

EL REALISMO Y EL NATURALISMO A CABALLO DE LOS SIGLOS XIX Y XX

En el último tercio del siglo XIX se inicia un "medio siglo" de oro de la novela española, que va a ser truncado bruscamente por el estallido de la guerra civil en 1936. El costumbrismo y el pre-realismo han preparado el camino a las grandes figuras que van a alzar una monumental obra en el seno de un país en plena crisis política y social. La novela vendrá a ser reflejo de esa crisis y veraz testigo de los modos, formas y problemas de la vida del pueblo español al alborar el siglo veinte.

Por su popularidad, por los problemas más o menos candentes que plantean, por reflejar la vida de las distintas capas sociales, muchas de estas novelas van a llegar al cine; algunas no mucho después de su aparición; otras, largos años después, en gran parte debido este retraso a las circunstancias políticas. Comencemos con el primer novelista de esta etapa, que la encabezó cronológicamente y la configuró con su obra.

BENITO PEREZ GALDOS (1843-1920)

Es la gran figura del realismo español y el máximo novelista de toda su época, creador de una ingente obra novelesca formada por innumerables títulos de los cuales cuarenta y seis corresponden a los llamados "Episodios Nacionales", novelas que van fijando el devenir histórico de España desde Trafalgar a la restauración canovista de 1876. En los "Episodios" se funde la ficción con lo auténticamente histórico en una perfecta simbiosis. Galdós en este grupo no "noveliza" los hechos históricos, sino que construye una novela enmarcada en unas circunstancias determinadas de la historia española. Los "Episodios" están concebidos como literatura popular, amena, con el interés del folletín pero sin los disparates, estereotipos, improvisaciones y fallos de éste. Aunque no deba tomarse la obra como un riguroso estudio histórico, la verdad histórica en personajes, lugares y hechos es muy fiable pues Galdós, antes de comenzar una serie o un libro, se documentaba concienzudamente visitando los lugares de la acción y charlando con testigos presecales. Con esa documentación de primera mano creaba unos esquemas que actúan como cañamazo del relato. De las cuatro series en que se dividen los "Episodios Nacionales",

la primera es en conjunto más épica, aunque se advierten resabios de vieja literatura y en ocasiones los relatos se aproximen peligrosamente al folletín. Por el contrario encontramos soberbias descripciones de atmósferas psicológicas y de tipos humanos.

La segunda serie, tras la primera que narra la España en lucha contra Napoleón a través de las aventuras de Gabriel Araceli, contiene las andanzas del protagonista, Monsalud, en un país que se debate en las luchas entre absolutistas y liberales. En cuanto a la tercera serie, nos presenta al país envuelto en las guerras carlistas, con lo que las páginas se llenan de acción. Galdós se muestra anticarlista, viendo en los partidarios del Pretendiente poco menos que una horda de bandidos. Una cuarta serie final se dedica a la revolución y a la restauración canovista, con las implicaciones políticas e ideológicas que la época contiene. Aquí, Galdós se torna más violento y agresivo ideológicamente y las novelas son más de tesis que de acción.

En los "Episodios Nacionales" Galdós sigue, al menos en las dos primeras series, la técnica de la novela bizantina: los amantes se encuentran para ser separados por las circunstancias y vaivenes personales y sociales; el azar les vuelve a unir y, de nuevo, hechos imprevistos les alejan. Así se mantiene vivo el interés del lector. Si a esto unimos la emoción y colorido de los relatos de batallas y peripecias, no poca intriga y pinceladas de humor más o menos negro, nos encontraremos con unas novelas plétóricas de acción y vida, por tanto muy "cinematografiables". Cada serie es, por su estructura, una novela en diez volúmenes, con un protagonista principal (en las dos primeras series) y unidad bastante cerrada; pero cada volumen constituye en sí mismo un relato completo y redondo, lo que permite a un experto guionista realizar una estructura de dimensiones variables, comprimiendo por varios procedimientos varias novelas o agotando a fondo una sola. Todavía no se ha adaptado al cine ninguno de los "Episodios" y, no obstante, hay en ellos multitud de temas de enorme interés cinematográfico.

El recelo con que se consideró por parte de la España oficial, desde 1939, a Galdós es presumiblemente el motivo de que el más importante de los novelistas españoles de los siglos XIX y XX no fuera a lo largo de tres décadas, durante la etapa franquista, llevado al cine más que en una ocasión. Entretanto y durante esa época, fuera del país, en Méjico, Luis Buñuel adaptó "Nazarín", que tardaría en llegar a España diez años. No aceptamos pero comprendemos el ostracismo impuesto desde 1939 a 1970. Lo incomprensible es que desde los inicios del cine español hasta 1936 sólo se hiciera una adaptación a la pantalla de una novela galdosiana. Algo parecido sucede con Unamuno, Baroja y Valle Inclán.

Vamos a tratar de las novelas galdosianas llevadas al cine:

La primera fue "EL ABUELO", publicada en 1897 y trasladada a la pantalla en 1925 por José Buchs y en 1972 por Rafael Gil.

"El Abuelo" es una novela dialogada, de estructura casi teatral, como el mismo Galdós confiesa en el prólogo de la primera edición. Tanto que, con escaso esfuerzo, la convirtió más tarde en drama escénico que se es-

trenó en el Teatro Español de Madrid en febrero de 1904. La novela se compone de cinco jornadas y los diálogos se completan con unas acotaciones que tanto aclaran la psicología de algunos personajes secundarios tanto describen los lugares de la acción. Los personajes principales se definen a sí mismos en sus largos parlamentos que traducen su psicología y sus problemas personales. La novela es prolija, porque si bien parece que sólo hay un personaje y un tema central (el viejo y arruinado Conde de Albrit, entregado a la dolorosa tarea de averiguar cuál de sus dos nietas es la legítima y cuál es la espúrea), nos encontramos con otros personajes complejos, problemáticos e importantes dentro de la acción: la nuera del Conde, luchando con su pasado; el maestro jubilado Don Pío Coronado, mártir de su bondad y de sus falsas hijas; la pareja de antiguos criados, enriquecidos a costa de su señor y que ahora le tratan con rudeza y cicatería; el infiel Senén, insaciable y ruín... Es un microcosmos perfectamente ajustado, magistralmente descrito, pero que crea no poca dificultad a su vertido al cine.

Se ha escrito que "El Abuelo" es un homenaje de Galdós a Shakespeare. Ciertamente, el Conde de Albrit y su drama de honor cuadran perfectamente con la temática y la tipología shakespeariana... con un solo reparo: el final. La aceptación por parte del Conde de la fuerza de la naturaleza, del cariño, de lo fútil del honor empecinado, no cuadra al teatro del inglés. Como escribe Clarín: *"el valor real de la voluntad buena, anulando preocupaciones civiles de legitimidad y bastardía es cosa extraña a la tragedia de Shakespeare"*.

La primera versión fílmica de esta novela se debe a José Buchs y se estrenó en Madrid el 8 de diciembre de 1925. Nada menos que diecinueve films había dirigido ya el realizador santanderino cuando se dispuso a llevar a la pantalla "El Abuelo". Con este objeto, Buchs consiguió el apoyo del anticuario madrileño Abelardo Linares quien fundó la marca productora "Films Linares" con la que Buchs realizó, además de "El Abuelo", un segundo film, el último de la fugaz empresa. Para el rodaje de "El Abuelo" Buchs contrató un equipo totalmente distinto al que le había auxiliado en sus anteriores obras. El papel femenino principal fue confiado a una actriz nueva, Josefina Juderías, que adoptó el seudónimo de "Doris Wilson". Al día siguiente del estreno madrileño aparecía la siguiente crónica en "El Imparcial": *"El lunes y con un lleno rebosante, consecuencia de una enorme expectación, se estrenó esta adaptación cinematográfica debida a la pericia de José Buchs con la colaboración fotográfica de Armando Pou. Indudablemente, es uno de los éxitos más definitivos que en la presente temporada ha tenido la cinematografía española. Drama de un original ambiente, al que van unidos nuevos y artísticos paisajes, riquísimos interiores y una justa interpretación, no podía obtener otros resultados. Y no es que no reconozcamos las dificultades que ha tenido que vencer, pues tratándose más de un asunto psicológico que dinámico, el empeño de dar plasticidad a los sentimientos era tarea concienzuda. Esta dificultad está sabiamente vencida y así lo reconoció el público que siguió con avidez la conocida trama, para tributar a su terminación el homenaje rendido de su aplauso."*

que le muestra su amante a la diferencia social que existió entre ellos.

Aunque Angelino Fons prescindió de gran parte del libro, la película refleja con bastante exactitud toda la gran maraña de la novela. La cámara recoge una multitud de pequeños detalles que configuran el aspecto físico y moral de la época. Sirviendo con bastante fidelidad al texto galdosiano ha quedado un film muy notable en el plano puramente cinematográfico.

Una semana antes que "Fortunata y Jacinta", exactamente el 29 de marzo de 1970, se estrenaba en Madrid la versión de "TRISTANA", realizada por Luis Buñuel. Era la segunda película que Buñuel creaba en España tras su exilio mejicano y francés. La primera, "Viridiana", había sido rechazada como española por las autoridades del Ministerio de Información y Turismo y su exhibición prohibida en España. "Tristana" constituyó, pues, la auténtica vuelta de Buñuel a su patria.

La novela, escrita en 1892, es de extensión más bien corta y de desarrollo poco complejo, como si Galdós se hubiera tomado un descanso entre "Angel Guerra" que le antecede y "La loca de la casa", que le sigue, ambas novelas de mucha mayor enjundia. Fue también en vida de su autor, y aún después, una de las obras menos conocidas de Galdós, posiblemente por su carácter de novela-puente y por haber aparecido en público muy poco después del estreno teatral de "Realidad", que levantó tal polvareda que posiblemente ocultó a la novelita, cuyo desarrollo es como sigue:

Don Juan López Garrido, a sus cincuenta y tantos años es una reminiscencia viva de los hidalgos del siglo XVII, cultivador de todas las reglas del honor, pero a la vez coleccionista de honras femeninas ya que, según su código, la mujer está hecha para ser conquistada en su ingenuidad e indefensión. Dedicando su vida a la tertulia en cafés y casinos o al paseo, Don Juan López Garrido, que se hace llamar Don Lope Garrido, vive de unas rentas muy magras procedentes de unas finquitas toledanas. Años atrás, su amigo de la infancia, Don Antonio Reluz, contrajo tales deudas que Don Lope, para ayudarle, hubo de vender una casa a fin de pagar a los acreedores y librar al amigo de la cárcel. Poco después el Sr. Reluz fallecía dejando su viuda y su hija de diez y tantos años, llamada Tristana, al cuidado de Don Lope. Fallecida también la viuda al cabo de pocos años, Tristana fue a vivir a casa de su protector el cual, acorde con su poco respeto a la doncella y a pesar de que casi triplicaba la edad de su protegida, a menos de dos meses de estar en su casa, había hecho de Tristana su amante y más aún una pertenencia suya. Además de Tristana vivía en la casa una criada madura llamada Saturna, viuda de un albañil muerto en accidente, que tenía un hijo a quien hubo de ingresar en el hospicio. Así fue pasando el tiempo, actuando en favor de la madurez de la muchacha, convertida en discípula de Don Lope en ciertas formas de vida, aprendiendo el arte del disimulo, a la vez inquieta y ambiciosa de cosas desconocidas, rebelde en su fuero interno contra la condición a que se veía sometida bajo el poder de Don Lope, cuya hacienda íbase debili-

39
tando de forma que en la comida y en el vestido se advertía una disimulada pobreza. Tristana y Saturna entretenían las horas murmurando de Don Lope que con la decadencia de la edad se había vuelto celoso y amenazaba constantemente a su joven amante para el caso de que le engañase con otro hombre.

Como Tristana y Saturna, burlando la vigilancia del dueño, salen a pasear por las tardes, en una de estas escapatorias Tristana conoce a un joven que le atrae inmediatamente. Al primer encuentro siguen otros, unas cartas y por fin una declaración amorosa. El hombre, Horacio Díaz, es pintor. Los enamorados comienzan a verse todas las tardes amparados por la criada. El cambio sobrevenido termina por hacer sospechar a Don Lope que, con sus celos, provoca aún más el aborrecimiento de Tristana que comienza ya a subir al estudio donde trabaja Horacio el cual en un principio había creído que ella era legítima esposa de Don Lope. Confesada la auténtica situación el pintor exige que rompa las relaciones con el anciano, el cual, a su vez enterado del idilio, manda a Tristana que se separe antes de que la cosa llegue a mayores.

Como quiera que Horacio sufre de cierto aplanamiento causado en parte por su trabajo y en parte por la exaltación de sus amores, Doña Trinidad, la tía con la que vive, le convence para pasar una temporada en Villajoyosa. Comienza una tierna correspondencia amorosa a través de la cual Tristana va informando a su enamorado de su vida con Don Lope. En una de estas cartas, la muchacha alude a un posible contagio del reuma de Don Lope a una de sus rodillas, que le causa un fuerte dolor.

Don Lope la cuida amorosamente pero los dolores continúan implacables a pesar de los cuidados del médico, hasta el punto de que Tristana ha de ser operada sufriendo la amputación de la pierna. Entretanto, Horacio ha vuelto a Madrid y Saturna que ejerce de enlace convence a Don Lope para que apruebe los amores de los dos jóvenes renunciando a Tristana. Don Lope se deja convencer y acude al estudio de Horacio, sobreponiéndose a su carácter e invitándole a visitar en su casa a la enferma. El día fijado llega Horacio que demuestra más afecto que amor hacia Tristana. Al apurado Don Lope le ofrece sufragar los gastos ocasionados por los cuidados médicos e incluso adquirir un órgano y pagar a un profesor de música para que Tristana entretenga su forzado ocio. Al sorprendido Lope, Horacio le confiesa que no tiene intenciones de casarse con ella; lo que ofrece es ayuda de amigo, casi fraterna. Tristana advierte que Horacio ha cambiado. Poco a poco las relaciones se enfrían, más aún cuando ella, levantada del lecho, ha de usar muletas. De nuevo se marcha el pintor a Villajoyosa y aunque continúa la correspondencia, en ella ya no hay mención de sus anteriores ilusiones amorosas. Un día, Don Lope informa a su protegida que Horacio va a contraer matrimonio, lo que no provoca en la muchacha la desesperación que podía esperarse. La vida continúa en la casa de Don Lope. Tristana mantiene una vida gris: Por las tardes sale en un carrito que empuja Saturna; se aficiona a ir a la iglesia y toma un cierto interés en cuidar de Don Lope, mimándole incluso.

Así pasan los años. Tristana usa ahora pierna de madera y se ocupa de

su anciano amante. Cierta día, un sobrino de Don Lope, arcediano en un pueblo andaluz insta a su tío para que regularice su situación contrayendo matrimonio con quien tantos años había sido su amante y esclava y ahora, en fin de cuentas, se había convertido en compañera fiel y de buen grado resignada. Así se hace y en pago de su reconciliación con Dios, unas primas andaluzas regalan a Don Lope unas tierras para desahogar su situación económica. El matrimonio vive su mediocridad, él en la tertulia y ella en la iglesia o en la cocina preparando dulces que hacen a Don Lope chuparse los dedos.

Considerada por Emilia Pardo Bazán como un relato crítico sobre la esclavitud moral de la mujer, esta novela, según Clarín, muestra en Tristana un carácter débil y a la vez soñador; ansioso de anchos horizontes, pero condenado a la vida gris por incapacidad para alcanzar los ideales soñados. En otras palabras: Tristana es una mujer mediocre cuyas ilusiones son traicionadas por su propia grisura.

Creemos que lo uno no contradice a lo otro. Tristana tiene ansias de libertad, de salir de la trampa en que ha caído por la ruina y la muerte de sus padres y el apoderamiento que de su persona ha hecho Don Lope; pero al no lograr su propósito termina aceptando su triste destino, tanto por incapacidad material como por la presión que sobre ella ejercen la sociedad, los tabúes, los condicionamientos culturales y sobre todo económicos. Galdós muestra una mujer que se ha visto obligada por la enfermedad y el rechazo de su enamorado a ser conformista y a olvidarse de sus sueños de liberación. A partir de la amputación de su pierna, Tristana sabe que ha perdido la partida y que ha de sepultar todas sus ilusiones. Y Galdós nos da a entender que a los cinco años de la operación quirúrgica, unidos en matrimonio, ambos se creen felices, se aceptan, se soportan, unidos por la mediocridad. Imagen sórdida y triste del conformismo.

Es esta la novela en que se inspira Buñuel para plasmar el relato de una destrucción física y moral motivada por las circunstancias vitales del individuo. Pero lo hace a su manera, alterando no poco el texto de Galdós.

El comienzo de la película en cierto modo y con ligeras variantes se adapta al texto original en lo relativo a la recogida de Tristana por Don Lope tras la muerte de los padres de la muchacha. La personalidad del pretendido hidalgo ha sido recargada por Buñuel con algunos rasgos inexistentes en el retrato de Galdós, como el de un fuerte anticlericalismo y una ideología liberal que llega a la defensa de un ladronzuelo frente a la Guardia Civil.

Por otra parte, Saturna es en la película una mujer agria cuyo hijo vive con ella en la propia casa de Don Lope, mientras que en la novela, según hemos visto, el muchacho es acogido en el hospicio.

Asimismo está alterada la situación de Horacio que en la película reside en Madrid mientras que Don Lope y Tristana viven en Toledo. Cambio impuesto por Buñuel, acaso para aprovechar los exteriores de la vieja Ciudad Imperial. Tristana al hacerse amante de Horacio se fuga con él a Madrid. Pasan los años y Don Lope, que se ha rehecho económicamente al heredar una cuantiosa fortuna, al enterarse que Tristana ha vuelto a

Toledo a causa de una grave dolencia en la pierna, la acoge nuevamente en su casa, costeadando todos los gastos de la enfermedad. Tristana rechaza a Horacio y se dispone a continuar su vida casándose con Don Lope a pesar de que le odia y no vacila en provocar sexualmente a Saturno, el hijo de la criada. La vida del matrimonio compuesto por Tristana y Don Lope discurre armónicamente sólo en apariencia, pues aunque el carácter del hombre se ha dulcificado, desapareciendo incluso su anticlericalismo, Tristana sigue manteniendo tan fuerte odio hacia él que llega a acelerar su muerte cuando el anciano sufre un ataque cardíaco.

Es decir, que mientras Galdós abandona el relato dejando al matrimonio viviendo su mediocridad resignada, Buñuel mantiene a Tristana en una actitud rebelde, agria y agriada, odiando hasta la muerte al culpable de su desgracia. Saturna, ya hemos dicho, según Buñuel no es la criada decidora, alcahueta y bondadosa de la novela, sino una Maritornes seca, áspera, que respira odio y su hijo Saturno, al contrario de ser, como en la novela, un chicuelo vulgar que salta y juega y recibe naranjas y perras chicas de la señorita Tristana, es un sordomudo enigmático, unido no se sabe bien por qué lazos a la muchacha, que termina entregándosele.

Buñuel amplía el desgarró, esperpentiza el mundo en el que se desarrolla la tragedia de Tristana; en cierto modo deshumaniza, desmesura el tema. Es más creíble lo plasmado por Galdós: esa criada iletrada pero cooperadora y bondadosa; ese señor machista, de ridículas ínfulas y vida absolutamente inútil; ese pintor irresoluto de pasajeros sentimientos; ese drama vulgar de una muchachita que ve como se le cierran todas las puertas... Buñuel, por el contrario, ve endriagos por todas partes. Altera a sus personajes hasta hacerlos caricaturas, como un Don Lope antielical, después converso, que resulta dudoso. Mientras Galdós parece sentir simpatía por sus criaturas y ve en ellas un producto de la sociedad en que viven, Buñuel, salvando a Don Lope al que presenta como un inconsciente, hace del resto una serie de amargados hasta el límite.

El guión reduce mucho las relaciones entre Tristana y el pintor, para incidir más ampliamente en otros datos y situaciones de cosecha buñuellesca como la relación con Saturno o la amargura provocada por la cojera. En líneas generales, Buñuel ha mantenido su tendencia a epatar al espectador llevando a límites extremos las relaciones personales, en el análisis de las transformaciones que en un ser humano operan las circunstancias adversas o favorables, en este caso la amargura de Tristana por su forzoso sometimiento o la mejoría del carácter de Don Lope ante la felicidad de conseguir la total posesión de Tristana.

La película, a pesar de que la crítica hizo grandes elogios de su perfección formal no deja de estar compuesta, como un lienzo solanesco, a chaffarrinones, a grandes pinceladas toscas que otorgan bastante vigor al conjunto. Lo mejor es la interpretación de los protagonistas: Fernando Rey en el papel de Don Lope y Catherine Deneuve en Tristana y, en un escalón más bajo, Franco Nero en Horacio y Lola Gaos en Saturna.

Luis Buñuel

«A Buñuel le llaman de todo: traidor, anarquista, pervertido, blasfemo, iconoclasta..., pero no le llaman loco, quizá porque el caos y la putrefacción que durante algo menos de una hora nos presenta en *La edad de oro* no es si no la locura de la civilización, el retrato implacable de los logros del ser humano tras diez mil años de refinamiento.»

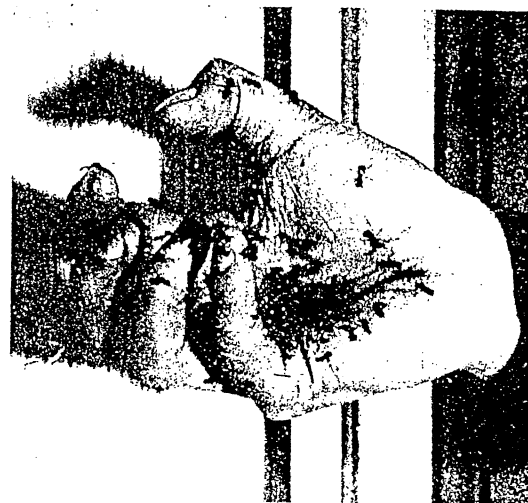
Henry Miller, París, 1932



Hablar hoy de Luis Buñuel no es tanto trazar en retrospectiva la indiscutible personalidad de un creador de imágenes, como entrar de forma absoluta y directa en la indestructible mitología del cine. Hombre excepcional, lleno de contradicciones y pensamientos dispares; que hacen de él un ser universal y múltiple, cincasta mágico, cercano a la «prestidigitación» visual. Buñuel ha terminado siendo en el recuerdo de su vida y de su obra una especie de habitante del más allá, más vinculado al mundo fantástico de los mitos, que el recuerdo sobre el que sólo se asientan veneraciones y elogios. Tal vez por ello él, como su propio cine, ha alcanzado ese difícil estado de permanecer en lo inmortal,

allí donde, por encima de intereses y críticas, subsiste la razón inviolable y única de existir superando lo limitado del tiempo, del parecer humano y de los límites que ponen fronteras a la consumación creativa del arte.

Quizá bajo los sonos ensordecedores e insistentes de sus tambores, en Calanda, lugar circunscrito en la provincia de Teruel, Luis Buñuel Portolés conocía por vez primera los misterios de la luz un 22 de febrero del año 1900, casi a las puertas mismas del siglo XX; lo que en cierto modo podría entenderse como una confabulación mutua para nacer en el preámbulo de nuevos y prometedores tiempos. Perteneciente a lo que puede considerarse una familia acom-



Izquierda: un ateo carga con la cruz: Buñuel echando una mano durante el rodaje de *La vía láctea*. Arriba: una de las imágenes más «escandalosas» de *Un perro andaluz*, una película basada en la libre asociación de ideas, sin un guión preconcebido.

dada, su primera experiencia estudiantil tiene lugar en Zaragoza, bajo la tutela docente de los jesuitas, hecho que parece haber contribuido grandemente a fomentar la particular concepción religiosa de Buñuel, extrañamente alimentada entre el ateísmo y la creencia. Más tarde, sus inclinaciones universitarias le llevan hasta Madrid (1917), donde por encima de los propios estudios, por los que muestra continua indecisión, hasta finalmente licenciarse en Filosofía y Letras (rama de Historia), claramente sobresale su activa permanencia en la Residencia de Estudiantes, perteneciente a la famosa Institución Libre de Enseñanza. A tal respecto, el propio Buñuel señala: «Mis recuerdos de aquella época son tan ricos y vívidos que puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que, de no haber pasado por la Residencia, mi vida hubiera sido muy diferente.»

Hasta 1925 se prolonga su estancia en Madrid, justo el año en que le surge la oportunidad de trasladarse a París, a propósito de una «Société internationale de coopération intellectuelle» que va a institucionalizarse en la capital francesa. En todo caso, su aventura parisina va a posibilitarle su contacto directo con los centros de la intelectualidad y de la creación más importante del momento, y, sustancial y decisivamente, va a permitirle despertar su interés a la magia, casi voluptuosamente, del cine.

«Esta locura por los sueños, por el placer de soñar, que nunca he tratado de explicar, es una de las inclinaciones profundas que me han acercado al surrealismo.» Tomando como punto de partida esta clarificadora reflexión expresada por el propio director aragonés, resulta obvio apuntar la pronta y poderosa atracción que en Buñuel ejerce el pujante movimiento surrealista, cuya concreción práctica va a producirse a través de la realización en París de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928), un proyecto nacido de la imaginaria fantástica de aquél y de Salvador Dalí. Ciertamente, el relato inventado por ambos alcanza un grado onírico de máxima representación, en una sucesión de imágenes, aparentemente incomprensibles, sobre las que la sutileza simbólica permite cualquier nivel de interpretación. Provocador, crítico, ardiente, luminoso e indescifrable, *Un perro*

andaluz se constituye en un filme impactante, de inusitado éxito, sobre el que elogios y rechazos se ciernen de forma inmediata, haciendo de él no sólo la primera tentativa cinematográfica de Buñuel, sino probablemente también la primera experiencia surrealista consumada en el Séptimo Arte.

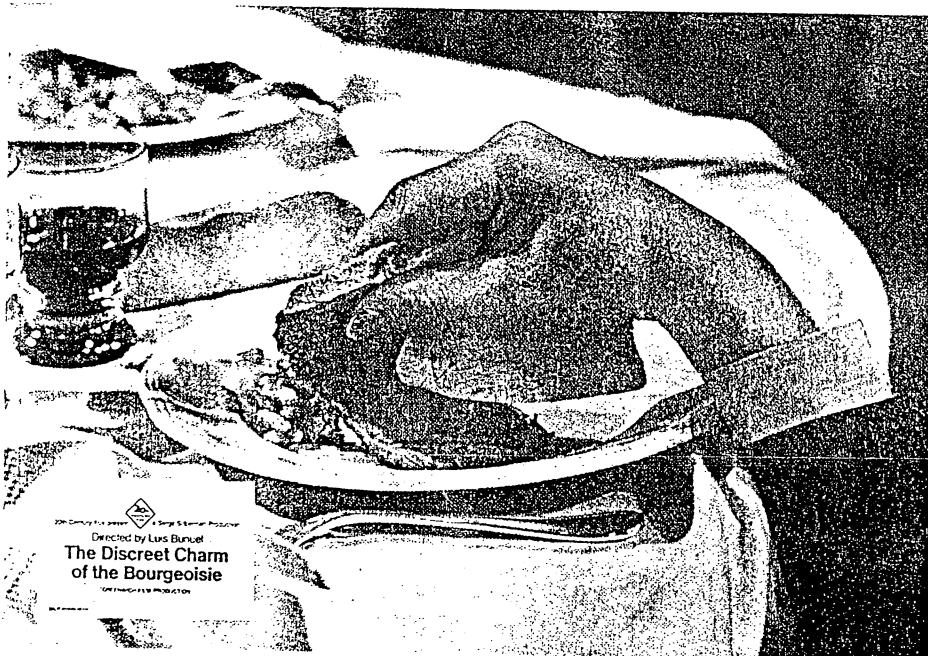
El universo fantasmal, irreverente, satírico y casi vehemente de Luis Buñuel había comenzado, pues, a edificarse en esta película de apenas veinticuatro minutos de duración, como un decisivo preámbulo al hecho de su futura trayectoria cinematográfica. Esta, en consecuencia, no tardaría en reanudarse cuando, gracias a la aportación económica del vizconde de Noailles, decide el realizador abordar un proyecto aún más ambicioso que aquel que le llevó a la creación de su primer título. Ya sin la colaboración de Dalí, *La edad de oro* (*L'Age d'or*, 1930) representa la segunda tentativa en cine de Buñuel. Con una duración de, aproximadamente, sesenta minutos, se retoman en ella los esquemas surrealistas de *Un perro andaluz*, pero acrecentando todavía más la visión casi cruel y despiadada del entorno cotidiano, como en un acto de irrefrenable voluntad corrosiva, donde el amor, la religión y el poder en sí mismo, son observados como actos esperpénticos en un

Arriba derecha: disparatada escena de La edad de oro, película que ha permanecido durante mucho tiempo prohibida. Derecha: Simón (Claudio Brook) meditando ante la admiración de sus seguidores en la inacabada Simón del desierto. Abajo: Célestine (Jeanne Moreau) y el fetichista (Jean Ozenne) de Diario de una camarera.





Abajo izquierda: el propietario de esta mano cae muerto durante un repentino ataque militar cuando el hambre se apodera de él en *El discreto encanto de la burguesía*. Izquierda: exhumación de un hereje durante la larga peregrinación de *La vía láctea*. Arriba: en *Bella de día*, la protagonista (Catherine Deneuve) entregándose a una fantasía erótica de carácter masoquista.



© 1966 by Paramount Pictures
 Directed by Luis Buñuel
The Discreet Charm of the Bourgeoisie
 A PARAMOUNT PICTURES PRODUCTION

mundo al que sólo la ironía permite definir. Tales circunstancias hacen, obviamente, de *La edad de oro* un filme maldito, violentamente atacado, en especial, por aquellos sectores de la burguesía más derechizada a los cuales parece estar directamente dirigido.

Si tanto *Un perro andaluz* como *La edad de oro* ofrecían el delirio imaginativo de Buñuel, *Las Hurdes (Tierra sin pan, 1932)* iba, acto seguido, a enunciar su voluntad documentalista, en el sentido de manifestar sus tendencias hacia un cine directo, vitalmente crítico y de un realismo apasionado y desnudo. Casualmente financiado gracias a la desinteresada colaboración de un amigo suyo, este medimetro realizado casi en los albores de la España republicana, testimonia, descarnada y amargante, el clima mísero y oscuro de esa región de Extremadura, considerada como una de las más pobres y subdesarrolladas del país. En *Las Hurdes* las imágenes de Buñuel se hacen cruelmente descriptivas, eternizando la desolación y la penuria, la desesperanza y el destino sombrío de quienes viven apresados en una especie de mortal pesadilla, nunca acabada. Realismo, pues, incisivo y violento, que trajo como consecuencia que la película fuera de inmediato prohibida por las autoridades republicanas, tal vez demasiado alarmadas por tan crudo retrato.

Tras su determinante experiencia en Filmófono, abandonada ante la inminente irrupción del estallido bélico, Buñuel se entrega a un largo itinerario de exilio «voluntario» que le conduce, sucesivamente, a París, Hollywood, y Nueva York, ejerciendo las más diversas funciones relacionadas con el cine, algunas de ellas a petición directa del gobierno republicano, aún subsistiendo en la lucha armada. De tal modo, trabaja intensamente en la supervisión de películas, en tareas de montaje y control de doblaje de las mismas; todo ello durante largos años de indecisión, inquietud laboral, y hasta penurias económicas, que le mantienen en una situación de futuro incierto.



Luis Buñuel realizó *Bella de día* en 1967. En aquellas fechas señaló que sería su última película, hecho que de confirmarse dejaría al amante del cine sin algunas de las mejores obras realizadas en la última década. *Bella de día*, con un guión del propio Buñuel y Jean-Claude Carrière basado en la novela de Joseph Kessel, se mueve en las ambiguas aguas que existen entre la monotonía de la vida real y el éxtasis de la imaginación. En esta ocasión fue producida por los hermanos Hakim, resultando ser un gran éxito comercial, el mayor de su carrera: una película perfecta para mujeres ricas con tardes libres (el cartel y las dos fotografías son de la película).

Definitivamente, esta época de forzado alejamiento de la dirección cinematográfica encuentra la posibilidad de rehabilitarse, cuando Buñuel acepta la oferta del productor mexicano Oscar Dancigers de asentarse en su país para la realización de una película. Es el año 1946, y con ello concluye una etapa determinante de su historia cinematográfica, y se inicia otra nueva, no menos esencial e importante, que habrá de prolongarse hasta el devenir de los años 60.

Como en un acto de resurrección creativa, la estancia profesional y humana de Buñuel en México inicia su andadura con el rodaje de *Gran Casino* (1947), clásico filme de corte melodramático, con la popular presencia de Jorge Negrete y Libertad Lamarque. A éste seguirá, tiempo después, *El gran calavera* (1949), igualmente película de atmósfera sentimentalmente dramática, en esta ocasión protagonizada por otro afamado actor mexicano, Fernando Soler. De forma fiel y esquemática, uno y otro título van a servir de modelo básico a buena parte del cine realizado en México por Buñuel, aunque lógicamente diferenciando pretensiones y resultados.

Sin lugar a dudas, la primera gran aportación creativa del cine de Buñuel realizado en México

y, consiguientemente, el primer intento de ruptura casi total con el resto de sus producciones de tono popular, se produce de la mano de *Los olvidados* (1950), un dramático retrato de las zonas suburbanas que rodean la capital mexicana, en cierto modo vinculado al sórdido clima descriptivo evidenciado, largo tiempo atrás, en *Las Hurdes*. Relato melodramático, cuclmente crítico y asombrosamente incisivo, con él Luis Buñuel testimonia en imágenes su transparente mirada sobre la injusticia social, sobre la violencia potencial que mueve a los encausados en la miseria, y sobre los ritos, esperpentos y pesadillas que alimentan la desesperanza de aquéllos. Con *Los olvidados*, por tanto, resucita el director la fuerza impactante de sus horizontes visuales, sus anhelos surrealistas y su mágica narrativa, a la vez, pasional y vibrante; es decir, revive sus propias y enamoradas ansias cinematográficas.

Galardonada en el Festival de Cannes de 1951 con el Premio Especial del Jurado, esta especie de docudrama ferviente y trágico encajeza, en efecto, la relación de prodigiosos títulos elaborados por Buñuel durante su estancia mexicana. De entre éstos, y tras *Los olvidados*, los primeros que alientan su inmenso espíritu creador resultan ser: *Robinson Crusoe* (1953). El

(1953). *Ensayo de un crimen* o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (1955).

Con *Ensayo de un crimen* parece concluir la primera etapa de Luis Buñuel en México, iniciando a partir de ese momento tímidas incursiones a otras cinematografías, ya lejanas en su memoria, como la francesa y la española. En todo caso, su producción americana, aunque de forma intermitente, continúa manifestándose con extraordinario vigor creativo. En tal sentido, su segundo período mexicano se inicia con *Nazarín* (1958), adaptación formalista de la obra de Pérez Galdós sobre la infructuosa consumación de la utopía cristiana. Esencialmente fiel a la novela, aunque introduciendo elementos ajenos a ella de indudable significación, Buñuel se vale de su conflicto argumental para construir un filme, a la vez, reverente y sarcástico, crítico y descriptivo, que se constituye en uno de sus grandes logros cinematográficos. Este hecho igualmente puede considerarse en la referencia concreta a sus dos últimas películas mexicanas; es decir, tanto *El ángel exterminador* (1962), como *Simón del desierto* (1965).

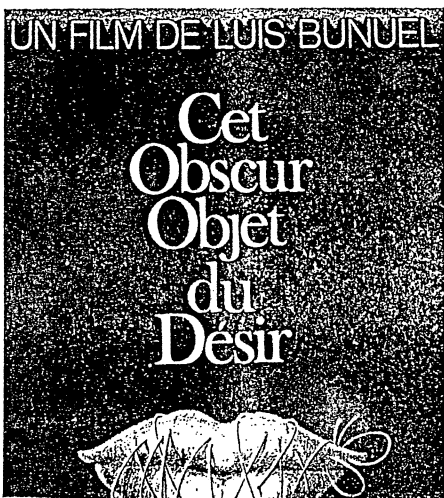
Con su última producción mexicana Buñuel se incorpora plenamente a la cinematografía francesa, en la que ya se había aventurado

(exceptuando sus experiencias surrealistas) hacia mediados de los años 50 sin demasiada fortuna, y a la que parece, sobre todo, ligado a partir de *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*), filme realizado en 1963; es decir, poco tiempo antes que *Simón del desierto*.

La violenta denuncia que Buñuel propone en la película contra los distintos comportamientos sociales que definen la conducta burguesa, va a encontrar nueva y elocuente justificación en *Bella de día* (*Belle de jour*, 1966), adaptación de la novela de Joseph Kesel, y, sin duda alguna, el título que confiere a Luis Buñuel una significación popular hasta entonces no alcanzada.

Claramente más personal y aliada con su complejo universo conceptual resulta ser su siguiente producción, *La vía láctea* (*La voie lac-*

Derecha: uno de los personajes se viste para un mundo en el que funciona todo al revés y en el que la gente defeca en público y come en privado y a escondidas en El fantasma de la libertad. Abajo: cartel de Ese oscuro objeto del deseo, en la que Fernando Rey volvía a encontrarse en situaciones disparatadas como el hombre constantemente frustrado y humillado por la joven de la que se enamora y que posee literalmente «dos caras».



... LUIS BUNUEL ... JEAN-LOUIS CABRÈRE
 ... FERNANDO REY ... CAROLE BOUQUET ... ANGELA MONINA ... KAREN NEFFALU ... ANDRÉ WÉBER ... ARNENA VEKOTIC
 ... PIERRE GUFFROY ...
 ...
 ...

... LUIS BUNUEL ... JEAN-LOUIS CABRÈRE
 ... FERNANDO REY ... CAROLE BOUQUET ... ANGELA MONINA ... KAREN NEFFALU ... ANDRÉ WÉBER ... ARNENA VEKOTIC
 ... PIERRE GUFFROY ...
 ...

...ée, 1969), el extravagante relato de dos peregrinos empeñados en ese difícil itinerario que constituye «el camino de Santiago». Como el propio Buñuel señala se trata «de una película sobre las herejías de la religión cristiana», lo que es decir, una aventura sin fronteras que recorre los límites históricos del Cristianismo, en gran medida retomando las reflexiones religiosas suscitadas en *Nazarín* y, sobre todo, *Simón del desierto*.

El asentamiento de Luis Buñuel dentro del cine francés se vería, no obstante, tímidamente interrumpido cuando, en 1970, marcha a España para la realización de *Tristana*, nuevamente una personal adaptación de un texto de Pérez Galdós. Tal circunstancia representaba, por tanto, el regreso cinematográfico a su tierra natal tras los conflictivos avatares surgidos a raíz de

Viridiana (1961), obra excepcional dentro de su filmografía, en la que se contiene una magistral síntesis de su sentido del esperpento humano, ello transcrito en una narración vigorosa, sarcástica y despiadada, con un poder analítico y visual difícilmente igualable. A la vez lejana y próxima a ella, *Tristana*, cuya acción es trasladada al hermoso enigma callejero de Toledo, vuelve a incidir en un mundo presidido por las pasiones sexuales, los amores imposibles, la tentación y el fanatismo, y el sueño alcanzado de la libertad. Con ella, decididamente, Buñuel demuestra su extraordinaria capacidad de adaptación, en la que lo literario vuelve como a recrearse sin concesiones ni miedos, entendien-

do sabiamente los distintos niveles de significación entre la imagen y la palabra.

Después de *Tristana*, *El discreto encanto de la burguesía* (*La charme discret de la bourgeoisie*, 1972), *Oscar al Mejor Film Extranjero*, y *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), conducen apresuradamente a Luis Buñuel al final de su trayectoria cinematográfica.

Ciertamente, *Ese oscuro objeto del deseo* constituía su último legado cinematográfico; pero, a un mismo tiempo, marcaba el punto inicial a partir del cual su largo itinerario humano y cinematográfico ponía rumbo a un nuevo destino: el de su recuerdo eternamente fascinador y venerado.

Filmografía

1926: *Mauprat* (ayudante de dirección y actor) (Francia). 1927: *La sirène des tropiques* (ayudante de dirección). 1928: *La caída de la mansión Usher* (ayudante de dirección) (Francia); *Un perro andaluz* (co-dirección, co-producción, co-guionista, montaje y actor) (Francia). 1930: *La edad de oro* (también co-guionista y montaje) (Francia). 1932: *Tierra sin pan* (documental) (y montaje) (España). 1935: *Don Quintín el amargao* (supervisión de la producción, productor ejecutivo y co-dirección no acreditada) (España); *La hija de Juan Simón* (supervisión de la producción, productor ejecutivo, actor y co-dirección no acreditada) (España). 1936: *¿Quién me quiere a mí?* (supervisión de la producción, productor ejecutivo, guioní y montaje) (España); *¡Centinela alerta!* (co-dirección no acreditada, supervisión de la producción, productor ejecutivo, guionista y actor) (España). 1939: *Triumph of the Will* (sólo supervisión de montaje y narración) (USA). 1947: *Gran Casino* (Méx.). 1949: *El gran calavera* (Méx.). 1950: *Los olvidados* (y co-guionista) (Méx.). 1951: *Si Vd. no puede, yo sí* (sólo co-guionista) (Méx.); *Susana* (Méx.); *La hija del engaño* (Méx.). 1952: *Una mujer sin amor* (Méx.); *Subida al cielo* (y co-guionista) (Méx.). 1953: *El bruto* (y co-guionista) (Méx.); *El* (y co-guionista)

(Méx.). 1954: *Robinson Crusoe* (y co-guionista) (Méx.-USA); *Abismos de pasión* (y co-guionista) (Méx.); *La ilusión viaja en tranvía* (y co-guionista) (Méx.). 1955: *El río y la muerte* (y co-guionista) (Méx.); *Ensayo de un crimen o La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* (y co-guionista) (Méx.). 1956: *Así es la aurora* (y co-guionista) (Francia-Italia); *La muerte en el jardín* (y co-guionista) (Francia-Méx.). 1958: *Nazarín* (y co-guionista) (Méx.). 1960: *Los ambiciosos* (y co-guionista) (Francia-Méx.); *La joven* (USA-Méx.). 1961: *Viridiana* (y co-guionista) (España-Méx.). 1962: *El ángel exterminador* (y co-guionista) (Méx.). 1964: *Diario de una camarera* (y co-guionista) (Francia-Italia); *Llanto por un bandido* (sólo actor) (España-Italia-Francia). 1965: *Simón del desierto* (y co-guionista) (Méx.); *En este pueblo no hay ladrones* (sólo actor) (Méx.). 1967: *Bella de día* (también co-guionista y actor) (Francia-Italia). 1969: *La vía láctea* (y co-guionista) (Francia-Italia). 1970: *Tristana* (y co-guionista) (Francia-Italia-España). 1972: *El discreto encanto de la burguesía* (y co-guionista) (Francia-España-Italia). 1973: *Le moine* (sólo co-guionista) (Francia-Italia-Alemania); *La chute d'un corps* (sólo actor) (Francia). 1974: *El fantasma de la libertad* (y co-guionista) (Francia). 1977: *Ese oscuro objeto del deseo* (y co-guionista) (Francia-España).





TRISTANA, 1970

Aunque esta novela, novela epistolar, no sea de las mejores de Galdós, me sentía atraído desde hacía tiempo por el personaje de don Lope. Me atraía también la idea de trasladar la acción de Madrid a Toledo y rendir, así, homenaje a la ciudad tan querida.

Había pensado primeramente en rodarla con Silvia Pinal y Ernesto Alonso. Más tarde, se puso en marcha en España otra producción. Pensé en Fernando Rey, excelente en *Viridiana*, y en una joven actriz italiana que me gustaba mucho, Stefania Sandrelli: El escándalo de *Viridiana* originó la prohibición del proyecto.

La prohibición fue levantada en 1969, y di mi conformidad a los dos productores, Eduardo Duca y Gurruchaga.

Aunque no me parecía que perteneciese en absoluto al universo de Galdós, me reuní con placer con Catherine Deneuve, que me había escrito varias veces para hablarme del papel. El rodaje se desarrolló casi exclusivamente en Toledo —ciudad llena para mí de resonancias, de recuerdos de los años veinte— y en un estudio de Madrid, donde el decorador Alarcón reconstruyó fielmente un café del Zocodover.

Aunque, como en *Nazarín*, el personaje principal (encuentro a Fernando Rey magnífico en este papel) se mantiene fiel al modelo novelesco de Galdós, introduje considerables cambios en la estructura y el clima de la obra, que situé también, como había hecho en el *Diario de una camarera*, en una época que yo había conocido, en la que se manifiesta ya una clara agitación social.

Con la ayuda de Julio Alejandro, puse en *Tristana* muchas cosas a las que toda mi vida he sido sensible, como el campanario de Toledo y la estatua mortuoria del cardenal Tavera, sobre la que se inclina Tristana. Como no he vuelto a ver la película, me resulta difícil hablar de ella hoy, pero recuerdo que me gustó la segunda parte, tras el regreso de la joven, a la que acaban de cortar una pierna. Me parece oír todavía sus pasos por el corredor, el ruido de sus muletas y la friolera conversación de los curas en torno a sus tazas de chocolate.

LUIS BUÑUEL

Galdós es enormemente filmico: el problema está en que hay que envolverle en un ambiente que necesita, que le urge. El ejemplo claro es *Tristana*: el guión se hizo en México y tanto Buñuel como yo, después de muchos años de estar ausentes, recordábamos Toledo piedra por piedra. Al hacer el guión casi se determinaba tal esquina, o que el personaje subía por tal calle...

Hay algo en la novela que había que saltarse a la torera, las cartas: y esto condiciona todo el resultado. Si, además, quieres dar el valor absoluto de Tristana, tienes que sacrificar ciertas cosas. El valor de don Lope sube, pero en relación a Tristana. En la novela, tampoco el personaje de Tristana termina como en la película y su carácter es muy distinto.

JULIO ALEJANDRO

Leí el guión de *Tristana* un día de septiembre de 1969 y, me gustó tanto, que desde aquel momento y hasta el primer día de rodaje he vivido atemorizada. Primero, por el temor de que el Gobierno español negara la autorización para rodar en Toledo. Después, por el temor de que Buñuel abandonara este proyecto en el que llevaba pensando varios años.

Luis Buñuel es el único realizador de setenta años a quien los productores ruegan que siga trabajando. Y es, también, el único capaz de abandonar un proyecto una semana antes de iniciarse el rodaje si un detalle viene a destruir la idea que se había formado de él.

Buñuel quería absolutamente rodar *Tristana* en Toledo, ya que es una ciudad en donde vivió cuando contaba veinte años, y donde se había divertido mucho con sus amigos...

Gracias a él nos hemos divertido mucho en el estudio, y resulta evidente que, a través del personaje de don Lope, magníficamente interpretado por Fernando Rey, ha construido una síntesis de todos los hombres de los que ya ha hecho su retrato en sus filmes, de *Archibaldo de la Cruz* a *Viridiana*, por la acumulación de una serie de detalles crueles, divertidos, curiosos, y frecuentemente muy íntimos...

En sus filmes nos habla de cosas muy íntimas; al mismo tiempo experimenta una especie de vergüenza de filmarlas, pero comprende que «debe» hacerlo.

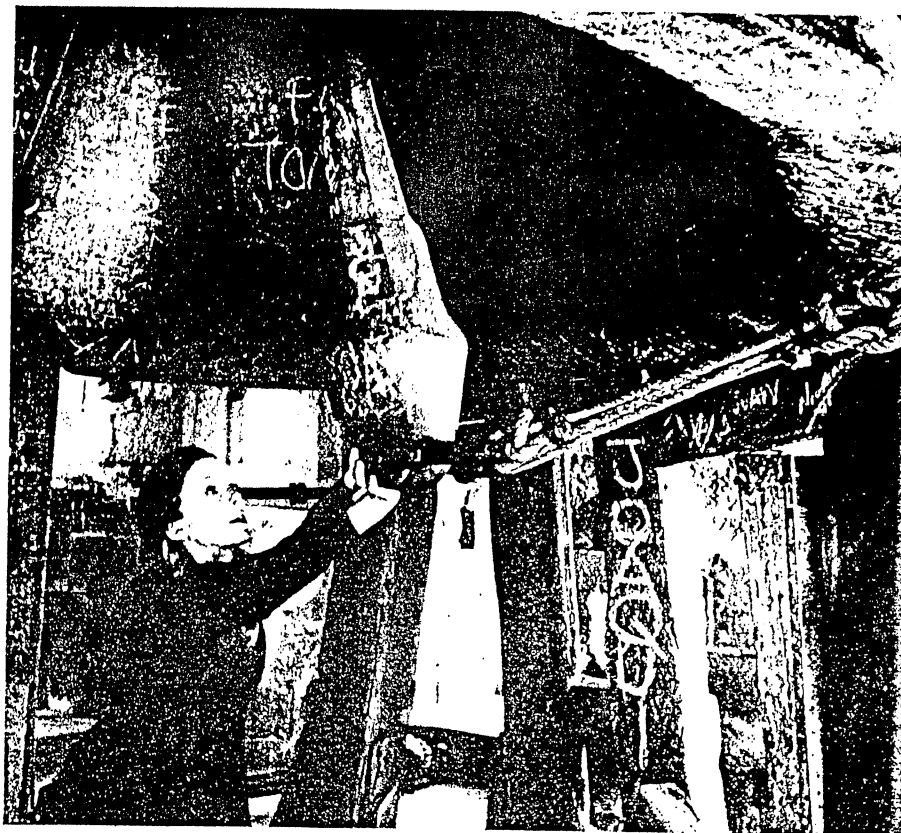
CATHERINE DENEUVE

Sé de quienes, después de haber visto una tarde o una noche *Tristana* sin apercibirse de su violencia encubierta, se ha despertado de madrugada asaltados por algunas de sus imágenes perturbadoras, que habían atravesado las retinas sin dejar huella aparente, pero que, horas después, se desamarraron de los mecanismos del autocontrol y desataron la respuesta de las vísceras. No hay otro filme que, como éste, reúna naturalmente, bajo las zonas transparentes de la conciencia, mayor sencillez y complejidad, mayor delicadeza y horror...

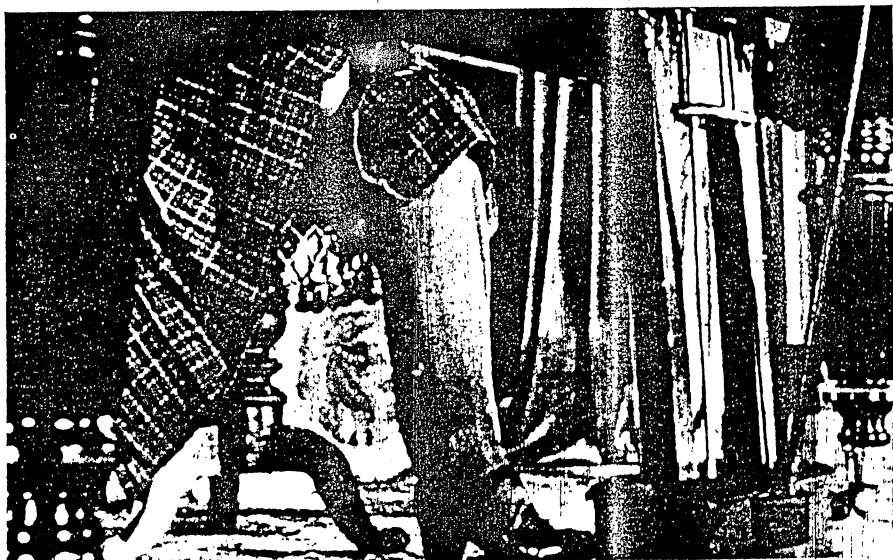
Una secuencia de *Tristana* puede aislarse como modelo de acabamiento técnico en el uso de la transparencia para representar la opacidad y de la mesura para exponer el exceso. Es aquella en que vemos, sentada ante un piano, a Tristana —Catherine Deneuve— después de su vuelta a la casa de don Lope —Fernando Rey— con la pierna derecha amputada, y allí recibe a Horacio —Franco Nero—, su amante. En la fluencia de esta atroz escena, en la sutileza de la disposición de sus planos, en el cotejo de su forma literaria en el guión y de su forma final en el filme rodado, en el hecho de que en ella *no pase absolutamente nada* y, pese a ello o tal vez a causa de ello, Buñuel nos sacuda con una brutalidad inusitada, está la quintaesencia de la habilidad técnica del cineasta y de su incomparable capacidad para convertir a la transgresión y la subversión en componentes naturales, jamás añadidos, de su lenguaje...

En Francia y en México, Buñuel hizo filmes de aparatoso simbolismo superrealista y de compleja puesta en escena —*Un perro andaluz*, *La edad de oro*, *El ángel exterminador*, *El fantasma de la libertad*— pero en España siempre hizo filmes realistas, porque su penetración en el otro lado de las cosas españolas descubría en ellas naturalmente la superrealidad.

ANGEL FERNÁNDEZ SANTOS



Tristana en el campanario.



La pierna amputada de Tristana al piano.

jo con los compañeros españoles. Franco Nero, por su parte, filmó a Buñuel en su trabajo cuando no intervenía, y por allí acudieron a saludar al director aragonés Truffaut y Carrière. Su hermana Conchita aparece fugazmente firmando en la mesa de la funeraria cuando muere la hermana de don Lope. Contra su costumbre, hubo de doblar a algunos actores, supervisando dos versiones, una en español y otra en francés.

Hay fuertes cambios respecto a la novela de Galdós, que era de estructura epistolar. La historia nos presenta a don Lope, un maduro hidalgo que acoge en su casa y seduce a la huérfana Tristana, perdiéndola después por su fuga con el pintor Horacio y volviéndola a recoger ya rico tras una enfermedad como consecuencia de la cual la joven pierde una pierna. El protagonismo pasa en gran medida a un don Lope que Buñuel maneja como un *alter ego*, quedando Horacio totalmente desdibujado y subrayando, por el contrario, el personaje de Saturno, hijo sordomudo de la criada Saturna. En los cuatro guiones que precedieron al definitivo Buñuel, junto a Julio Alejandro, fue estableciendo un ceñido juego de interacciones entre don Lope y Tristana que va haciendo más templado el carácter del anciano y más agrio y feroz el de Tristana, hasta el punto de abrir la ventana al helado invierno toledano cuando don Lope yace enfermo en la cama, adelantando así su muerte.

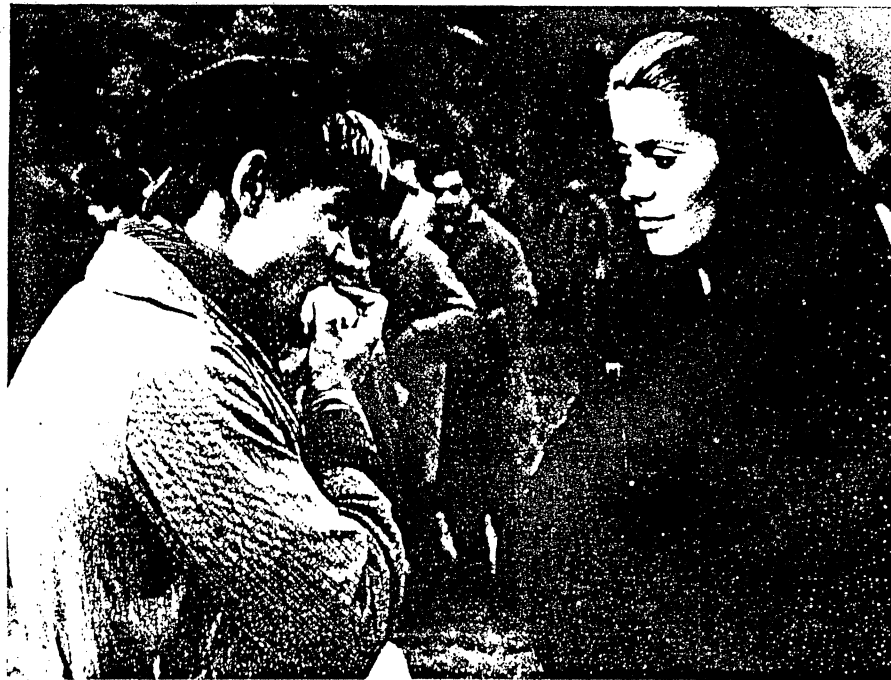
Pocas veces una misma trama argumental ha encubierto propósitos tan distintos. A través de la de *Tristana*, Buñuel y Galdós ventilan cuestiones íntimas completamente diferentes. Y donde el novelista obtiene una de sus obras más endebles, el cineasta construye una de sus películas más completas, redimiendo, de paso, al relato original.

H-a

Buñuel no es tan ajeno al mundo galdosiano como pudiera pensarse a primera vista. Ciertos temas resuenan como armónicos en estos dos universos tan aparentemente alejados, y las relaciones más profundas, probablemente, derivan de su común inserción en alguna variedad del krausismo. Eso es muy claro en la adaptación de *Nazarín*, y hubiera salido reforzado de haberse rodado *Angel Guerra*, proyecto que llegó a estar muy avanzado. Vuelve a quedar de relieve en *Viridiana*, la otra película rodada en España, junto a *Tristana*, de la que es una especie de borrador en algunos aspectos, y que tan galdosiana resulta en muchos momentos (no en balde el mismo coguionista, Julio Alejandro, le ayuda en las tres). Pero su interés por *Tristana* se hace a espaldas de las motivaciones de don Benito, que resultan harto complicadas, y tienen mucho que ver con sus relaciones con Emilia Pardo Bazán.

En su novela *Insolación* la novelista gallega intentaba justificar su desliz con Lázaro Galdeano, el elegante editor de *La España moderna*. El destinatario secreto de *Insolación* no era precisamente su marido, sino Galdós, con quien la escritora mantenía relaciones íntimas, y que podía sentirse traicionado.

Tristana viene a ser la respuesta a Galdós, y muchos han querido ver en ella una apuesta por el vetusto refrán «la mujer, la pierna quebrada y en casa». Esas serían las razones últimas en el caso del novelista canario: un diálogo subterráneo se establecería entre *Insolación* y *Tristana*, con los correspondientes reproches mutuos, porque él utilizó en la novela las cartas reales de un amorío suyo anterior con Concha Ruth Morell.



Saturno devorando la manzana.



Tristana se exhibe en el balcón.

Muy otras son las claves de la película del director aragonés, que se reía divertido cuando yo le exponía las peripecias de Galdós y la Pardo Bazán, que desconocía por completo. Me contó que, en realidad, la novela no le gustaba demasiado, que le parecía de las peores de Galdós, y que si la había rodado era exclusivamente porque en ella a la protagonista le cortaban la pierna.

Esto parece, a primera vista, más sorprendente que explicativo, pero Buñuel, a su manera, estaba diciéndole todo atacando directamente el nudo de la cuestión. Es una forma muy suya de escabullirse, dejando al interlocutor sumido en la mismísima boca del lobo. El nudo puede deshacerse con algunos datos suplementarios: con la ayuda del testimonio de Alfred Hitchcock, el de Max Aub y el de la sinopsis de la película, una copia de trabajado utilizada por Buñuel y Julio Alejandro, que tengo en mi poder, y que por su estado de elaboración resulta intermedia entre la novela y el guión definitivo. Con todo, la explicación última se encuentra en el famoso Milagro de Calanda, por el que Buñuel siente tanta predilección, como ha contado Julio Alejandro: «Los contertulios que Luis ama más, siempre y cuando estén un poco aparte de su círculo de amigos, muy reducido, son los sacerdotes inteligentes... Recuerdo a un dominico francés, creo que era director de un monasterio, extraordinariamente inteligente y culto. Tienen que ser cultos, porque, si no, meten la pata con él y los corrige. A éste que os mencionaba, Luis le contó el milagro de la pierna de Calanda: aquel hombre al que le tienen que cortar la pierna y va al Pilar y la pierna le vuelve a salir. A Luis este milagro le parece fasci-

33-0
nante y adora contarle, se lo contó con pelos y detalles, con una convicción tremenda. El dominico se quedó asombrado».

El acta notarial levantada el 2 de abril de 1640 en la villa de Calanda por Miguel Andreu, notario público de Mazaleón, da fe de la recuperación de su pierna derecha por el mozo Miguel Pellicer, tras haberle sido amputada en octubre de 1637. Después de haber estado dos años y pico sin pierna y con muletas, Pellicer la recuperó por la intercesión de la Virgen del Pilar.

Pero, ¿qué se hizo con la muleta que durante su cojera utilizó Miguel Juan Pellicer? Aquí interviene el testimonio de Max Aub, quien mantiene que con su madera se confeccionaron dos pares de palillos para tocar los tambores de Calanda en la procesión del Viernes Santo, en recuerdo del estruendo y terremoto que siguió a la muerte de Cristo, y exorcismo, en cierto modo, a la espera de la resurrección de la carne. Quiere la leyenda que dichos palillos fueran adquiridos por un campesino acomodado del pueblo, de nombre Leonardo Buñuel, antepasado directo de Luis Buñuel, quien los tendría en su poder y dejaría en su testamento un par a cada uno de sus dos hijos, Rafael y Juan Luis. Luis Buñuel sonrió socarronamente cuando le pedí que me confirmara la historia; Juan Luis me confesó no saber nada de su par de palillos. Pero el caso es que ese redoble de tambores es familiar para cualquiera que haya visto las películas del aragonés, y se cuele indirectamente también en *Tristana*. A su luz empiezan a comprenderse las sinrazones de Buñuel para rodar la novela de Galdós.

El testimonio de Hitchcock refuerza el de Max Aub, que estaba convencido de que la protagonista de la película era la pierna ortopédica, y no Catherine Deneuve. En el homenaje a Buñuel en casa de Cukor, Hitchcock le confesó su fascinación por la pierna ortopédica de Tristana: su fino olfato había localizado el auténtico núcleo del filme en un alarde de intuición.

A partir de aquí puede recomponerse el resto, sin excesivo esfuerzo. Quien ha hecho los ejercicios espirituales con los jesuitas está lo suficientemente impresionado por el problema de la resurrección de la carne como para que por pura presión se produzca una mezcla explosiva que enlace muerte y erotismo, y ahí está el morbo de la escena del balcón.

Y la propia Catherine Deneuve ha contado el temor de todo el equipo de filmación ante la posibilidad que denegaran el permiso para rodar en España, porque Buñuel estaba decidido a rodarla en Toledo o no rodarla. Es su Toledo, el de las excursiones con Américo Castro desde la Residencia de Estudiantes, el que le interesa, un Toledo krausista puesto en circulación por los noventayochistas. No costaría nada hacer la lectura «política» o «histórica» de la obra, que transcurre en 1929 (año de la implantación de la dictadura de Primo de Rivera), 1931 (proclamación de la República), 1933 y 1935 (el *bienio negro*). Tampoco costaría nada identificar al sordomudo Saturno (*Saturno* —el tiempo— *devorando a sus hijos* es un inolvidable cuadro de Goya con un proletrario sin voz: en la sinopsis que conservo hay escenas que acentúan considerablemente este carácter respecto al rodaje definitivo, donde están suprimidas. Pero ésa ya sería otra historia. Si hubiera que resumir la cinta, seguiría siendo válido decir que, por encima de otras peripecias secundarias, *Tristana* es una película en la que a la protagonista le cortan la pierna.



Tristana y los viejos yacentes.

(33-5)
Si el milagro de Calanda es la clave última de esta película, hay que reconocer que no faltan otras complementarias. Una de las más obvias es el Toledo de su juventud y, en particular, la estatua yacente del cardenal Tavera, que aparece en una de las escenas decisivas (cuando Tristana da la impresión de que va a besar el mármol) y que sirve de introducción al que le da don Lope, un beso que recuerda inmediatamente el de Lya Lys al director de orquesta tras chupar el dedo de una estatua en *La edad de oro*, donde se prefiguran ya las relaciones viejo-joven de estas películas suyas de sesentón. Ahí, en su segundo filme, también aparecían las carroñas de obispos, que van en la misma dirección de choque entre la putrefacción de lo establecido y el instinto que intenta ser libre. No por casualidad Tristana dice a don Lope tras observar la estatua del cardenal Tavera: «Estaba pensando en ir a comprar sus pantuflas». Las mismas pantuflas que tira luego como signo de rebelión.

Esta obsesión queda muy clara en un sueño de Buñuel (uno de esos típicos sueños que tiene periódicamente) en que tras una catastrófica fiesta en su casa termina yendo a parar al Hospital de Afuera de Toledo, donde muere; así lo cuenta él: «Cuatro sepultureros se apoderaron de mi cuerpo, llevándome a la iglesia de al lado para efectuar mi entierro. Levantaron la infecta tapa del sepulcro del cardenal Tavera y, sacando su inmunda carroña, que hubieron de echar a un muladar porque ya ni los pobres la querían, me metieron para siempre allí».



La protagonista de *Tristana*: la pierna ortopédica.

Ahí está la atracción-repulsión por la carne putrefacta (recuérdese el obispo podrido de *La Vía Láctea*) en contraste con el erotismo, tema que, cruzado con *El convidado de piedra* y la leyenda *El beso*, de Bécquer, reaparecerá en el inicio de *El fantasma de la libertad*.

En todo caso, el ambiente de la película es irremediamente hispánico, con un empleo del color y la luz que le dan un aire otoñal, arcaico, en decadencia, con colores pardos y oxidados, con gran abundancia de negros y las laberínticas callejuelas toledanas que tan plásticamente materializan los recovecos de esa sociedad, con un cierto toque mortecino y medieval que las campaneas iniciales y el diálogo del campanero subrayan. Y como el mejor Buñuel suele deducirse de los pequeños actos cotidianos y simples, a los cuales potencia hasta dotarlos de elocuentes pronunciamientos sobre todo tipo de valores, su familiaridad con los objetos sólo admite parangón con la otra película española, *Viridiana*.

Las migas del campanero, la ruleta del barquillero, la mesita de condolencias de la funeraria, el chocolate con azucarillos y picatostes, el café donde don Lope celebra su tertulia, su corrección a Saturna por su bastedad («No se dice *friegas*, se dice *masajes*»)... Todo resulta tan intranferible que algún crítico extranjero ha tenido resbalones (en él poco habituales) al no conocerlos. Es el caso de Durnat, que confunde los barquillos con el cucurucho vacío de un helado y las migas con una sopa reseca, montando una compleja teoría al respecto sobre las supuestas ausencias de helado o sopa:

Tristana empieza por comerse la sencilla comida del campanero en una escudilla y utilizando una cuchara; suponemos que se trata de una sopa y su sequedad nos extraña. Más seco, y todavía menos sustancioso, es otro alimento, para ella, que la pobreza y libertad: el cucurucho de helado que consigue en una lotería callejera y que aprieta entre sus dedos como un trofeo... Con los cucuruchos triunfa el principio de desecación y solamente permanece la ausencia de un principio opuesto. Los helados perdidos podrían significar dos globos blancos y hay en la misma escena una relación anatómica concreta con la chalana en que ella se contempla y precisamente después que ve, como en una ráfaga, a una niñera con un niño en una postura tal que nos hace pensar que se trata de una ama de leche.

El crítico continúa con sus razonamientos hasta desembocar en los estudios sobre las maneras de la mesa de Lévi-Strauss. Sin embargo, esa escena parece motivada más bien por el paralelismo (que establece Tristana con una mirada muy significativa) entre la joven en su carrito de inválida y los bebés que pasan en sus cochecitos. Los barquillos subrayarían su minoría de edad a perpetuidad, y de hecho la secuencia se cierra con el ama de cría sentada en un banco con su niño. En ese mismo parque, y en el Zocodover, han salido antes sendos cojos que anticipaban la mutilación de Tristana.

Seguramente era de estas sobreinterpretaciones de las que se burlaba Buñuel, tal como ha contado su hermana Conchita: «Un día vino Luis con un libro que habían escrito los franceses y me dijo: 'Mira, ya han averiguado qué Tristana tira los zapatos de don Lope a la basura'».

... del filme en la común



Buñuel prepara la carga de la Guardia Civil contra los obreros.

escena de *Tristana* nos recordaba los canónigos que venían a comer todos los domingos a casa. Nosotros los llamábamos *los cocodrilos*, porque hay que ver lo que comían».

Las referencias a la historia reciente de España son igualmente claves, por las fechas elegidas, e incluso la escena de la manifestación obrera recoge una real que hubo en mayo de 1931 en Toledo, duramente reprimida. Esa manifestación viene inmediatamente después de la desfloración de Tristana, y un guardia civil mata a un perro rabioso, ese típico perro buñuelesco que como el perro sarnoso en *Los olvidados* o *Canelo* en *Viridiana* sirve para cristalizar un impulso o situación visualmente.

Se ha querido ver en ello una apología de «la España de la rabia y de la idea», mutilada en la República y en las garras de una burguesía que, como don Lope, padece tal tipo de contradicciones que por ellas se explican muchos de los trastornos de la España moderna. Quizá parezca esta interpretación un poco forzada, pero, en todo caso, no debe perderse de vista que en un

se alude a la gangrena que padece España, y no puede evitarse pensar en la mutilación posterior de Tristana: «El pecado original de la I República del pueblo español ha sido siempre, mientras estuvo en el poder, el querer curar con empirismos, y sólo con empirismos, la gangrena de las instituciones...». Don Lope se ríe de lo que acaba de leer y comenta: «¡Qué tontería!».

No obstante, el fuerte de la película reside, como siempre, en los pequeños y sutiles detalles: la pierna mutilada, perversamente resaltada al tocar el piano; el huevo pasado por agua que unta y come Tristana con un panecillo fálico tras pasárselo don Lope; la primera vez que don Lope seduce a Tristana, que se narra echando al perro de la cama (un fox-terrier: como detalle anecdótico diré que Buñuel tenía en su casa una fox-terrier a la que llamaba *Tristana*), con lo que se expulsa también al espectador de la habitación, con el habitual pudor y sorna buñuelescos; el beso entre Tristana y Horacio, que despierta a don Lope a distancia; la escena con que comienza la película, un violento partido de fútbol extrañamente silencioso (hasta que nos damos cuenta de que se trata de sordomudos, un tema ya esbozado en su poema *El arco iris y la cataplasma*, del libro *Un perro andaluz*) donde Saturno pone una zancadilla a Antolín, quien le propina una sonora bofetada poco antes de que Tristana le ofrezca la reiterativa manzana buñuelesca, que come con delectación mientras mira embobado en una secuencia que prefigura los principales conflictos del filme; Horacio, cuyos zapatos están siendo lustrados antes de ver a Tristana con una sola pierna.

Pero la escena más celebrada, con razón, es la del balcón, cuando Tristana deja su pierna ortopédica en la cama y se muestra desnuda a Saturno desde la ventana de su habitación; el sordomudo la contempla desde abajo evidentemente excitado y la visión de Tristana es seguida por efectos de montaje de unas imágenes de vírgenes, entre ellas una Inmaculada y una Sagrada Familia que sirven de fondo al altar de la iglesia donde se acaba de casar con don Lope.

La estructura narrativa, a base de repeticiones binarias, es harto compleja, aunque siempre en Buñuel está muy encubierta para que todo fluya con naturalidad. Los ejemplos más evidentes y llamativos son los *flashes* finales, que repiten escenas de la película después de la muerte de don Lope, y que han llevado a Drouzy a suponer que la narración transcurre en la cabeza de Tristana, al acabar la cinta como empieza. Más clara es la elección de la protagonista entre dos garbanzos, dos columnas, dos calles, dos hombres, etcétera. Pero también la historia está contada con saltos de dos años (1929, 1931, 1933, 1935) y el sueño de la cabeza de don Lope como badajo de la campana aparece dos veces (quizá Buñuel tuviera en cuenta la leyenda toledana que recuerda cómo los moros al tomar la ciudad usaron las cabezas de los cristianos como badajos). Drouzy ha contabilizado hasta dieciséis binarismos de este tipo.

Sin embargo, las escenas retrospectivas lo son realmente y lo sucedido tiene entidad propia y no son meras elucubraciones de Tristana. Debe tenerse en cuenta que todo ese dramático final va acompañado del sonido del cierzo y de las campanadas del principio pasadas en la banda sonora al revés, efecto este último ya usado en la secuencia de *La bestia de cinco dedos* incorporada a *El ángel exterminador*. El cierzo reaparece como es usual en momentos de conflicto afectivo como las *imago* paternas o maternas.

35-1
Más difícil aún de apreciar es el jugueteo de don Lope con la peladura de naranja sacada entera y en espiral en el momento en que Saturno le anuncia la vuelta de Tristana: he ahí el cordón umbilical que ya aparecía en *Viridiana* y *Subida al cielo*, allí con peladuras de manzana. Detalles irracionales como éstos son los que sirven a Buñuel para dotar a su cine de una dimensión inusitada.



no... ¡Cómo está mi cabeza!... Vete, Saturna, y dile a la niña que no consentiré se le corte ni tanto así de pierna ni de nada. Primero me corto yo la cabeza... No, no se lo digas... Cállate... Que no se entere... Pero habrá que decírselo... Yo me encargo... Saturna, mucho cuidado con lo que hablas... Lárgate, déjanos.

Y volviéndose al médico, le dijo:

—Dispéñeme, querido Augusto; no sé lo que pienso. Estoy loco... Se hará todo, todo lo que la facultad disponga... ¿Qué dice usted? ¿Que hoy mismo...?

—Sí, cuanto más pronto, mejor. Vendrá mi amigo el doctor Ruiz Alonso, cirujano de punta, y... Veremos. Creo que practicada con felicidad la amputación, la señorita podrá salvarse.

—¡Podrá salvarse! De modo que ni aun así es seguro... ¡Ay doctor, no me vitupere usted por mi cobardía! No sirvo para estas cosas... Me vuelvo un chiquillo de diez años. ¡Quién lo había de decir! ¡Yo, que he sabido afrontar sin un fruncimiento de cejas los mayores peligros!...

—Señor don Lope —dijo Miquis con triste acento—, en estas ocasiones de prueba se ven los puntos que calza nuestra capacidad para el infortunio. Muchos que se tienen por cobardes resultan animosos, y otros que se creen gallos salen gallinitas. Usted sabrá ponerse a la altura de la situación.

—Y será forzoso prepararla... ¡Dios mío, qué tranche! Yo me muero..., yo no sirvo, don Augusto...

—¡Pobrecilla! No se lo diremos claramente. La engañaremos.

—¡Engañarla! No se ha enterado usted todavía de su penetración.

—En fin, vamos allá, que en estas cosas, señor mío, hay que contar siempre con alguna circunstancia inesperada y favorable. Es fácil que ella, si tanta agudeza tiene, lo haya comprendido, y no necesitemos... El enfermo suele ver muy claro.

No se equivocaba el sagaz alumno de Hipócrates. Cuando entraron a ver a Tristana, ésta los recibió con semblante entre risueño y lloroso. Se reía, y dos gruesos lagrimones corrían por sus mejillas de papel.

—Ya, ya sé lo que tiene que decirme... No hay que apurarse. Soy valiente... Si casi me alegro... Y sin casi..., porque vale más que me la corten... Así no sufriré... ¿Qué importa tener una sola pierna? Digo, como importar... Pero si ya en realidad no la tengo, ¡si no me sirve para nada!... Fuera con ella, y me pondré buena, y andaré... con muletas, o como Dios me dé a entender...

—Hija mía, te quedarás buenísima —dijo don Lope, envalentonándose al verla tan animosa—. Pues si yo supiera que cortándome las dos me quedaba sin reuma, hoy mismo... Después de todo, las piernas se sustituyen por aparatos mecánicos que fabrican los ingleses y alemanes, y con ellos se anda mejor que con estos maldecidos remos que nos ha encajado la Naturaleza.

—En fin —agregó Miquis—, no se asuste la mu-

ñeca, que no la haremos sufrir nada..., pero nada... Ni se enterará usted. Y luego se sentirá muy bien, y dentro de unos cuantos días ya podrá entretenerse en pintar...

—Hoy mismo —dijo el viejo, haciendo de tripas corazón, y procurando tragarse el nudo que en la garganta sentía— te traigo el caballete, la caja de colores... Verás, verás qué cuadros tan bonitos nos vas a pintar.

Con un cordial apretón de manos se despidió Augusto, anunciándole su pronta vuelta, sin precisar la hora, y solos Tristana y don Lope, estuvieron un ratito sin hablarse.

—¡Ah! Tengo que escribir —dijo la enferma.

—¿Podrás, vida mía? Mira que estás muy débil. Díc-tame, y yo escribiré.

Al decir esto, llevaba junto a la cama la tabla que servía de mesa y la resmilla de papel y el tintero.

—No. Puedo escribir... Es particular lo que ahora me pasa. Ya no me duele. Casi no siento nada. ¡Vaya si puedo escribir! Venga... Un poquito me tiembla el pulso, pero no importa.

Delante del tirano escribió estas líneas:

«Allá va una noticia que no sé si es buena o mala. Me la cortan. ¡Pobrecita pierna! Pero ella tiene la culpa... ¿Para qué es mala? No sé si me alegro, porque, en verdad, la tal patita no me sirve para nada. No sé si lo siento, porque me quitan lo que fue parte de mi persona... y voy a tener sin ella cuerpo distinto del que tuve... ¿Qué piensas tú? Verdaderamente, no es cosa de apurarse por una pierna. Tú, que eres todo espíritu, lo crearás así. Yo también lo creo. Y lo mismo has de quererme con un remo que con dos. Ahora pienso que habría hecho mal en dedicarme a la escena. ¡Uf! Arte poco noble, que fatiga el cuerpo y empalaga el alma. ¡La pintura!... Eso ya es otra cosa... Me dicen que no sufriré nada en la..., ¿lo digo?, en la operación... ¡Ay! Hablando en plata, esto es muy triste, y yo no lo soportaré sino sabiendo que seré la misma

para ti después de la carnicería... ¿Te acuerdas de aquel grillo que tuvimos, y que cantaba más y mejor después de arrancarle una de las patitas? Te conozco bien, y sé que no desmereceré nada para ti... No necesitas asegurármelo para que yo lo crea y lo afirme... Vamos, ¿a que al fin resulta que estoy alegre?... Sí, porque ya no padeceré más. Dios me alienta, me dice que saldré bien del lance, y que después tendré salud y felicidad, y podré quererte todo lo que se me antoje, y ser pintora, o mujer sabia, y filósofa por todo lo alto... No, no puedo estar contenta. Quiero encandilarme, y no me resulta... Basta por hoy. Aunque sé que me querrás siempre, dímelo para que conste. Como no puedes engañarme, ni cabe la mentira en un ser que reúne todas las formas del bien, lo que me digas será mi Evangelio... Si tú no tuvieras brazos ni piernas, yo te querría lo mismo. Conque...»

Las últimas líneas apenas se entendían, por el temblor de la escritura. Al soltar la pluma, cayó la muñeca infeliz en grande abatimiento. Quiso romper la carta, arrepintiéndose de ella, y por fin la entregó a don Lope, abierta, para que le pusiese el sobre y la enviase a su destino. Era la primera vez que no se cuidaba de defender ni poco ni mucho el secreto epistolar. Llevóse Garrido a su cuarto el papel, y lo leyó despacio, sorprendido de la serenidad con que la niña trataba de tan grave asunto.

—Lo que es ahora —dijo al escribir el sobre y como si hablara con la persona cuyo nombre trazaba la pluma— ya no te temo. La perdiste, la perdiste para siempre, pues esas bobadas del amor eterno, del amor ideal, sin piernas ni brazos, no son más que un hervor insano de la imaginación. Te he vencido. Triste es mi victoria, pero cierta. Dios sabe que no me alegro de ella sino descartando el motivo que es la mayor pena de mi vida... Ya me pertenece en absoluto hasta que mis días acaben. ¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías; no contaba con Dios, que