresión de críticas e ironías religiosas.

1959: el cura es un sacristán y Lázaro reza.

Tratado III: el hidalgo toledano.

1573: supresión de fuertes críticas a la nobleza.

1959: se eliminan elementos escabrosos y se adapta.

Tratado IV: el clérigo de la Merced.

1573: suprimido.

1959: suprimido.

Tratado V: el buldero.

1573: suprimido.

1959: el buldero es un comediante disfrazado.

Tratado VI: capellán.

1573: se mantiene.

1959: suprimido.

Tratado VII: alguacil y arcipreste.

1573: se mantiene eliminando irreverencias.

1959: suprimido.

Como se puede ver en el esquema, la película suprime tres de los tratados (tratados IV, VI y VII), uno más que la Inquisición, con lo que la historia queda reducida a cuatro episodios, el del ciego, el de Maqueda, el del hidalgo de Toledo y el del buldero. Pero esto no es lo importante; podría ser el fruto de una adaptación cinematográfica en la que se eliminan o se refuerzan elementos de mayor rentabilidad fílmica. La traición no está, como es obvio, en la plasmación más o menos literal de todo el contenido, sino en las transformaciones del guión, en el espíritu de la adaptación y en las motivaciones internas de la producción.

Desde luego si algo destaca, en primera instancia, en la novelita del s. XVI, es su fuerte crítica social, centrada fundamentalmente en los clérigos. La mayoría, cinco de nueve, de los amos de Lázaro son personajes eclesiásticos sobre los que recaen toda una serie de fuertes críticas. No entramos en la polémica de los investigadores sobre el origen de ese anticlericalismo (clérigo reformador, erasmismo, autor converso...) (Rey Hazas, 1984, 166-176), pero el hecho es que se da. Pues bien la película no sólo matiza la crítica anticlerical, como hizo la Inquisición en su edición expurgada, sino que la elimina totalmente. Veamos los ejemplos más sintomáticos.

El cura de Maqueda es, en la novela, un prototipo exagerado de avaro, hipócrita, glotón, y egoísta. Nos encontramos en la película con que el clérigo de la novela se ha convertido en un sacristán, con lo que los pecados de avaricia, gula y demás recaen en un personaje no eclesiástico y bastante esperpéntico. Para evitar

las dudas (algún crítico no parece darse cuenta del cambio) (Méndez Leite, 1975), se repite en el diálogo dos veces una frase, única de la novela, cambiando el sujeto: "los sacristanes deben ser parcos en el comer y en el beber". Por otra parte, Lázaro se nos presenta rezando en varias ocasiones a Santa Rita, cosa que no tiene parecido en la novela.

El tratado IV, el del clérigo de la Merced, es muy breve en la novela, sólo un párrafo, y no hay diálogos. Esto puede justificar su eliminación en la película, aunque no sea una excusa suficiente; pero recordemos que el texto es terriblemente crítico con el clérigo, incluso acusándolo, muy hábilmente de intenciones homosexuales con Lázaro.

En el tratado V se narra cómo Lázaro se pone al servicio de un vendedor de bulas papales, que en la época del Lazarillo solía ser un clérigo; este es el último episodio versionado por la película y, donde la traición al espíritu del texto es más evidente. Para empezar, el buldero, en el film, ya no es un clérigo sino un comediante disfrazado, con lo que lo que era un crítica anticlerical se convierte en una crítica al mundo de la farándula itinerante; crítica constante de los moralista españoles desde el s. XVI que parece ser retomada en la España de mediados del s. XX.

Además en la novela, el narrador cuenta cómo los bulderos compraban el favor y la ayuda de los clérigos de los pueblos con regalos diversos; en la película esta forma de corrupción se achaca de nuevo al sacristán y no al cura, puesto que el párroco está ausente del pueblo. Unido a ello hay otro pequeño detalle, que no deja por ello de ser significativo; el engaño del buldero y del alguacil se realiza en la novela dentro de la Iglesia, mientras que en la película se saca fuera, y se escenifica en el pórtico. Y es que el interior de la Iglesia tiene una importancia fundamental en el planteamiento de la película como luego veremos.

Como hemos señalado los episodios originales en los que los amos son clérigos o personajes eclesiásticos están profundamente alterados. En los otros, los dedicados al ciego y al hidalgo toledano, sí comprobamos una mayor fidelidad al texto si bien se eliminan los detalles más escabrosos o irreverentes.

Por ejemplo, las relaciones de la madre de Lázaro con el negro, sólo son mencionadas en el diálogo y se soslayan las ironías lingüísticas de la obra alusivas a varios pasajes evangélicos, aunque en este caso la dificultad de ser transmitidas en imágenes es bastante mayor.

Y el tratado III, el del escudero, en principio no tenía graves problemas para ser adaptado sin peligro de censura eclesiástica, puesto que aquí la crítica se centra en el ámbito de lo social, en concreto sobre la nobleza hereditaria, y el hipócrita concepto de honra basado en la apariencia. Hay sin embargo detalles curiosos, como por ejemplo, una pequeña nota de color antisemita en las calles de Toledo, y la eliminación del ambiente de las prostitutas en el río Tajo. Asimismo las vecinas del escudero, que según sabremos en el tratado siguiente son mujercillas que tenían relaciones con el clérigo de la Merced, se presentan aquí como honestas hilanderas. Además un último detalle da que pensar en el contexto político en el que estamos: se elimina el interrogatorio de las autoridades a Lázaro acerca de su último amo.

Hay aquí una aportación argumental y fílmica no desdeñable: Lázaro tiene un sueño en la Catedral en la que se ve, por fin, rodeado de sus aspiraciones sociales: servir a un amo rico.

Hemos visto cómo la película elimina el anticlericalismo de la novela, cosa lógica en la España de Franco; pero quizá no sea este, con ser importante, el elemento decisivo para hablar de traición al espíritu de la novela. La traición es más profunda todavía, aunque relacionada con lo religioso; está en el propio planteamiento e intención final de la película, como vamos a comprobar.

Como decíamos al principio, el Lazarillo es un antecedente lejano de la novela moderna porque todos los elementos y episodios están dirigidos hacia un marco de comprensión final del personaje y su situación actual. En efecto, la novela se justifica porque alguien (Vuestra Merced) le pide a Lázaro que le explique por extenso lo que se da en llamar "el caso". El caso se refiere al presente del personaje, ya adulto, que está casado con una mujer, y ambos están al servicio del Arcipreste de Toledo; las malas lenguas pregonan las relaciones sexuales entre el Arcipreste y su criada, dejando a Lázaro en un incómodo lugar. Pues bien, la novela es una carta dirigida a ese destinatario anónimo que intenta justificar el porqué se ha llegado a esa situación. Lázaro cuenta su historia porque su vida anterior es la que le ha enseñado un determinado tipo de moral, que es la que él practica en este momento. Una moral ciertamente endeble, que lo justifica todo por el propio interés personal y material. Y esa moral se la han enseñado precisamente aquellos que debían ser ejemplos de moralidad social, los clérigos y, en segundo término, los nobles. La figura del ciego no es más que un primer paso en

ese proceso de aprendizaje, y al hidalgo toledano se le trata con verdadera ternura (incluso Lázaro pide limosna para darle de comer). Por ello, los verdaderos culpables del estado moral de la sociedad son para el autor anónimo, los clérigos, que predicán sólo con palabras y no con el ejemplo. Por ello, Lázaro hace oídos sordos a las andanzas de su mujer con el Arcipreste de Toledo, porque tiene asegurada el pan y ha llegado, según dice, "a la cumbre de toda buena fortuna".

Pues bien, la versión cinematográfica de Ardavín traiciona claramente este principio básico de la obra. Transforma la carta autobiográfica en una confesión que Lázaro, todavía niño, le hace a un sacerdote. Ese es el eje estructural de la película, que se inicia con el rostro del sacerdote escuchando la confesión del niño, dentro de la iglesia, y termina con la captura de los comediantes que engañaron al pueblo con el milagro de la bulas.

Lázaro, por tanto, termina como un ser inocente arrepentido de sus pecados y perdonado por Dios, además es delator ante la justicia, de sus compinches.

Curiosamente la película inventa un motivo de ese arrepentimiento: se trata de una niña ciega que pide al falso buldero favor para su hermano enfermo; la fe de esa niña es la que hace reaccionar a Lázaro que, con lágrimas de arrepentimiento, se dirige a la iglesia para confesar sus faltas. Se cierra así un círculo temático de la película, ausente en la novela: si fue un ciego pedigüeño el que inició a Lázaro en la maldad, ha sido otro ser invidente el que le ha devuelto la inocencia.

Si la novelita anónima del s. XVI es el triunfo de la moral pragmática, del interés material por encima de cualquier otro valor, la película de Ardavín es el triunfo de la moral cristiana, el triunfo de la justicia humana y divina, simbolizada al final con esa imagen de Lázaro al pie de un árbol destrozado por un rayo. Y esto se veía venir desde el principio al encabezarse la película con una cita de San Agustín: "El hambre es mala consejera, pero son peores la mentira, la superstición y la ignorancia. Descubridlas y os acercaréis al Dios verdadero".

Haciendo mía la cita en su primera parte por lo menos, este ha sido mi intento con este breve trabajo: acercarnos a la "verdad", entre comillas, de una buena película que es, a la vez, una desgraciada versión cinematográfica del "Lazarillo de Tormes".

BIBLIOGRAFÍA:

- AYALA, F. (1988): **El escritor y el cine**, Madrid, Aguilar.
- GÓMEZ MESA, L. (1978): **La Literatura española en el cine nacional**. Barcelona. Filmoteca Nacional.
- LÁZARO CARRETER, F. (1972): "Lazarillo de Tormes" en **la picaresca**, Barcelona. Ariel.
- MÉNDEZ LEITE, F. (1975): "El Lazarillo de Tormes", en **Historia del Cine español en cien películas**. Madrid, Jupey.
- PIÑERO, P.M. (ed.) (1988): **Anónimo y Juan de Luna, Segunda parte del Lazarillo**. Madrid, Cátedra, 1988.
- QUESADA, L. (1986): **La novela española y el cine**. Madrid, JC.
- REY HAZAS, A. (ed.) (1986): **La vida de Lazarillo de Tormes**. Madrid, Castalia.
- RICO, F. (ed.) (1994): **El Lazarillo de Tormes**. Madrid, Cátedra, 1994 (9ª ed.).