

NOVELA

B) Estudios específicos

TRISTANA, DE GALDOS A BUÑUEL

Andrés Amorós Guardiola

El hecho de que una nueva película de Luis Buñuel, el gran director de cine aragonés, se inspirase en una novela de Galdós no ha dejado de suscitar amplios comentarios. Muchos de ellos, naturalmente, se centraron en el problema del acierto o no de esta versión cinematográfica, hablando, según los casos, de «fidelidad» o de «traición». Además de los habituales críticos cinematográficos, escribieron sobre *Tristana*, entre otros, figuras como Julián Marías¹, Manuel Villegas López², María Rosa Alonso³, Cossío⁴ o Jiménez Lozano⁵. Yo mismo participé de algún modo en la polémica, con la lógica impaciencia juvenil ante la incompreensión demostrada por un maduro escritor. No quiero reincidir ahora en ese terreno, sino tratar de considerar el tema con más serena objetividad.

Ante todo, resulta inexcusable mencionar (sólo eso, pues otra cosa sería impertinente aquí y ahora) los problemas que plantea la adaptación cinematográfica de una obra literaria. Por muy evidentes que me parezcan los puntos de contacto —en técnica y en visión del mundo— entre cine y novela contemporánea⁶, no cabe duda de que se trata de dos lenguajes artísticos diferentes. Recuerdo, por ejemplo, el muy relativo acierto de la versión cinematográfica reciente del *Ulises*, de Joyce y cómo todavía, a pesar de múltiples proyectos, no ha conseguido llevarse a la pantalla (las dificultades deben de ser pavorosas). *A la recherche du temps perdu*. Sin embargo, no todo han sido fracasos: *El proceso*, de Orson Welles, puede servir de excelente ejemplo de plasmación de la atmósfera kafkiana.

Me parece claro que el problema fundamental no es el de la fidelidad a la letra, sino al espíritu. Querer fotografiar todas las escenas y recoger los principales diálogos de una película suele dar lugar a una especie de fósil que poco tiene que ver con el arte cinematográfico ni con el literario. Según eso, lo

primero que necesita el director cinematográfico que se enfrenta con un clásico literario es suficiente confianza en sí mismo para «cortar, rajar y despedazar»: para reinventarse fílmicamente la obra literaria. Claro que, si no posee talento, los resultados serán igualmente catastróficos. Estas ideas, casi de Pero Grullo, se me antojan presupuestos necesarios para enjuiciar adecuadamente la labor de Luis Buñuel.

Creo firmemente que el primer acierto de Buñuel ha sido elegir *Tristana*: por similitud de inquietudes, problemas latentes, etc., se trata —a mi juicio— de la elección adecuada. (En realidad, si consiguiera explicar esto sobraría todo mi trabajo.) Por el momento, me limito a lo más obvio: por tratarse de una novela relativamente corta y no muy conocida, *Tristana* es mucho más apta para ser llevada al cine que —digamos— *Fortunata y Jacina* o *La regenta*.

Para intentar ser un poco objetivo, he realizado un cotejo muy minucioso entre el texto de la novela de Galdós (como es costumbre, afeado en la edición de *Obras Completas* de Aguilar por multitud de erratas que no aparecen en la primera) y el guión íntegro de la película de Buñuel⁷. Conviene aclarar que este guión está firmado por Luis Buñuel y Julio Alejandro, uno de sus habituales colaboradores, que también participó en los de *Nazarín* y *Viridiana*, sus grandes películas, inspiradas —más o menos directamente, la segunda— en Galdós.

Tristana, film de Buñuel, ha suscitado opiniones totalmente distintas y contradictorias. Rastrearlas, en la Hemeroteca, ha sido verdaderamente divertido y pintoresco. Dejando aparte lo subjetivo de los juicios de valor, cabe preguntarse si existe alguna razón básica que lo explique. En mi opinión, muchas opiniones sorprendentes que se han escrito tienen por base el desconocimiento de la novela o el desconocimiento del guión o el desconocimiento de lo que significa Luis Buñuel.

Por ejemplo, Jaime Picas escribió: «Desconozco la novela que ha servido de pretexto a Buñuel para su *Tristana*»⁸. Y André Cornaud: «Melodrama burgués era la novela de Pérez Galdós...»⁹. Pilar de Cuadra afirma que la película tiene lugar en «un Toledo de época imprecisa», cuando el guión fija tajantemente las fechas, y ve al celtibérico Buñuel, español donde los haya, como «un hombre en todo tan europeo y moderno»¹⁰. En fin, dejemos las afirmaciones pintorescas y hagamos un cotejo algo pormenorizado de película, guión y novela para tratar de extraer algunas conclusiones de cierta validez objetiva.

Ante todo, se ha producido un cambio de escenario. La novela tiene lugar en Madrid, el Madrid «de siempre» del novelista. Galdós sabe hallar perspectivas nuevas y de interés: el barrio de Chamberí, Cuatro Caminos y Río Rosas, con el horizonte de la Sierra y excursiones a las cercanías: el cementerio, el canalillo del Oeste, el Pardo... Algunos paisajes poseen un encanto impresionista que preludia el noventa y ocho: «Algunas tardes, paseando junto al canalillo del Oeste, ondulada tira de oasis que ciñe los áridos contornos del terruño madrileño, se recreaban en la placidez bucólica de aquel vallecito en miniatura.

Cantos de gallo, ladridos de perro, casitas de labor, el remolino de las hojas caídas, que el manso viento barría suavemente, amontonándolas junto a los troncos; el asno, que parecía con grave medida; el ligero temblor de las más altas ramas de los árboles, que se iban quedando desnudos...» (pág. 1506 b).

Buñuel ha prescindido de todo este paisaje madrileño, tan atractivo. Sitúa en «una capital de provincia española»: la historia se inscribe, así, como una manifestación y un estudio de la vida provinciana española. Dentro de eso, ha elegido una provincia tradicional, artística, que rima bien con el carácter de don Lope: «se trata de Toledo, si bien nunca se menciona este nombre». Pero evita cuidadosamente todo posible pintoresquismo: «La panorámica difiere voluntariamente de la que hizo famosa una pintura del Greco.» Quizás el fundamento para esto —que no suele ser advertido— se encuentra en la primera página de la novela: don Lope «no poseía ya más que un usufructo en la provincia de Toledo» (pág. 1541 b). De la vinculación con la tierra toledana ha pasado Buñuel a imaginarle viviendo en la ciudad. A esto cabría añadir una razón autobiográfica, según nos informa Catherine Deneuve, la *Tristana* de la película: «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; una ciudad antigua amurallada, provinciana y agobiante; una ciudad que está, para él, repleta de recuerdos»¹¹.

Algún sector de la crítica ha censurado este cambio. Así, Pilar de Cuadra: «El café al que acude don Lope no podía ser toledano»¹². ¿Por qué? Se trata, únicamente, de una impresión personal que yo no comparto. Si aceptamos, en principio, la introducción de algunos cambios me parece que éste no exige rasgarnos las vestiduras. Un espectador de la película que careciera de prejuicios sacará, probablemente, la impresión de que esa historia está tan unida al ambiente toledano que sólo allí —o en otro equivalente— podría suceder. Por otra parte, tengamos en cuenta que este cambio —me parece— facilitó mucho el rodaje: ¿cómo reconstruir hoy, salvo con grandes decorados artificiales de inevitable falsedad, el ambiente de aquellos suburbios madrileños —calles de Río Rosas, de Santa Engracia— que hoy son vías céntricas? En cambio, muchas calles, plazas, fachadas toledanas se conservan casi inmutables desde la segunda mitad del siglo pasado y el tradicionalismo que respira este ambiente rima muy bien con el núcleo íntimo de la historia.

Otro cambio importante es el de la fecha. En Galdós, la acción tenía lugar poco antes de 1892, fecha de la novela. Concretemos un poco más, dentro de lo que sea posible: la novela nos informa de que, hacia 1880, don Lope «había pasado la línea de los cincuenta» (pág. 1544 b). Y otra vez dice que «ni Dios mismo, con todo su poder le podía quitar los cincuenta y siete, que no por bien conservados eran menos efectivos» (pág. 1541 a). Con todo eso, nos colocamos, aproximadamente, hacia 1887, unos cinco años antes de la publicación de la novela.

Buñuel acerca la historia mucho más: «la acción se inicia en cualquier mes

frío del año 1929» (pág. 21). Después, nos encontramos con una manifestación de los obreros, reprimida por la Guardia Civil, situada ya en 1931 (escena 14, página 55). La acción va avanzando hasta llegar al invierno de 1935 (pág. 117) y al otoño siguiente (pág. 126).

Muy fácil resulta criticar este cambio. Alguien ha censurado «el traslado de la acción del primitivo 1900 (sic.) a un impreciso 1930»¹³. Arnau Oliver, en el estudio que sirve de prólogo a la edición del guión, concluye que «tampoco la *Tristana* galdosiana tiene justificación cultural alguna en los años 1920-30» (página 9). Confieso que me asombra la seguridad con que se emiten afirmaciones tan rotundas. Claro que el mismo crítico se pregunta: «¿qué nos importa hoy un viejo liberal anticlerical que cuando hereda de su hermana católica invita a tres curas a tomar chocolate con picatostes?» (pág. 17). A mí sí me importa, desde luego, y esa escena, precisamente, me parece una de las innovaciones más afortunadas de Buñuel.

Está claro que Buñuel ha tratado de acercar cronológicamente la historia por dos razones. Ante todo, para situarla en la época que él conoció, de joven (nació en 1900), y enlazar el drama individual con los acontecimientos históricos. Algún crítico ha censurado que no se explica suficientemente «la problemática social o política de aquellos años». No era ésa la intención del director, desde luego, sino, simplemente, la de revivir un momento histórico mediante una escena (carga a caballo contra los obreros) ya suficientemente explícita con la pura fuerza de la imagen, sin necesidad de más discursos. No olvidemos que la terrible explosión final de violencia de *Tristana* sucede —¿pensará alguien que se trata de una pura coincidencia?— a comienzos de nuestra guerra.

Buñuel ha vuelto así, una vez más, a la España que él vivió, que es también la que le interesa y le sigue preocupando; la que ama y odia a la vez; la que ha condicionado toda su obra posterior. ¿Puede extrañar esto a cualquiera que conozca un poco su trayectoria biográfica? A la vez, el director aragonés nos está diciendo claramente que la historia de *Tristana*, tal como él la ve, no es una historia del siglo pasado, sino algo mucho más próximo, que brota de la España tradicional y está en las raíces mismas del presente.

En la novela, *Tristana* cae enferma mientras Horacio está fuera y la historia de amor queda abortada. En la película, *Tristana* llega a escapar con Horacio pero vuelve, enferma, a refugiarse en casa de don Lope. Realizado el acto por el que busca su independencia, el fracaso posterior es mucho más grande. De esta frustración vital irá manando la progresiva sequedad y el endurecimiento que conduce al terrible final. La historia, así, adopta tintes mucho más trágicos. *Tristana* quería una vida, a la vez, libre y honrada. Ni en la novela ni en la película la alcanza. La amargura del caso —implícita pero no ausente en Galdós— se hace más patente y clara en la obra de Buñuel.

Llegamos, así, a un punto clave: el final de la película. La novela concluye con la boda de *Tristana* y don Lope. Galdós, tan discreto como casi siempre, deja colgando la historia. Así concluye el relato: «¿Eran felices uno y otro?...»

Tal vez (pág. 1612 b). Una pregunta, una suposición. Evidentemente, Galdós se ha detenido, no ha querido ir más allá (en todos los sentidos de la expresión). Pero, por debajo de la suave ironía resignada, la amargura implícita en la historia se puede percibir con facilidad.

Conociendo el temperamento de Buñuel (un español desmesurado, extremo) estaba claro que no podía quedarse ahí. La película continúa la historia, explícita sus fondos turbios (que ya estaban en Galdós, no lo olvidemos, aunque púdicamente disimulados), lleva el conflicto a sus últimas y más agrias consecuencias: crece el odio en la pareja y Tristana deja morir a don Lope. Algunos han hablado de «final folletinesco». No me parece justo, si eso implica un juicio peyorativo. Final terrible, diría yo, que puede atraer o repeler pero no dejar indiferente al espectador. Final que, en cierto modo, nos purifica con el horror de la auténtica tragedia. Galdós había concebido ya un drama triste y desasosegante. Buñuel ha continuado escribiendo la historia, desde la visión del mundo y de España que le es propia.

El director aragonés no se ha limitado a fotografiar lo esencial del relato, sino que se ha expresado cinematográficamente. Ni en palabras ni en escenas sigue a la novela, pero sí nos da lo esencial de ella. Por ejemplo, en la escena segunda exclama un personaje: «¡Ah, gran caballero don Lope! ¡Ya quedan pocos como él!» Y a continuación se ve a éste piropeando a una chica en la calle. A eso se reduce todo lo que en la novela es una larga presentación del personaje, sus ideas y sus antecedentes. En la escena cuarta, totalmente nueva, se ve a don Lope protegiendo de la policía a un ladrón callejero: así visualiza Buñuel el odio de don Lope a la autoridad, detalladamente explicado en la novela (pág. 1543 b).

Un caso llamativo es el de la amputación de la pierna de Tristana. Galdós narra con ritmo lento, sin omitir —¿hábitos naturalistas, quizá?— los detalles más crudos y documentados: «Vio poner la venda de Esmarch, tira de goma que parece una serpiente. Empezó luego el corte por el sitio llamado de elección; y cuando tallaban el colgajo, la piel que ha de servir para formar después el muñón; cuando a los primeros tajos del diligente bisturí vio don Lope la primera sangre (...). A la hora y cuarto de haber empezado a cloroformizar a la paciente, Saturna salía presurosa de la habitación con un objeto largo y estrecho envuelto en una sábana. Poco después, bien ligadas las arterias, cosida la piel de muñón y hecha la cura antiséptica con esmero prologo... (pág. 1598 a). Al «terrible» Buñuel no le interesa mostrar estos efectos de realismo impresionante. Cuidadosamente advierte que, durante la cura, no debe verse la pierna (página 106). Toda la operación se omite y queda sustituida por un plano de expresividad admirable: vemos a Tristana que toca el piano, apoyando en los pedales su única pierna¹⁴. Del mismo modo, al final de la película, Tristana aparece vestida modestamente pero con «el rostro rabiosamente maquillado» (página 130). Se podrá discutir el acierto en la adaptación de Buñuel, pero no —me parece— la potencia expresiva de su lenguaje cinematográfico.

A cambio de esto omite Buñuel el lento análisis psicológico; es decir, lo propio de la novela decimonónica, pero no de una película actual, que muestra la psicología de los personajes mediante la adecuada selección de unos pocos detalles significativos. También se ha perdido en la adaptación todo el encanto irónico de ese lenguaje de los amantes, Tristana y Horacio, tan agudamente estudiado por Gonzalo Sobejano¹⁵. Claro que este primor puramente literario (¿quién se atrevió a decir que Galdós escribía mal?) era, probablemente, de imposible traslación al lenguaje cinematográfico.

Si nos detenemos un poco a considerar a los personajes, la mayoría de los críticos está de acuerdo en que don Lope está perfectamente reflejado en el film, gracias, en buena parte, a la excelente interpretación de Fernando Rey. Buñuel se complace un poco en zaherir su vanidad, más allá de lo que señala la novela: así, le vemos acicalándose, tiñéndose el pelo o perfumándose el aliento. Igual acierto cabe señalar con respecto a Saturna.

El punto más discutible es el de la protagonista, que da título a la novela y al film. Se ha dicho que la Tristana de Buñuel no es la de Galdós. Probablemente es cierto en gran medida. No se trata de que, desde el principio, sean personajes diferentes. Inicialmente, Buñuel mantiene sus rasgos psicológicos, pero limita mucho (no prescinde del todo) el aspecto de la mujer que quiere ser libre y honrada, para centrarse en el tema de la mujer juguete de un destino y de unas circunstancias adversas, progresivamente endurecida y cruel. En la película se explicitan más algunas cosas que Galdós apenas apunta: por ejemplo, que, conocido Horacio, Tristana se niega a dormir con don Lope (p. 67). Vemos, antes el momento de la seducción de Tristana por don Lope, al que Buñuel da un signo muy distinto. Notemos la importancia de esta acotación: «todo en ella traduce su seguridad, la certeza de que domina a su presa sumisa y obediente» (p. 54). Es decir, que la presa es don Lope, no la inocente joven, al revés que en la novela. Junto al deseo de dominio, Buñuel subraya cómo ha nacido en ella el erotismo: «bajo la máscara impenetrable de su pasividad habitual parece brillar una lámpara recién encendida, llama que no está destinada a un hombre viejo» (escena 13). Se expresa más claramente que en la novela su odio por don Lope: «¡Cada día más viejo y más ridículo!... (...) ¡Si pudiera largarme y no volver a verle nunca más en carne y hueso!» (p. 62). La historia queda, así, más clara. Sin embargo, no desaparecen del todo —afortunadamente— el misterio y la ambigüedad: ¿por qué Tristana quiere volver a su casa, estando enferma, si antes de eso odiaba a don Lope y luego volverá a hacerlo? En suma, se trata de una Tristana diferente, aunque su punto de partida sea el mismo que en la novela. Y lo que importa, artísticamente, no es que resulte simpática o antipática, sino creíble, humanamente verosímil.

Novedad grande de Buñuel es el personaje de Saturno, con mínima base en la novela. En ésta, se trata de un chico «dócil, noblote y aplicadillo». En cambio, en la película posee una «expresión viva, ojos pequeños e inteligentes». En vez de ser un hospiciano, lo hace sordomudo, más listo y más malo. Saturno

mostrará pronto su erotismo instintivo: «Saturno ha colocado su mano en la espalda de Tristana, esbozando una caricia» (p. 33). Luego, sirve para que Buñuel introduzca su irónica alusión a «los actos *impuros*, según el lenguaje de los internados religiosos» (p. 42). Al final, Tristana abre su bata para que la vea, desnuda, el sordomudo. Todo el personaje de Saturno ha servido para patentizar el erotismo reprimido de Tristana, cada vez más fría y más cruel, a la vez que más religiosa.

Buñuel ha inventado también muchos otros personajes secundarios. Amigos de don Lope: don Cosme, don Coste, don Práxedes, don Antonio... Sacerdotes. El comandante de la Guardia Civil y los policías. El ladrón callejero. Obreros huelguistas. Antolín, el compañero de Saturno. La muchacha piroleada y la señora honorable. El matrimonio burgués que se escandaliza por un beso. Doña Josefina, hermana de don Lope, y doña Patro, su amiga. Don Dimas, el maestro artesano, y León, el hermano de Saturno, que trabaja como albañil. El campanero. Etcétera. Como se ve muchos de ellos no son muy necesarios para la historia central, pero sí contribuyen a crear ese denso ambiente de una capital de provincia española en que tanto se esmera Buñuel.

Con esa misma finalidad, el director de cine nos presenta, varias veces, la casa venida a menos de don Lope y la tertulia en el café. Aparecen en el film los periódicos políticos palabreros, el mercado en la plaza, el taller de artesanos, del que se subraya expresamente que es «como quedan todavía tantos en los pueblos de España» (p. 71), el emplasto casero hecho con boñiga de vaca y flor de manzanilla, los limpiabotas, el paseo provinciano con barquilleros y monjas. Como es habitual en las películas de Buñuel, no hay música de fondo, pero sí adquieren valor sustantivo algunos ruidos: las campanas de una iglesia de la vecindad, el sonido impaciente de las muletas de Tristana...

Especial valor poseen las referencias —repetidas, concretas, muy certeras— a comidas típicas españolas: en la película se comen garbanzos, perdices, migas, chorizo, huevos fritos, acelgas, un huevo pasado por agua, un café con ensaimada, pan con sardinas, ajo, sal y tomate, un café con pastas... La tertulia de sacerdotes, en casa de don Lope, devora chocolate con melindres, azucarillos y bizcochos. Estoy de acuerdo con un crítico que ha señalado que «en *Tristana*, la gastronomía española jugaba también un papel decisivo por su autenticidad»¹⁶. Pero este acierto —me parece— no es puramente técnico: sin hacer ninguna literatura sentimental, es evidente que refleja la nostalgia creciente de un exiliado que cada vez se siente más profundamente español.

¿Hasta qué punto se ha mostrado fiel a la letra de la novela el director aragonés? Creo que muy poco. Lo podemos comprobar atendiendo a las escenas de la película. La primera presenta el paseo con los hospicianos, y tiene una base en la novela, pero está muy alterada. Ante todo, ha cambiado su finalidad: en la novela sirve para que Tristana conozca a Horacio, cuando ya el amor por don Lope se ha hecho costumbre y casi le odia (p. 1548). En la película, dice Tristana: «se murió hace poco mi mamá» (p. 23), y para nada aparece todavía

Horacio: sirve esta escena para instalarnos de golpe en la acción, suprimiendo la demorada presentación de personajes y sus antecedentes que es propia de la novela realista. Buñuel alarga esta escena, llena de contrastes, que debían de atraerle: el juego silencioso y triste de los sordomudos (el fútbol ha sustituido a los toros, con el cambio de fechas), la autoridad del maestro unida a la violencia...

Tiene también una base en la novela, aunque desarrollan bastante más, las escenas número 19 (taller de Horacio), 21 (una discusión con don Lope), 28 (enfermedad de Tristana: sintetiza la novela), 30 (Tristana, coja, tocando el piano) y 32 (Tristana sale de la iglesia: muy desarrollado). Todas las demás escenas son nuevas por completo. Es decir, que de un total de 35, 28 escenas (el 80 por 100) son totalmente nuevas, no visualizan ninguna escena que exista en la novela, aunque, indudablemente, reflejen bien sus ideas y su sentido.

Otro punto sobre el cual no se pone de acuerdo la crítica es el de la conservación o no del estilo de Galdós. Frecuentemente se ha afirmado que el diálogo «es, muchas veces, textual»¹⁷. Otros opinan lo contrario. Me parece que estas opiniones se basan en una pura impresión personal y que no se han tomado la molestia de cotejar el texto del guión con el de la novela. Al hacerlo me he encontrado con un número asombrosamente escaso de párrafos tomados directamente de la novela. Estos son los casos que he anotado:

1. Algunos adjetivos de las descripciones de Saturno y Tristana.
2. «Los artículos del decálogo que tratan de toda la *peccata minuta* fueron un pegote añadido por Moisés...» (p. 1547 a).
3. «El dinero no deja de ser vil sino cuando se ofrece a quien tiene la desgracia de necesitarlo» (p. 1545 a).
4. Tristana quiere ser «libre y honrada».
5. De su primera entrevista con Horacio confiesa, sorprendida, Tristana: «Le he dicho a todo que sí» (p. 1555 b).
6. Don Lope afirma ser, a la vez, «tu padre y tu marido» (p. 69 del guión).
7. Al confesar a Horacio sus relaciones con don Lope, Tristana dice «Es mi marido.» Y luego, disculpándose: «¿Qué prefieres?... ¿Que sea una casada infiel o una soltera que ha perdido su honor?» (p. 1564).
8. «Podré servir para las cosas grandes, pero decididamente no sirvo para las pequeñas» (p. 1576 b).
9. Recrimina a don Lope: «¿Tú me hablas de honor?» (p. 86 del guión).
10. Don Lope comenta, para sí: «ciertos son los toros» (pág. 88 del guión).
11. «El mucho dolor es señal de mejoría» (p. 1588).
12. «¡Quitarle una pierna! Si eso se arreglara cortándome a mí las dos...» (p. 1595 a).
13. Horacio a don Lope: «a mí me considera usted juguete» (p. 1603 a).

Claro que las citas no son absolutamente textuales ni puedo garantizar que la enumeración sea exhaustiva. Pero, en líneas generales, sí me parece significativo que, en un guión de 120 páginas, sólo haya encontrado trece párrafos tomados directamente de la novela. En todos los demás casos no sólo la situación sino también el lenguaje es nuevo, no tomado de Galdós.

¿De dónde viene, entonces, la impresión de que las citas de la novela son continuas? Muy sencillo: de que los guionistas han escogido un lenguaje lleno de frases castizas que, al no familiarizado con la novela, dan la impresión de ser galdosianas. Cito algunos ejemplos, tomados todos del guión de la película:

1. «¡No tan viejo, no tanto que esté muerto el diablo!» (p. 25).
2. «¿Adónde va la gracia de Dios?» (p. 24).
3. «Todo esto empezaba a llevárselo las trampas» (p. 27).
4. «Una señora de mucho ringorrango» (p. 31).
5. «En los papeles vino» (p. 31).
6. «En cuanto ve unas faldas, ¡le apuntan los cuernos y la cola!» (p. 31).
7. «Eso de importante..., ¡menos que un gato!» (p. 35).
8. Al camarero: «Lo de siempre» (p. 39).
9. Ante un silencio: «¿Es que ha pasado un ángel?» (p. 39).
10. «Sigan, sigan quitándome a tiras el pellejo» (p. 39).
11. «El ayer y el hoy pueden ir de bracetete» (p. 40).
12. «La mujer honrada, pierna quebrada y en casa» (p. 46).
13. «Otro gallo nos cantara» (p. 76).
14. «Cambia de casa como de camisa» (p. 76).
15. «Hecho una facha avejentada» (p. 78).
16. «Se la reconcoma» (p. 79).
17. «A mí no me pone el gorro nadie» (p. 83).
18. «Sigo en mis trece» (p. 85).
19. «Nadie me ha puesto la cornadura en la frente» (p. 85).
20. «Viejo verde» (p. 87).

Y así podríamos continuar, casi indefinidamente. En el conjunto del guión, desde luego, abundan mucho más y poseen mayor peso específico estas frases castizas (escritas por un exiliado nostálgico, no lo olvidemos) que los escasos párrafos tomados directamente de Galdós.

La historia galdosiana se ha empapado de una serie de obsesiones típicas de Buñuel. Recordemos algunas: subraya, al comienzo, la inocencia de Tristana para mostrar el contraste con su degradación posterior. Los guardias civiles y las monjas aparecen en el parque. Los curas de la tertulia cifran su patriotismo en el hecho de que los españoles bebamos chocolate y compadecen a los que toman té. La autoridad aparece retratada varias veces de modo irónico: un director castiga a un niño; los guardias civiles atacan a los obreros, disparan a un perro rabioso o hacen colectas. La belleza de Tristana contrasta con el ero-

tismo elemental de Saturno. Erotismo y religiosidad se unen en el beso a una estatua yacente. Un «casto abrazo» (p. 83) escandaliza a la moral burguesa. El *erotismo muestra curiosos caprichos: las cojas poseen un atractivo mayor*. (Buñuel no llegó a rodar una tremenda escena, prevista en el guión, en la que Tristana, ya coja, se acostaba con Horacio, en casa de don Lope, y se veía sobre la cama la pierna ortopédica.) El odio por don Lope tiene un origen infantil: «cuando eras pequeña, al verme, comenzabas a chillar» (p. 38). Y se manifiesta de una forma típicamente surrealista, con la pesadilla de Tristana, en la que ve la cabeza de don Lope convertida en badajo de la gigantesca campana. Como se ve, el marco inicial de una novela de Galdós no ha impedido que Buñuel exprese con vigor su propia visión del mundo.

Llegamos ya al final, y, después de un recuento de datos bastante enojoso, no hemos alcanzado ninguna conclusión demasiado original: Luis Buñuel nos ha propuesto una nueva *lectura* de la novela de Galdós. La pura trasposición de *Tristana* hubiera dado lugar, probablemente, a una obra cinematográfica mediocre. Así, ha conseguido una verdadera recreación artística, pero a costa de la fidelidad. ¿Hasta qué punto era esto inevitable o conveniente? Las respuestas serán puramente subjetivas. Buñuel, desde luego, ha sido fiel a sí mismo, a su trayectoria de creador, más que a Galdós. Los galdosianos ortodoxos no lo pueden aceptar con gusto. Aunque Buñuel ha profundizado y hecho patentes —a mi ver— muchas esencias galdosianas y españolas. Y el gran público ha descubierto, así, el permanente interés de una de las novelas de Galdós menos conocidas.

Tengamos en cuenta, como ya he apuntado, las diferencias intrínsecas, inevitables, entre una novela psicológica de 1892 y una película de 1970. Y las diferencias de temperamento entre Galdós, tan comedido y cauteloso, y Buñuel, voluntariamente escandaloso y provocativo. En su *Tristana*, Buñuel inventa algunas cosas; pero, sobre todo, exagera, lleva a sus últimas y más crudas consecuencias. Lo que más me interesa subrayar es que exagera elementos y aspectos que ya estaban presentes, de modo implícito, en la novela de Galdós

A la hora de comparar las dos obras de arte, novela y película, me parece claro que expresar puras preferencias subjetivas es fácil, pero no muy práctico ni interesante. En este trabajillo he tratado de comprender y explicar las diferencias más que juzgar las supuestas «infidelidades». Si tengo la obligación de definirme, diré que no sé si me gusta más la novela de Galdós o la película de Buñuel. Con las dos he disfrutado y sigo disfrutando. Cada una en su terreno, me parecen dos obras españolas de valor universal.

En la versión de Buñuel, desde luego, se ha perdido un poco el drama (tan interesante para una visión actual preocupada por la condición femenina) de una mujer que, en la España de fines del siglo XIX, intenta ser, a la vez, libre y honrada. Se ha desarrollado, en cambio, un profundo y terrible drama de las relaciones humanas, de la frustración vital: algo que, a su manera, ya estaba un poco en Galdós. Pienso que algunos juzgan con dureza a Buñuel porque poseen

una imagen demasiado limitada del propio Galdós. O porque, conscientemente o no, son partidarios de una fidelidad al texto inspirador, que hubiera conducido a una obra puramente arqueológica, «literatura filmada» y no auténtico cine.

Con todas las diferencias y salvando todas las distancias que se quiera, Galdós y Buñuel son dos maestros en el arte de narrar una historia. *Tristana* —y me refiero ahora tanto a la novela como a la película— es una obra profundamente española, que ilumina algunos aspectos de nuestra historia o nuestro modo de ser, a la vez que posee resonancia verdaderamente universal.

En definitiva, la película de Buñuel ha venido a probar la actualidad inagotable de Galdós, que se presta a sucesivas interpretaciones históricas y personales sin dejar de ser él mismo ni perder su grandeza. Lo mismo que les sucede a Cervantes o a Shakespeare. No nos asuste esta última comparación. Hace ya bastantes años, Ramón Pérez de Ayala defendió la cercanía a Shakespeare del gran novelista canario, para escándalo de críticos miopes. Proponer nuevas *lecturas* libres y personales de Galdós será un modo más de mostrar su permanente vigencia.

NOTAS

¹ En *Gaceta ilustrada*, 29 marzo 1970.

² En *Revista de Occidente*, n. 89, agosto 1970.

³ En *Insula*, mayo 1970.

⁴ En *ABC*, Madrid, 6 de mayo 1970.

⁵ En *Destino*, 6 junio 1970.

⁶ Así lo apunto varias veces en mi *Introducción a la novela contemporánea*, 2.ª edición, Salamanca, ed. Anaya, 1971.

⁷ Citaré siempre la novela por la edición de *Obras Completas*, tomo V, Madrid, ed. Aguilar, 4.ª ed., 1965, pp. 1541-1613.

Y el guión: *Tristana* de Luis Buñuel, Barcelona, ed. Aymá, col. Voz imagen, 1971 páginas 21-137.

⁸ *Nuevo Fotograma*, Madrid-Barcelona, 17 abril 1970.

⁹ En *L'Avant Scène du Cinéma*, n. 110, París, enero 1971.

¹⁰ En *Diario de Barcelona*, Barcelona, 9 abril 1970.

¹¹ Catherine Deneuve: «Trabajando con Luis Buñuel», en *obra citada* nota 7, p. 17.

¹² Vid., nota 10.

¹³ ENRIC RIPOLL-FREIXES: «Bio-filmografía de Luis Buñuel». Vid. nota 7, p. 159.

¹⁴ El protagonista de la película, Fernando Rey, ha declarado: «A pesar de ser también Buñuel un lector asiduo de Galdós, éste no hace más que despertar a su imaginación creadora ideas, y a partir de esas ideas puede concebir una película. Concretamente, lo que le gustó a Buñuel de *Tristana* fue que a ésta se le amputase una pierna, y ése fue el punto básico de donde partió la realización» (*Nuevo Fotogramas*, Madrid-Barcelona, 18 agosto 1972).

¹⁵ GONZALO SOBEJANO: «Galdós y el vocabulario de los amantes», en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, ed. Gredos, col. Campo Abierto, 1967, pp. 105-139.

¹⁶ «Mr. Belvedere», en *Nuevo Fotogramas*, Madrid-Barcelona, n. 1.291, 13 julio 1973.

¹⁷ Pilar de Cuadra: ver nota 10.