

EL FINAL DE *LOS PAZOS DE ULLOA*, EN LA NOVELA DE EMILIA PARDO BAZÁN (1886) Y EN LA SERIE DE TELEVISIÓN DE GONZALO SUÁREZ (1985)

THE END OF *LOS PAZOS DE ULLOA*, IN EMILIA PARDO BAZÁN'S NOVEL (1886) AND IN GONZALO SUÁREZ'S TV SERIES (1985)

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ HERRÁN*
josemanuel.gonzalez.herran@usc.es

La historia que cuenta la novela *Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán concluye aparentemente en su capítulo XXIX, penúltimo, de modo que el XXX, situado diez años después, funciona como un epílogo, que -a la vez- prologaría su continuación, *La Madre Naturaleza* (1887). En cambio, la serie de TVE *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez (1985), basada en ambas novelas, prefiere concluir su adaptación del primer título con el capítulo XXIX, haciendo que el XXX abra, como prólogo, la siguiente entrega. Todo ello se estudia aquí mediante el cotejo de los tres elementos de esa lectura audiovisual: el texto novelístico, y las secuencias correspondientes, tanto en el guion, como en la serie.

Palabras clave: Emilia Pardo Bazán; Gonzalo Suárez; *Los Pazos de Ulloa*; novela; serie de televisión; guion.

The story that is told in Emilia Pardo Bazán's novel *Los Pazos de Ulloa* (1886), apparently concludes in its penultimate chapter XXIX, so that the XXX, dated ten years later, functions as an epilogue, which, at the same time, would be a prologue for its continuation, *La Madre Naturaleza* (1887). On the other hand, the TV series *Los Pazos de Ulloa*, by Gonzalo Suárez (1985), based on both novels, prefers to conclude the adaptation of the first book with chapter XXIX, causing the XXX to open, as a prologue, the following season. All of this will be analyzed by comparing the three elements in an audiovisual reading: the novel text, and the corresponding sequences, both in the script and in the series.

Keywords: Emilia Pardo Bazán; Gonzalo Suárez; *Los Pazos de Ulloa*; novel; TV series; screenplay.

Data de receção: 2020-01-26

Data de aceitação: 2020-03-03

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2504>

* Catedrático de Literatura española. Profesor Emérito de la Universidade de Santiago de Compostela.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9049-2296>

Uno de los aspectos más interesantes en la novela pardobazaniana de 1886 tiene que ver con su final:¹ la historia allí narrada parece concluir en el capítulo XXIX, penúltimo del libro, de modo que el siguiente, situado diez años después, cumpliría la función de un *epílogo* que muestra la situación del escenario y los personajes, como consecuencia de los sucesos acaecidos en aquel pasado. Pero, a la vez, ese *epílogo* funciona como *prólogo* de la novela siguiente, *La Madre Naturaleza* (subtitulada en su primera edición, 1887, “Segunda parte de *Los Pazos de Ulloa*”), que refiere una -acaso la más trágica- de aquellas consecuencias.

Teniendo eso en cuenta, me propongo estudiar aquí² cómo resuelve el tránsito entre ambas la serie de televisión que Gonzalo Suárez dirigió en 1985 para TVE, con guión suyo, de Manuel Gutiérrez Aragón y de Carmen Rico-Godoy, para lo cual atenderé a las tres versiones del relato: la novela, el guion, lo filmado.

Comencemos, pues, relejendo el final de *Los Pazos de Ulloa*, en sus capítulos XXIX y XXX. Tras los “acontecimientos tan extraordinarios” (así los califica la novela) relatados en los inmediatamente precedentes,³ el narrador, que asume la perspectiva de Julián, refiere lo que este, en un presente indeterminado, recuerda de su último día en los Pazos; especialmente lo que siente (y lo que descubre) cuando abandona el lugar:

No olvidará tampoco la salida de la casa solariega, la ascensión por el camino que el día de su llegada le pareció tan triste y lúgubre (...) El crucero, a poca distancia, levanta sus brazos de piedra manchados por el oro viejo del liquen. La yegua, de improviso, respinga, tiembla, se encabrita... Julián se agarra instintivamente a las crines, soltando la rienda..... En el suelo hay un bulto, un hombre, un cadáver; la hierba, en derredor suyo, se baña en sangre que empieza ya a cuajarse y ennegrecerse. Julián permanece allí, clavado, sin fuerzas, anonadado por una mezcla de asombro y gratitud a la Providencia, que no puede razonar, pero le subyuga... El cadáver tiene la faz contra tierra; no importa: Julián ha reconocido a Primitivo; es el mismo. El capellán no vacila, no discurre quién le habrá matado. ¡Cualquiera que sea el instrumento, lo dirige la mano de Dios! Desvía la yegua, se persigna, se aparta, se aleja definitivamente, volviendo de cuando en cuando la cabeza para ver el negro bulto, sobre el fondo verde de la hierba y la blancura gris del paredón... (Pardo Bazán, 1999, p. 318)

Siguen unos párrafos en que, siempre desde los recuerdos del personaje, se cuenta, además del impacto producido en la sociedad compostelana el escándalo con que concluyó su estancia en los Pazos, la entrevista con el Arzobispo para explicarle lo verdaderamente ocurrido; como consecuencia, el prelado “dispone enviarle a una parroquia apartadísima, especie de destierro, donde vivirá completamente alejado del mundo.” Es allí donde,

pasadas dos estaciones, recibe una esquela, una papeleta orlada de negro; la lee sin entenderla al pronto; después se entera bien del contenido, y sin embargo no llora, no da señal alguna de pena...

¹ En lo que sigue resumo las conclusiones de mi artículo González Herrán, 2011, pp. 399-400.

² Un primer acercamiento a estas cuestiones fue mi ponencia (inérita) González Herrán, 2012; aunque entonces no conocía aún el guion de la serie.

³ Cuya comparación con la versión de Suárez estudié en González Herrán, 2004. Sobre la serie de Gonzalo Suárez, en relación con las novelas de Pardo Bazán, véase también: Alonso Fernández, 2004; Costa Villaverde, 2007; González Herrán, 2007; González Herrán, 2019; González Herrán, 2020. Hernández Ruiz, 1991; Herrero Figueroa, 2004.

Al contrario, aquel día y los siguientes experimenta como un sentimiento de consuelo, de bienestar y de alegría, porque la señorita Nucha, en el cielo, estará desquitándose de lo sufrido en esta tierra miserable” (Pardo Bazán, 1999, p. 319).

Todavía continuará el capítulo un par de párrafos más, para explicar cómo el antiguo capellán de los Ulloa dedica su vida de párrroco rural a las más sencillas ocupaciones de tal ministerio: restaurar la desmantelada iglesia del lugar, enseñar a leer a los chiquillos de la parroquia, fundar una congregación de Hijas de María... “Y así pasa el tiempo, uniformemente, sin dichas ni amarguras, y la placidez de la naturaleza penetra en el alma de Julián, y se acostumbra a vivir como los paisanos”. Hasta que, pasados diez años, le llega “el ascenso, la traslación a la parroquia de Ulloa, especie de desagravio del Arzobispo” (Pardo Bazán, 1999, p. 320).

El capítulo siguiente, XXX y último de la novela, comienza con una frase que sugiere de manera inequívoca su carácter epilodal: “Diez años son una etapa, no sólo en la vida del individuo, sino en la de las naciones. Diez años comprenden un periodo de renovación: diez años rara vez corren en balde, y el que mira hacia atrás suele sorprenderse del camino que se anda en una década” (Pardo Bazán, 1999, p. 321). Por ello, sus párrafos iniciales se detienen en explicar cómo han cambiado las cosas (y las personas) en ese tiempo.

Poco, o nada, en el principal escenario de la historia, los propios Pazos: “La gran huronera, desafiando al tiempo, permanece tan pesada, tan sombría, tan adusta como siempre”; algo más, en la villa de Cebre, aunque persisten las viejas rivalidades políticas: “los dos caciques aún continúan disputándose el mero y mixto imperio” (Pardo Bazán, 1999, p. 321). Pero el efecto de los años se manifiesta sobre todo en el personaje de quien venimos hablando; citemos con detalle su descripción, porque la versión audiovisual la tendrá muy en cuenta:

Quien ha envejecido bastante, de un modo prematuro, es el antiguo capellán de los Pazos. Su pelo está estriado de rayitas argentadas; su boca se sume; sus ojos se empañan; se encorvan sus lomos (...) Estaba viejo realmente, y también más varonil: algunos rasgos de su fisonomía delicada se marcaban, se delineaban con mayor firmeza; sus labios, contraídos y palidecidos, revelaban la severidad del hombre acostumbrado a dominar todo arranque pasional, todo impulso esencialmente terrestre. La edad viril le había enseñado y dado a conocer cuánto es el mérito y debe ser la corona del sacerdote puro. Habíase vuelto muy indulgente con los demás, al par que severo consigo mismo. (Pardo Bazán, 1999, p. 322)

Como he explicado en otro lugar (Gonzalez Herrán, 2011, pp. 389-390), esos cambios evidentes, tanto en la apariencia externa como en la actitud vital del personaje, son consecuencia inevitable de su fracasada experiencia como director espiritual de la familia Ulloa. Si consideramos *Los Pazos de Ulloa* un ejemplo de *Bildungsroman*, el desarrollo de su trama argumental muestra, según es canónico en este tipo de relatos, cómo el protagonista va madurando a través de las peripecias que le acaecen, y cómo, al final de su experiencia -la escena que ahora nos ocupa-, su carácter es muy diferente al que mostraba en los episodios iniciales.⁴ Por lo tanto, de acuerdo con los presupuestos de

⁴ Hago más las palabras de Villanueva, 2000, p. xviii: “Obsérvese cómo el trigésimo y último capítulo, proyectado diez años más adelante en relación al momento narrado en el vigésimo noveno, remata el ciclo mítico con el regreso del héroe al escenario de su doloroso maduramiento, de su personal pasión. La anécdota propiamente dicha había concluido con la muerte de Nucha (...) estas páginas finales, aunque

este tipo de relatos, es obligado terminarlo aquí, y no antes, cuando Julián abandonó los Pazos: algo que, como enseguida veremos, no respetará la versión audiovisual.

Tampoco destaca esta el hondo sentido que tiene su encuentro con los dos hijos del Marqués de Ulloa, que le sorprenden cuando está arrodillado ante la tumba de Nucha:

Oyó risas, cuchicheos, jarana alegre, impropia del lugar y la ocasión. Se volvió y se incorporó confuso. Tenía delante una pareja hechicera, iluminada por el sol que ya ascendía aproximándose a la mitad del cielo. Era el muchacho el más guapo adolescente que puede soñar la fantasía; y si de chiquitín se parecía al Amor antiguo, la prolongación de líneas que distingue a la pubertad de la infancia le daba ahora semejanza notable con los arcángeles y ángeles viajeros de los grabados bíblicos, que unen a la lindeza femenina y a los rizados bucles asomos de graciosa severidad varonil. En cuanto a la niña, espigadita para sus once años, hería el corazón de Julián por el sorprendente parecido con su pobre madre a la misma edad: idénticas largas trenzas negras, idéntico rostro pálido, pero más mate, más moreno, de óvalo más puro, de ojos más luminosos y mirada más firme. ¡Vaya si conocía Julián a la pareja! ¡Cuántas veces la había tenido en su regazo! (Pardo Bazán, 1999, pp. 325-326).

Notemos que, aunque el narrador no identifica a los miembros de esa pareja, el cura sí los ha conocido; o mejor, los ha reconocido: la belleza adolescente del muchacho recuerda la del niño Perucho, a quien él enseñó a leer; más difícil sería reconocer a la muchacha, que sólo tenía un año cuando Julián fue expulsado de los Pazos; a no ser por “el sorprendente parecido con su pobre madre a la misma edad” (téngase en cuenta que Julián la había conocido de niña en su casa compostelana): parecido sabiamente explotado en la versión audiovisual.

Pero hay un detalle desconcertante que pone en cuestión ese reconocimiento: el aspecto que tienen, las ropas que visten, no se corresponden con el estatus social que les corresponde:

Sólo una circunstancia le hizo dudar de si aquellos dos muchachos encantadores eran en realidad el bastardo y la heredera legítima de Moscoso. Mientras el hijo de Sabel vestía ropa de buen paño, de hechura como entre aldeano acomodado y señorito, la hija de Nucha, cubierta con un traje de percal, asaz viejo, llevaba los zapatos tan rotos, que puede decirse que iba descalza. (Pardo Bazán, 1999, pp. 325-326).

El lector avisado, que recuerda los temores de Nucha acerca de los planes de Primitivo y su gente, sabe que esa inversión de apariencias confirma que tales planes se han cumplido: la herencia de los Ulloa no será para la hija de Nucha, sino para el hijo de Sabel. Un final que da pleno sentido a esa historia lamentable: el vestido y los zapatos de la pareja adolescente son el indicio -el símbolo- más claro de cómo y cuánto ha fallado el proyecto de Julián.

Una vez que hemos explicado el sentido de ese final, en la novela, veamos cómo lo traduce la versión audiovisual de Gonzalo Suárez; o -más exactamente- de Suárez, Gutiérrez Aragón y Rico-Godoy, pues, como advertí, me basaré no solo en lo que muestra la serie de televisión, sino que consideraré también (y previamente), lo previsto en su

sirvan de pórtico a *La Madre Naturaleza*, desempeñan a la vez perfectamente la función de cierre de ese periplo formativo de un héroe...”

guion.⁵ Con una advertencia que conviene tener en cuenta: por razones que ahora no importan, el reparto en capítulos de la serie no es exactamente el mismo que en el guion: este dividía la historia en cinco capítulos (rotulados I, II, III, IV y V), que la serie repartió en cuatro (numerados 1º, 2º, 3º y 4º); de estos, los tres primeros, que adaptan la novela *Los Pazos de Ulloa*, recogen el contenido de I, II, III y IV; y el V del guion, que resume, más que adapta, *La Madre Naturaleza*, será el 4º de la serie. Aquí es donde se produce la importante modificación que el relato audiovisual (tanto en el guion como en lo filmado) hace respecto al novelístico.

El capítulo IV del guion se cierra así:

SEC. 26A.⁶ CAMINO DE CEBRE.
EXT. ATARDECER

JULIÁN, con su maletón a lomos de una mula, pasa por el crucero. Se persigna, trémulo, antes de proseguir camino y perderse a lo lejos.

VOZ DE PARDO BAZÁN

Volvió Julián a Santiago, y medio año después, supo por las esquelas que la señorita Nucha había muerto. No sintió pena. Al contrario, le invadió un sentimiento de consuelo porque pensó que Nucha, en el Cielo, estaría desquitándose de lo sufrido en esta tierra miserable.

FIN DE LOS PAZOS DE ULLOA (guion, IV, 70).⁷

Hay en ese texto varias cuestiones dignas de comentario. Comenzando por la didascalia inicial, notemos -aunque sea un cambio menor- que la yegua que mencionaba el narrador es aquí una mula; como también era una “vieja mula renqueante” aquella en la que llegó a los Pazos, en la secuencia primera de la serie (en lugar del “peludo rocín” indicado en las líneas iniciales de la novela). No será ese el único paralelismo que notaremos entre ambas secuencias, la de la llegada y la de la partida.

Otro se refiere al crucero ante el que Julián “se persigna, trémulo”. Tanto el elemento como el gesto estaban ya en el relato literario (del que antes cité un fragmento), aunque este lo explica y justifica con precisión: no es el gesto rutinario de persignarse ante una cruz en el camino, sino su reacción al descubrir, tendido en el suelo, el cadáver de Primitivo. El guion suprime esa visión (aunque mantenga el temblor del cura al persignarse), como también ha suprimido la reacción del animal (que “respinga, tiembla, se encabrita”). Pero lo más importante es que la situación -el capellán con su cabalgadura ante el crucero- repite otra que estaba también en el inicio de la novela (“El clérigo sabía que estas cruces señalan el lugar donde un hombre pereció de muerte violenta; y, persignándose, rezó un padrenuestro, mientras el caballo, sin duda por olfatear el rastro de algún zorro, temblaba levemente empinando las orejas”; Pardo Bazán, 1999, p. 64), traducida así en la secuencia 1 del guion:

⁵ En González Herrán, 2020 explico cómo encontré una copia mecanografiada de ese guion en el Archivo de la Real Academia Galega, en A Coruña (con cuyo permiso -que hago constar y agradezco- lo he consultado y cito aquí); documento cuyas características describo con detalle en ese trabajo.

⁶ La A está escrita a mano en el original mecanografiado.

⁷ Gutiérrez Aragón, Suárez, Rico-Godoy, 1985, que cito abreviadamente: guion, capítulo, página; transcribo del guion siguiendo exactamente su presentación y formato (mayúsculas, sangrados, subrayados).

VALLE ARBOLADO. CAMINO.- ATARDECER

Una cruz de piedra, al borde del camino (...) La mula se detiene, como espantada, ante el cruceiro. JULIÁN se quita, respetuoso, el sombrero, en un torpe saludo (guion, I, 3).

Es evidente, pues, que los guionistas han querido respetar, aunque con leves modificaciones, la similitud que puso la novelista entre ambas situaciones.

En cuanto al parlamento puesto en la “Voz de Pardo Bazán”, aparte de lo que diré luego respecto a esa voz en la traducción filmada, notemos que en él se recogen, casi literalmente, algunas frases del fragmento correspondiente de la novela, aunque con significativas supresiones: nada dice de las reacciones en la sociedad compostelana ante su expulsión de los Pazos, ni de la entrevista con el Arzobispo, ni del destierro de Julián y su vida como cura de aldea... Pero sí se menciona la esquela (aunque en plural, tal vez por una mala comprensión del término⁸) con la noticia de que la señorita Nucha ha muerto, y el extraño consuelo que él siente al saberlo...

Según indicaba el guion, con esto termina *Los Pazos de Ulloa*; o, más exactamente, la primera parte de la historia. Pero, antes de discutir cómo ese final modifica (o acaso traiciona) el sentido de la novela pardobazaliana, detengámonos, aunque sea brevemente, en cómo se plasma en imágenes esa última secuencia del capítulo 3º de la serie.⁹

Lo primero que percibimos en ella es una canción (que no aparecía en el guion), de aire vagamente popular, con acompañamiento de zanfona, que había comenzado a oírse al final de la secuencia anterior (donde se propone algo que tampoco estaba en la novela: Sabel se despide de Julián). Una canción que el espectador de la serie reconoce de inmediato, pues ya sonó en la secuencia de apertura, en el capítulo 1º, cuando el joven cura llegaba en su pobre cabalgadura:¹⁰

Un día llegó un viajero
en un burro viejo y trotón.
Ligero llegó de equipaje,
cargado su corazón.
Iba a los Pazos de Ulloa,
lejos del mundo y de Dios.
Iba a los Pazos de Ulloa,
cargado su corazón.

⁸ Parece que confunde el significado más usual hoy (“Aviso de la muerte de una persona que se publica en los periódicos con recuadro de luto o se fija en distintos lugares públicos indicando la fecha y el lugar del entierro, funeral, etc.”) con el que tenía en tiempos de la autora (“Papel en que se dan citas, se hacen invitaciones o se comunican ciertas noticias a varias personas, y que por lo común va impreso o litografiado). [cfr: <https://dle.rae.es/esquela?m=form>].

⁹ Minutos 51:40 a 52:37 (aproximadamente) del capítulo 3º; pueden verse en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-pazos-de-ulloa/pazos-ulloa-capitulo-3/4130299/?pais=ES>

¹⁰ Aproximadamente, en el minuto 0:04:54 del capítulo 1º; puede verse en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-pazos-de-ulloa/pazos-ulloa-capitulo-1/4125647/?pais=ES>

Ahora Julián, en el mismo lugar de su llegada -una cuesta entre árboles-, hace el camino inverso,¹¹ ascendiendo penosamente; pero no montado en la mula, sino tirando de ella por el ronzal. Otra notoria modificación se produce aquí: aunque el crucero está a la orilla del camino, Julián, a quien vemos de espaldas, no parece que se persigne ante él. Y cuando ha terminado de subir la cuesta, mientras la silueta se recorta sobre un cielo brumoso, oímos el recitado final. Mas no en la voz de doña Emilia, sino dicho por la misma voz masculina que en otros momentos de la serie cumple el papel de narrador.¹²

Acaso no sea impertinente (aunque nos aleje del episodio que venimos comentando) aludir aquí a otra secuencia -la última de la serie, al final de su capítulo 4º-, que se desarrolla en el mismo lugar y con movimientos muy similares: otro jinete que abandona los Pazos (Gabriel, a quien enseguida me referiré), también derrotado en su propósito, mientras se oye por última vez la misma voz en *off*: “Partió Gabriel aquel mismo día. Y cuando volvió la mirada por última vez hacia los Pazos, sintió una extraña mezcla de atracción y rencor y pensó: «Naturaleza, te llaman madre, deberían llamarte madrastra»” (cfr. con las palabras finales de *La Madre Naturaleza*: “Gabriel Pardo se volvió hacia los Pazos por última vez, y sepultó la mirada en el valle, con una extraña mezcla de atracción y rencor, mientras pensaba: -Naturaleza, te llaman madre... Más bien deberían llamarte madrastra”; Pardo Bazán, 1999, p. 614). Sugestivo paralelismo el de estas tres secuencias (la llegada y la partida de Julián; la partida de Gabriel), cuyo detenido análisis ha de quedar para otra ocasión.

Como señalé anteriormente, la versión audiovisual da por terminado el relato de *Los Pazos de Ulloa* con la marcha de Julián, de modo que el capítulo XXX de la novela, su regreso a los Pazos, diez años después, se traslada al capítulo siguiente (V del guión, 4º de la serie de televisión), dedicado a *La Madre Naturaleza*. Pero, como si quisiera marcar aún más ese tiempo transcurrido, no lo abre con el mencionado regreso, sino con algo que la novela de 1887 no refiere hasta su capítulo V:

Subía la diligencia de Santiago el repecho que hay antes de llegar a la villa de Cebre. Era la hora de mayor calor, las tres de la tarde. La persona de más duras entrañas se compadecería de los viajeros encerrados en aquel cajón, donde si toda incomodidad tiene su asiento, el que lo paga suele contentarse con la mitad de uno.

Venía atestado el coche, que era de los más angostos, desvencijados, duros y fementidos (Pardo Bazán, 1999, p. 359).

Entre esos viajeros está Gabriel, el hermano de Nucha que viene a conocer a su sobrina Manolita, y otro de los pasajeros, *Trampeta*, le pondrá en antecedentes (también a quien no haya leído la novela de 1886) de lo acaecido a la familia que vive en los Pazos. En ese sentido, el relato del personaje cumple una función similar a la que en la novela de 1886 tenían los párrafos iniciales de su último capítulo (“Diez años son una etapa...”),

¹¹ Cfr. en González Herrán, 2011, p. 389: “Reflejo inverso sugerido ya por el propio texto de la novela, que en ese capítulo XXIX se refiere a «la ascensión por el camino que el día de su llegada le pareció tan triste y lúgubre» (Pardo Bazán, 1999, p. 317); y que, además, da sentido a ese plano final: aquella *triste y lúgubre* impresión primera ha resultado ser toda una premonición, cuyo simbolismo alcanza a toda la historia de *Los Pazos de Ulloa*. Hay así una cierta circularidad en el proceso narrativo: la historia se cierra en el mismo lugar en que se abría, pero con movimiento de sentido inverso”.

¹² En González Herrán, 2020 explico con más detenimiento ese cambio, sistemático en toda la serie, de la sustitución de la voz de Pardo Bazán, que figuraba en el guion como narradora, por una voz de timbre masculino.

de modo que esa secuencia sirve para situar en el tiempo lo que sucede en las dos siguientes: el regreso de Julián, en la 2, y su encuentro con la pareja adolescente, en la 3:

Secuencia 2. CRUCERO, EXTERIOR/AMANECER

En lo alto del camino, surge [*sic*], como brotando de la tierra, un sombrero hongo, bajo el sombrero, un cura a lomos de una mula. Aparece y trota, cuesta abajo, hasta el crucero. Es don Julián. Envejecido. Detiene la mula ante el crucero, como si hubiese visto una espantosa visión. Diríase, en efecto, que hay una mujer junto a la cruz. De pie. Desvaida. Es el fantasma de Nucha. La visión apenas dura un instante. El cura descabalgua. Ata presuroso la mula al crucero y, como sonámbulo, se desvía del camino. (guion, V, 2).

Notemos, en una comparación con el texto novelístico, algunas interesantes modificaciones, junto a no menos significativas fidelidades. Aunque la novela no lo especifica (solo dice del cura que “avanza despaciosamente por el *carrero* angosto que serpea entre viñedos y matorrales conduciendo a la iglesia de Ulloa”; Pardo Bazán, 1999, p. 322), aquí lo presenta montado en una mula, como entonces; y también ahora se detendrá ante el crucero, espantado por la visión de un fantasma. Algo que sugería el texto, aunque situándolo en otro entorno: “Al pisar el atrio de Ulloa notaba una impresión singularísima. Parecía que alguna persona muy querida, muy querida para él, andaba por allí, resucitada, viviente, envolviéndole en su presencia, calentándole con su aliento. ¿Y quién podía ser esa persona? ¡Válgame Dios! ¡Pues no daba ahora en el dislate de creer que la señora de Moscoso vivía, a pesar de haber leído su esquela de defunción!” (Pardo Bazán, 1999, pp. 322-323). En cambio, de la detallada reflexión sobre cómo el paso del tiempo ha cambiado física y espiritualmente al personaje, el guion solo mantiene un adjetivo: “Es don Julián. Envejecido”.

La novela, tras esa “impresión” (o *visión*) en el atrio, nos introducía con el cura en el cementerio; el guion soslaya -lógicamente- la muy detallada descripción del lugar, con las reflexiones que ello suscita, y se limita al momento en que encuentra la tumba que buscaba, donde se producirá el encuentro con la pareja:

Secuencia 3. EXTERIOR/AMANECER

Desde un repecho, don JULIÁN descubre el cementerio. Abandonado. Medio cubierto por la hojarasca. Avanza, sin dudarlo, hacia una tumba. Diríase que sigue viendo la imagen de la mujer. Cae de rodillas, con los ojos fijos en el mármol sin inscripción. O tan cubierto de tierra que no puede apreciarse el nombre grabado. Queda inmóvil. Ensimismado. Se dejan oír unas risas, unos roces sigilosos entre la frondosa maleza. Se trata de dos adolescentes, MANOLITA y PERUCHO, que, medio ocultos entre la maleza espían al capellán. Este vuelve la cabeza y los dos jóvenes se escabullen. Rompe a llover (guion, V, 3).¹³

Advirtamos que del texto literario, citado páginas atrás, solo quedan aquí las risas y unos “roces sigilosos” (que traducen los “cuchicheos, jarana alegre”, de la novela). La identificación de los que ríen se reduce a dar sus nombres, sin que -por supuesto- se recojan aquí las reflexiones y recuerdos de quien les ha reconocido; bien que, como luego explicaré, la traducción audiovisual lo resuelva de modo certero. En cambio, considero discutible prescindir de aquel indicio -tan significativo- que muestran su vestuario y sus zapatos; de hecho, el guion parece querer ocultar su imagen (“medio ocultos en la

¹³ Las secuencias siguientes, 4 y 5 (en guion, V, 3), enlazan inmediatamente con esta y se corresponden con los capítulos I y II de *La Madre Naturaleza*.

maleza”), hasta el punto de que Julián no alcanza a verlos, pues “se escabullen”. La secuencia concluye con una indicación que no estaba en el texto, pero que aquí importa mucho, como enseguida diré: “Rompe a llover”.

Veamos ahora cómo la versión filmada pone en imágenes -y sonido- esas secuencias 2 y 3, en el capítulo 4º de la serie;¹⁴ aunque el término “sonido” acaso no sea muy pertinente aquí, pues ambas se producen en silencio, como llamativo contraste con la verborrea de *Trampeta*, en la secuencia 1. Tal vez sea eso -el silencio- lo único en que lo filmado realiza fielmente lo previsto en el guion, pues en todo lo demás los cambios son muy notables. Ya desde la primera imagen que aparece en la pantalla: entre los árboles vemos a Julián, justo en el momento en que se baja de la mula y camina con paso vacilante, hacia una tumba solitaria (aquí no hay cementerio); en su cabeza no lleva el anunciado hongo, sino un deteriorado sombrero de paja. Pero lo más llamativo es su aspecto desastrado: una sucia sotana, medio abierta, que permite ver sus ropas sucias y descuidadas; como también lo es el corte de pelo, la barba, las uñas... Cuando se arrodilla junto a la tumba y se cubre el rostro con las manos (como rezando, o llorando), vemos una joven pareja que llega corriendo y se detiene para espiarle entre la maleza.

El espectador que ha visto los anteriores capítulos de la serie reconocerá de inmediato a la muchacha (no “la niña, espigadita para sus once años”, de la novela): apoyándose en lo que esta decía respecto al “sorprendente parecido con su pobre madre a la misma edad”, Gonzalo Suárez hace que la misma actriz que interpretó el personaje Nucha, Victoria Abril, encarna también a su hija Manolita, aunque con otro peinado, otro maquillaje, gestos y dicción muy diferentes. Noté antes que, según el guion, Julián acaso no llega a ver a la pareja, que se escabullía cuando él vuelve la cabeza. En la filmación, el reconocimiento no es posible porque, deliberadamente y aunque es consciente de ser vigilado, el cura no se mueve para ver quiénes son. La secuencia concluye con la precipitada marcha de los adolescentes, que corren huyendo de la lluvia... Recurso que sirve de enlace con las dos secuencias que seguirán, la 4 (“ÁRBOL FRONDOSO JUNTO AL CAMINO. MANOLITA y PERUCHO van a refugiarse de la lluvia bajo el árbol”) y la 5 (“GRUTA. INTERIOR-EXTERIOR/DÍA. MANOLITA y PERUCHO se meten en una concavidad entre rocas, y desde allí, acurrucados, ven caer la lluvia”). Escenas que se corresponden con lo narrado en los capítulos I y II de la novela *La Madre Naturaleza*, cuya historia comienza verdaderamente aquí...

Como lo que nos interesaba era “el final de *Los Pazos de Ulloa*”, concluyamos aquí nuestro análisis. En el debate sobre si *Los Pazos de Ulloa* es una “novela de personaje” o una “novela de escenario” o es crucial la decisión de dónde termina realmente aquella historia (cfr. González Herrán, 2011, p. 397). Quienes la consideran como *Bildungsroman* (‘novela de formación’ o ‘de aprendizaje’), la historia ha de terminar mostrando cómo su protagonista ha culminado ese aprendizaje, de modo que el Julián que regresa a *los Pazos* en el capítulo último de la novela tiene muy poco que ver, no sólo en su aspecto físico, sino en su actitud moral, con aquel joven curita del capítulo primero. Pero quienes sostienen que el motivo central de la novela es el efecto que produce en un determinado ámbito (*los Pazos*) la llegada de un extraño (Julián) que pretende modificar radicalmente la situación moral que allí se encuentra, para convertir

¹⁴ Minutos 02:54 a 04:20 (aproximadamente) del capítulo 4º; se pueden ver en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-pazos-de-ulloa/pazos-ulloa-capitulo-4/4131880/?pais=ES>

aquello en un modelo de familia cristiana, su fracaso, derrota y expulsión consiguiente, en el capítulo penúltimo, marcarían claramente el final de su aventura

Esa es la opción de Gonzalo Suárez (y sus coguionistas) en su serie de 1985 para TVE. Si con ello su lectura “traiciona” el sentido de la novela de Pardo Bazán es algo cuya discusión prefiero dejar abierta.

REFERENCIAS

- Alonso Fernández, A. (2004). *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*. Oviedo: Universidad - Kassel Edition Reichenberger.
- Costa Villaverde, E. (2007). *Los Pazos de Ulloa on the Screen: Cultural Representations in Adaptation*. En *Film and Film Culture*. Special Issue: Transformation and Transference. Vol 4. University of Ulster and Waterford Institute of Technology, Cork. UK and Ireland. pp. 68-75.
- González Herrán, J. M. (2004). *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y Gonzalo Suárez: un comentario de textos. En C. Becerra (Ed.), *El cine de Gonzalo Suárez (Lecturas : Imágenes, 3)*, Pontevedra: Mirabel Editorial, pp. 143-155.
- _____ (2007). Novelas españolas del siglo XIX en series de televisión: *Los Pazos de Ulloa* y *La Regenta*. En M. García Casado (Ed.), *La creatividad como instrumento de comunicación: Análisis, procedimientos y aplicaciones*, Santander: Universidad de Cantabria, pp. 25-38.
- _____ (2011). El final de *Los Pazos de Ulloa* (1886), de Emilia Pardo Bazán. En *La fin du texte* (textes réunis et présentés par F. Bravo), Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 384-400.
- _____ (2012). Del libro a la televisión: *Los Pazos de Ulloa - La Madre Naturaleza* de Emilia Pardo Bazán (1886-1887) y *Los Pazos de Ulloa*, de Gonzalo Suárez (1985). Conferencia inaugural de las “VI Jornadas de Estudios Espanhóis e Hispano-americanos: Crear, pensar, interpretar: del texto literario al audiovisual”. Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho; Braga (Portugal), 19 de abril de 2012 [inérita].
- _____ (2019). El episodio compostelano de *Los Pazos de Ulloa*, en Emilia Pardo Bazán (1886) y en Gonzalo Suárez (1985), *Volvoreta: revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema*, nº 3: *Wenceslao Fernández Flórez y los escritores gallegos en lengua española*, pp. 7-24 [edición electrónica].
- _____ (2020). *Los Pazos de Ulloa - La Madre Naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán: del libro (1886-1887) a la televisión (1985), *Siglo Diecinueve (Literatura Hispánica)*, 26, Sección monográfica: Homenaje a Maryellen Bieder, pp. 87-104. accesible en: <https://www.siglodiecinueve.com/index.php/SDiec/article/view/144>
- Gutiérrez Aragón, M.; G. Suárez; C. Rico-Godoy (1985). *Los Pazos de Ulloa* [guion de una serie de televisión, basado en las novelas de Emilia Pardo Bazán *Los Pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza*, s.a.; copia mecanografiada, inédita].

- Hernández Ruiz, J. (1991). *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*. Alcalá de Henares: Festival de Cine.
- Herrero Figueroa, A. (2004). Pardo Bazán e o cinema. *Los Pazos de Ulloa*, hipertexto. En *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán e recopilación de dispersos*, Lugo: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Lugo; accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-sobre-emilia-pardo-bazn-e-recopilacin-de-dispersos-0/html/00c6daa2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_37.html#I_11
- Pardo Bazán, E. (1999). *Los Pazos de Ulloa. La Madre Naturaleza*. En *Obras Completas*, II, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid: Biblioteca Castro.
- Villanueva, D. (2000). *Los Pazos de Ulloa* ante la crisis de la novela. En Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, ed. de E. Penas, pp. IX-XXIV.