

TESIS DE LICENCIATURA  
de Carlos Domingo Milla.



DIRIGIDA POR LA DRA.  
Ramona Violant.

93-

Ramona Violant

## INDICE

	<u>Págs.</u>
Bibliografía... ..	4
PARTE PRIMERA: Introducción... ..	10
<u>Capítulos</u>	
1. La transposición literaria al lenguaje cinematográfico... ..	11
2. Buñuel: Notas características... ..	19
3. Filmografía de Buñuel... ..	22
4. Nexo Galdós-Buñuel: Destextualización... ..	24
5 Metodología... ..	26
Notas bibliográficas... ..	29
PARTE SEGUNDA: <u>Nazarín</u> ... ..	32
<u>Capítulos</u>	
1. Sinopsis y significación de el <u>Nazarín</u> galdosiano... ..	33
2. Sinopsis del guión de el <u>Nazarín</u> buñueliano... ..	38
3. La provocación y el <u>Nazarín</u> cervantino... ..	41
4. La crudeza morbosa o la poética de la monstruosidad... ..	45
5. Personajes-tipos o personajes en duda: <u>Nazarín</u> , Beatriz, Andara, Ujo, y el Pinto... ..	52
6. La dialéctica de la ambigüedad o la no explicación consciente y el "mensaje" humanista del ateísmo: los tambores de Calanda, indicio de esperanza... ..	60
7. ¿Existe realmente algún mensaje en el film o es sólo una ficción?... ..	67
Notas bibliográficas... ..	71
PARTE TERCERA: <u>Tristana</u> ... ..	73

Capítulos

Págs.

1. <u>Tristana</u> galdosiana: sinopsis y significación	74
2. Sinopsis del guión de la <u>Tristana</u> buñueñiana	78
3. Contrastes entre <u>Tristana</u> -novela y <u>Tristana</u> -film	80
4. Posiciones críticas ante <u>Tristana</u> ...	84
5. Personajes que buscan su equilibrio: don Lope, Tristana, Saturno, Saturna...	86
6. Los alimentos y las cosas: "símbolos" de independencia o dependencia...	91
7. La cabeza-badajo o el rostro de la perversidad	98
8. El conformismo o la crítica de las contradicciones de la inconformidad...	103
9. La decadencia ó ¿sólamamente <u>Tristana</u> como un "juego" magistral?...	107
Notas bibliográficas...	111

## BIBLIOGRAFIA

### Textos.

- ARANDA, J. FRANCISCO. Luis Buñuel. Biografía crítica. Lumen, Barcelona, 1970.
- ARISTARCO, GUIDO. Historia de las teorías cinematográficas. Lumen, Barcelona, 1968.
- BALDELLI, PIO. El cine y la obra literaria. Galerna, Buenos Aires, 1970.
- BAZIN, ANDRE. ¿Que es el cine? Rialp, Madrid, 1966.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO. Un oficio del siglo XX. Seix-Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1973.
- DELLA VOLPE, GALVANO. Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- Crítica del gusto. Ciencias Humanas, Seix-Barral, 2ª edición, Barcelona, 1963.
- DURGNAT, RAYMOND. Luis Buñuel. Fundamentos, Madrid, 1973.
- HAUSER, ARNOLD. Historia social de la literatura y el arte. Guadarrama, T. III, Madrid, 1971.
- IBÁÑEZ FANES, FÉLIX. Influencia del cine en la literatura. Tesis de licenciatura, Universidad de Barcelona.
- KYROU, ADO. Luis Buñuel. Seghers, París, 1970.
- Le surréalisme au cinéma. Le Terrain Vague, París 1963.
- LAFFAY, A. Lógica del cine. Creación y espectáculo. Nueva colección Labor, Barcelona, 1966.

- LARRAZ, EMMANUEL: El cine español. Masson el Cie, París, 197
- MANSÓ CABÚS, JUAN: El cine de Arte y Ensayo en España. Picaz  
Barcelona, 1971.
- METZ, CRISTIAN: Ensayo sobre la significación en el cine.  
Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.  
Langage et cinéma. Larousse, París, 1972.
- MORIN; EDGAR: El cine o el hombre imaginario. Seix-Barral,  
Biblioteca Breve, Barcelona, 1972.
- PAZ, OCTAVIO: Corriente Alternativa. Siglo XXI, Méjico, 1968.  
Las Peras del olmo. Seix-Barral, Biblioteca  
Breve, Barcelona, 1971.  
Los signos en rotación y otros ensayos. Alianz  
Madrid, 1971.
- PEREZ ESTREMER, MANUEL: Problemas del nuevo cine. Alianza,  
Madrid, 1971.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M.C: De la littérature au cinéma. Armand  
Colin, V., París, 1970.
- SADOUL; GEORGES: Historia del cine mundial. Siglo XXI, Buenos  
Aires, 1972.
- SOBEJANO, GONZALO: Forma literaria y sensibilidad social.  
Gredos, Madrid, 1967.
- VALBUENA PRATS, ÁNGEL: Historia de la literatura española.  
Gustavo Gili, 8ª edición, tomo III, Barcelona, 1968.

Otros textos.

Entrevistas con directores de cine: BUÑUEL, BERGMAN,...

Novela y Cuentos, Madrid, 1969.

Ideología y lenguaje cinematográfico: BARTHES, ECO, DELLA VOLPE, METZ, PASSOLUNTI...; Comunicación 1, Alberto Corazón Madrid, 1969.

Études cinématographiques:Luis Buñuel: Textos presentados por MICHEL ESTEVE. nº. 20-21, y 22-33, París, 1962-63.

Internacional Film Guide: BUÑUEL, FELINI, KUBRICK...; PETER COWIE, London, 1964.

Dictionnaire des films: GEORGES SADOUL. Du Seuil, Bourges, 1967.

Guiones de Luis Buñuel y novelas de Galdós respectivamente .

Nazarín: Boletín de Cine Club Lumière, nº. 50 (Octubre 1969) Perpignan.

Tristana . Aymá, col. voz imagen serie-cine24, Barcelona 1971

Nazarín. Hernando S.A., Madrid, 1969.

Tristana. Alfaguara, Barcelona 1971.

Artículos e introducciones a guiones .

AUMONT, JACQUES: "Le plaisir et le jeu", Cahiers de Cinéma , nº. 223 (Août 1970), pp. 7-9.

BAUDRY, PIERRE: "Tristana: son dossier de presse", Cahiers de Cinéma, nº. 223 (Août 1970), pp. 24-27.

- BENAYOUN, ROBERT: "Viridiana ", Positif, nº. 44, (Mars 1962)  
pp. 70-72.
- BONITZER, PASCUAL: "Le curé de la guillotine", Cahiers de Cinéma, nº. 223 (Août 1970), pp. 5-6.
- COBOS, J.: "Entretien avec Luis Buñuel", Cahiers de Cinéma, nº. 191 (Juin 1967). pp. 12-14.
- FIESCHI, JEAN-ANDRÉ: "L'Ange et la bête", Cahiers de Cinéma nº. 176 (Mars 1966), pp. 32-40.
- GILSON, RENÉ: "L'évangélie selon Saint Luis", L'Avant-Scène nº. 98 (février 1969), pp. 5-7.
- JONGNY, MARCEL: "Tristana", Téléciné, nº. 167 (Janvier 1970), pp. 7-15.
- MUÑOZ-SUAY, RICARDO: "Buñuel y Galdós vistos desde España". El original nos lo ha cedido el propio articulista, pues sólo ha aparecido publicado en Cahiers de Cinéma, nº. 223 (Août 1970), pp. 28.
- OLIVAR, ARNAU: "La Tristana de don Lope". Cf. Tristana. Aymá, Barcelona 1971, pp. 7-15.
- LOUDART, JEAN-PIERRE: "Jeux de mots, jeux de maître", Cahiers de Cinéma, nº. 223 (Août 1970), pp. 13-16.
- PIERRE, SYLVIE: "Les deux colonnes", Cahiers de Cinéma, nº. 223 (Août 1970), pp. 10-12.
- PHILIPPE, C.J.: "Nazarín", Téléciné, nº. 96 (Mai 1961), pp. 1-2.
- RIPOLL-FREIXES, ENRIC: "Bío-filmografía de Luis Buñuel", Cf. Tristana. Aymá, Barcelona 1971, pp. 141-160.
- SADOUL, GEORGES: "Prólogo a Viridiana". Era, México 1971, pp. 9-37.
- SANTOS FONTANELA, CÉSAR: "Tristana: un Buñuel español", Nuestro Cine, nº. 96 (Abril 1970), pp. 59-64.

TESSIER, MAX: "Tristana", Cinéma 70, nº. 147 (Juin 1970), pp. 126-130.

REVISTAS.

Cahiers de Cinéma: Los números 223 (Août 1970), 176 (Mars 1966) y 191 (Juin 1967), París.

Genobio: "Cinema e letteratura", nº. 6 (Novembre-Dicembre 1970), Lugarno.

Cinéma 65: nº. 94 y nº. 147 (Juin 1970) de Cinéma 70 :

L'Avan-Scène: Los números 89 (février 1969) y 110 (Janvier 1971)

Nuestro cine: nº. 96 (Abril 1970).

Positif: Los números 44 (Mars 1962) y 10 ( Le cinéma mexicain, Buñuel. 1954).

Premier Plan: nº. 13 (Octobre 1960).

Téléciné: Los números 96 (Mai 1961) y 167 (Janvier 1971).

Aclaración: Una de las dificultades encontradas, debido al tema del trabajo, ha sido el abundante y predominio del material bibliográfico en francés. Aunque, parte del mismo ya está traducido, ha sido necesario una dispuesta atención y detenimiento, en aras de una perfecta asimilación y correcta traducción, sobre todo, en ciertas críticas especializadas y de diversas tendencias, por sus retorcimientos lingüísticos y giros expresivos demasiado herméticos. El vuelco de los comentarios concernientes a Nazarín y Tristana buñuelianos, así como a su obra en general, es autoritariamente francés, aunque no siempre acertados. A continuación de cada una de

las partes del trabajo, adicionamos las notas bibliográficas respectivas, remontándose las citas a la bibliografía expuesta. En ésta, hemos adjuntado algún que otro libro consultado, aunque no citado a lo largo del trabajo, pues nos ha parecido imprescindible como orientación al tema.

Agradecemos la atención de Miguel Porter, por la ayuda prestada y la libertad ofrecida para la consulta de su biblioteca, así como a Dalmiro de Caral, por otorgarnos la visita a su biblioteca privada. También, a todos aquellos críticos y especialistas de cine que abiertamente nos han facilitado material, y en especial, la ayuda de Muñoz-Suay, encargado de producción en Viridiana y amigo de Buñuel. A todos ellos agradecemos la colaboración, y pues, a veces la bibliografía era costosa de obtener o de ceder. Sin esta ayuda está claro, que hubiese sido imposible el trabajo.

PARTE PRIMERA

Introducción

## 1) LA TRANSPOSICIÓN LITERARIA AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.(1)

Mencionar la cuestión de la adaptación al cine del texto literario, o sea, el fenómeno de la transposición, obviamente supone el planteamiento de otra cuestión: la consideración sobre las relaciones cine-literatura. Los criterios prejuiciosos que todavía subestiman la validez artística del cine, o su inferioridad con respecto a otras artes pecan de inconsistencia, y resultan sumamente estériles, a pesar de contra-argumentaciones de tipo sociológico, industrial, económico, o simplemente, ~~el~~ falso alegato de considerarlo históricamente demasiado joven. El universo del cine posee estructuras propias, preocupándose por hallar un estilo propio, y constituyendo un modo expresivo con recursos técnico-artísticos tan válidos como la poesía y la novela..., en su función de enriquecimiento cultural.

El interés despertado en círculos culturales y docentes por esta problemática, es curioso y significativo: veámos los comentarios de Pío Baldelli, cuando expone " El cine existe en estado latente, desde siempre, y muy difundido en las literaturas antiguas. No sería difícil encontrar también en textos griegos y latinos el equivalente verbal de ciertas técnicas empleadas en la composición de los films..., trátase de un verso virgiliano de las Bucólicas, un párrafo de Tito Livio y Tácito, o una frase de Racine.."(2). También, en este intento de descubrir técnicas descriptivas cinematográficas, en autores de época pasada como precursores revolucionarios del séptimo arte, figura sobresalientemente Proust

Sin embargo, aunque estos análisis aproximativos son convencionalmente arbitrarios, resultan de lo más esclarecedor, ya que no desdeñan la inquietud relativa al cine-literatura, texto-film. M. C. Ropars-Wuilleumier rayando el aspecto de estos procedimientos, tales como el cambio del "punto de vista", dice: que "no estaban implicados en las primeras técnicas cinematográficas, puesto que en los orígenes del cine, la cámara quedaba fija y el montaje no existía". Más adelante, especificando sobre la relación del cine y la novela asegura: "no es la novela quién prefigura al cine, es el cine qui se inscribe paulatinamente en una tradición, sino novelesca, al menos narrativa, común a todos los mostradores de historias" (3).

En la época del cine mudo, las obras literarias servían simplemente para encarnar visualmente las aventuras de héroes o acomodaban al expresionismo cinematográfico novelas naturalistas. Sólomente con el cine hablado, es cuando la adaptación de una novela o de una obra teatral puede ser registrada en la perspectiva de una confrontación entre dos sistemas expresivos. El comentarista sigue apuntando: "Con la palabra, considerada como signo psicológico, es la materia subjetiva de la novela quién se somete a una investigación de equivalencia cinematográfica" (4). Para algunos el problema parece hoy día desfasado; continúa-una adaptación sólo ofrece interés cuando restituye el espíritu y no la letra de la obra adaptada; y esta misma fidelidad parece, en adelante, insuficiente para justificar una tentativa de la que se espera una creación más que una imitación" (5).

Aunque el cine tenga su lenguaje específico, y la obra

adaptada constituya una creación propia, con plena autonomía fílmica, no por tal motivo la literatura pierde sus valores. Más bien, lo contrario: no arriesga nada y por tanto, nada pierde. Pío Baldelli comenta: "El director llega a subordinar o mejor, a distanciar la obra literaria del film, imponiendo su signo personal al texto literario. En este caso, la literatura desciende a calidad de "materia" que provoca la invención cinematográfica y se convierte en sinónimo de pretexto, punto de partida...; Así resulta muy cómodo considerar como "relaciones entre literatura y cine" sólo los casos de obras narrativas traspuestas más o menos bien" (6).

De modo alguno debe ser olvidada la importancia histórica de este fenómeno, tan destacable al transcribir a la pantalla Robert Bresson la novela Le journal d'un curé de campagne de G. Bernanos. Esta genial adaptación marcó un hito trascendental en la problemática de las transposiciones, no desconocida ni desconsiderada ya por nadie. Este film de Bresson multiplicó por diez los lectores de Bernanos.

André Bazin, uno de los más especializados teóricos del cine, aboga por un cine "impuro", defendiendo la adaptación, comenta: "Es absurdo indignarse por las degradaciones sufridas por las obras maestras en la pantalla, al menos en nombre de la literatura. Porque, por muy aproximativas que sean las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de la minoría que lo conoce; en cuanto a los ignorantes, una de dos; o bien se contentan con el film, que vale ciertamente lo de cualquier otro, o tendrán deseos de conocer el modelo, y eso se habrá ganado para la literatura" (7).

La estimación que considera la influencia del cine en la novela contemporánea, es ya un punto común de afirmación insoslayable. Por tanto, si en este juego de correspondencias e influencias la literatura no sufre deterioro ni desconsideración en cuanto a la validez de sus categorías expresivas, estéticas..., aprovechándose de posibilidades artísticas, tales como el cine, éste, a su vez, podrá beneficiarse por cuenta propia, de aquélla, dentro del terreno de las equivalencias para un enriquecimiento mutuo.

Atención nos merece, los debates y consideraciones experimentadas en el XXIII Festival Internacional del film de Locarno, durante septiembre de 1970, con la organización de una "tabla redonda" en torno al tema "Cine y Literatura". Las características del fenómeno fílmico-literario se abordaban junto a la problemática de la realidad político-cultural del mundo contemporáneo, por diferentes teóricos y representantes de diversos países: Veámos las intenciones al respecto, según la exposición del representante de Francia, Roger Ferney " hemos abordado un problema, dentro del cuadro de nuestro último congreso Internacional en Moscú, que trata de las relaciones entre el cine y la literatura, las condiciones de una segunda creación a partir de la primera creación, es decir, de las libertades, algunas veces reprochadas a los adaptadores, pero exigidas por la técnica cinematográfica, de meditar la obra que ha sido concebida inicialmente con una forma literaria y que es preciso transponer visualmente"(8). Más adelante, y resumiendo la cuestión planteada, continúa" en primer lugar, el grupo de adaptadores

consideran que la creación cinematográfica es siempre una creación en sí; parte de un guión original y toma como punto de partida una obra literaria preexistente, pero siempre hay una creación, que es independiente de la creación primera. Y en segundo lugar, la regla de esta creación podría resumirse en una frase muy simple, y es, que no se puede fotografiar pensamientos. Como no se puede, todo lo que en una obra es subjetivo, introspectivo, las equis páginas en las que el novelista nos explica lo que pasa en el alma del personaje, necesariamente debe ser recreado visualmente con una forma nueva, por las razones obligatorias de un arte cuya imagen es primeramente su expresión"(9). Así, pues, de estas resoluciones, podemos deducir, que la "recreación" en forma visual implica una distanciamiento de la estructura o del proceso de la novela u obra original, concebido con otra forma.

R. Barthes aduce" estoy seguro de que, actualmente, solo el análisis estructural puede- o podrá de aquí a muy poco- permitir la comparación de una novela con un film; este viejo problema, ya estereotipado, de las relaciones entre la novela de origen y la obra cinematográfica que lo adapta podrá tratarse con eficacia, seguridad y precisión gracias al análisis estructural, ya que entonces se dispondrá de un mismo instrumento de análisis para la narración escrita y la visual: podrá, por ejemplo, saberse si el poder de dilatación de las secuencias es igual en las obras cinematográficas y en las obras escritas"(10). El telquista francés observa que el lenguaje articulado supone una sólo línea de exposición, que cuando se escribe una historia, sus elementos nunca se

exponen simultáneamente; por ésto, nos es necesario seguir citando sus observaciones, aún que la cita parezca un poco larga: Prosigue " la literatura actual ha experimentado algunas técnicas de simultaneidad( la más célebre es la de Sartre en Le Sursis), pero estos intentos siempre han fracasado, porque el instrumento literario, la escritura, no puede realmente, proporcionar una simultaneidad de acontecimientos: la linealidad es un dato absolutamente intrasgredible del arte de la escritura. En el cine, esa linealidad puede, en parte, transgredirse por el hecho de que en una escena filmada puede darse la expresión simultánea de cierta cantidad de informaciones(...), pero parece que el poder de dilatación de la secuencia es mucho mayor en la escritura que en el cine; en éste, a excepción de recursos a formas de investigación excéntricas o experimentales, una vez que se ha "lanzado" un gesto ante el espectador, no se le puede interrumpir para representar otra cosa y continuar o acabar después del gesto iniciado; mientras que en la literatura, entre el momento en que un personaje ofrece a otro un cigarrillo y el momento en que el otro lo acepta, puede insertarse uno, dos, o tres capítulos; en el cine, esta " dilatación " resulta casi imposible o, en cualquier caso, es mucho más difícil(11)." Estas observaciones implican la delimitación de dos medios expresivos distintos, al mismo tiempo que un tratamiento ineludible del juego de equivalencias entre dos estilos narrativos en el arte. Barthes habla de la inclusión de todo elemento de una obra en una estructura de la que forma parte y de cómo está dotada de dos dimensiones diferentes. En la

primera, el elemento forma parte de una serie, y en la segunda, el elemento llega al sentido a través de una serie de integraciones. Pretende **aplicar** análisis estructuralistas, al igual que al relato narrativo, al relato fílmico, considerando como un conjunto de elementos, y signos, de idéntica composición a aquél, como solución científica y precisa en el intento de dilucidación o desmenuzamiento crítico del film. Otro estudioso barthesiano, de resonante investigación lingüística, es Christian Metz, que defiende la posibilidad del cine como lenguaje, frente al cine como lengua según Pasolini (también éste distingue "un cine de prosa" y un "cine de poesía" al que se adscribe) (12). De estas observaciones, entresacamos simple y brevemente aquellas puntualizaciones que indican, que el problema de aplicar una crítica científica cinematográfica, es más compleja de lo que parece, según las diversas tendencias enfrentadas en el análisis del film (en sus aspectos sociológicos, lingüísticos...); cuestión que dejamos para los teóricos y estudiosos.

Por tanto, de todo lo dicho, concluimos que, la creación cinematográfica tiene un lenguaje específico, y unos medios expresivos propios, constituyendo la obra en sí, una creación, independiente de la obra original adaptada—si existe la adaptación— y que con tal recurso, la literatura ni pierde ni gana, más bien todo lo contrario, puesto que las estadísticas editoriales revelan la revitalización literaria de las obras adaptadas, con el aumento lógico de lectores. Al igual que, por ejemplo, el Hamlet de la pantalla aumenta los lectores de Shakespeare, y la inquietud de la representación

en la escena, la Tristana o el Nazarín fílmicos aumentan los lectores de Galdós. Cabe destacar, también, que el talento creador de algunos directores se vale tanto de adaptaciones literarias, novelescas... para sus guiones cómo prescinden de ellas, así, Buñuel se caracteriza por su ciclo galdosiano y al mismo tiempo, desde La Edad de Oro, pasando por Los Olvidados, Viridiana, El Angel Exterminador, y el Discreto Encanto de la Burguesía..., revela sus dotes ingeniosas en la magistral creación de obras cinematográficas.

Ante la importancia de las relaciones cine-literatura, bástenos mencionar, a título informativo, por las influencias y convergencias del fenómeno, el "Nouveau Román" francés, en donde Robbe-Grillet justifica su postura artístico-literaria a través del cine, y Margarita Durás, abandona la literatura para entregarse al cine. Esta absorción de novelistas y literatos por parte del Séptimo Arte, ya constituye un índice numérico, así como, al menos, la colaboración y un vivo interés, como ocurre ahora, con Vargas Llosa y el director del "Nuovo Cinema" brasileño Ruy Guerra; también Márquez aunque piensa que el cine es "una industria pesada" ha colaborado con Alcoriza en la confección de guiones; Cabrera Infante, Carlos Fuentes..., dedicados a la crítica cinematográfica..., y sobre todo, tampoco conviene olvidar de este fenómeno, la atención y relación de Visconti-Thomas Mann (Muerte en Venecia), Bertolucci-Borges (La estrategia de la araña)...etc, por citar las más recientes creaciones artísticas.

## 2) BUÑUEL: NOTAS CARACTERISTICAS.

Apuntamos unas reseñas autobiográficas del propio Buñuel " Nací el 22 de Febrero de 1900, en Calanda, un pueblo de la provincia de Teruel. Mi padre había pasado toda su vida en América, donde, dedicándose al comercio al por mayor, logró amasar casi una fortuna. Cuando andaba muy cerca de los cuarenta años decidió volver a su tierra natal, Calanda, donde se casó con mi madre, quién apenas tenía entonces los diecisiete. Yo fuí el primero de los siete hijos de éste matrimonio, los cuales viven ahora en España. Mi infancia se desarrolló en una atmósfera casi medieval( como en casi todas las provincias españolas) entre mi pueblo natal y Zaragoza. Creo necesario decir ( ya que esto explica en parte mi modesto trabajo posterior) que los dos sentimientos básicos de mi niñez, que permanecieron dentro de mí hasta la adolescencia, fueron el de un profundo erotismo, al principio sublimado por una gran fé religiosa, y después la perfecta conciencia de la muerte.

Sería muy árduo analizar las razones. Baste decir que ya no podía ser una excepción entre mis compatriotas, ya que ésta es una característica muy española, y nuestro arte, exponente del espíritu español, está impregnado de estos dos sentimientos. La última guerra civil, peculiar y feráz como ninguna, lo explica duramente"(13).

La vida infantil de Buñuel se caracteriza por el erotismo y la religiosidad. Como buen hijo de la alta burguesía provinciana, fué a estudiar a los seis años al colegio de los

Hermanos Corazonistas, en Zaragoza. A los siete años pasó a los jesuitas, estudiando el bachillerato, hasta los dieciséis. La entomología y el estudio de los animales le fascinaban, poseyendo en su cuarto algún animal vivo, culebras, ratas, lechuzas, coleópteros...; en 1917 va a Madrid, a la Residencia de Estudiantes, cuyo coste era elevadísimo. Del interés por la anatomía y fisiología de los insectos en sus estudios de Ciencias Naturales pasa al interés de la vida y literatura de aquéllos, hasta su matriculación en Filosofía y Letras, y vida artística al lado de amigos como García Lorca, Salvador Dalí, Moreno Viella...

Buñuel gracias a Lorca se interesa por el teatro." Sin duda, la pequeña experiencia de la Residencia le sirvió a Buñuel para iniciar su carrera con la dirección de El retablo de Maese Pedro, y posteriormente para dirigir actores de cine"(14). "El origen de su formación surrealista se remonta también a los años de la Residencia. Pensemos en la élite pequeño-burguesa de minorías privilegiadas, ubicada en aquélla, y la angustia y justificación moral sofocada en la rebelión pre-surrealista, por parte de sus educandos. Así, comprenderemos todo este ambiente como una postura vital de carácter intelectual combatiente, implicado en el movimiento social y político de la época.

Marcha a París en 1925, en dónde trabaja con Epstein, sin abandonar totalmente la Residencia, hasta 1934, fecha en la que vuelve a residir en Madrid, hasta 1937 que parte para América"(15). Su adscripción al grupo surrealista de París es en 1929, fecha de Un perro Andaluz. Un año más tarde rea-

lizaría La Edad de Oro . La estética del surrealismo junto al universo freudiano, caracterizarían esta etapa. Casi todos los intelectuales españoles vieron Un perro... como un perverso juego estético, o un muestrario de símbolos sexuales, aparte del gusto surrealista por el escándalo; mientras que Buñuel declaraba que su objetivo no era agradar sino provocar " tratándose solamente de un desesperado, de un apasionado llamamiento al crimen"(16).

También Dalí-colaborador de Buñuel-explica a su manera la intención del film," quebrar la inquietud mental del espectador y poner en evidencia la principal convicción que anima al conjunto del pensamiento surrealista: el valor todo poderoso del deseo"(17). En 1938, Buñuel fué a Hollywood al servicio del gobierno republicano. Diez años más tarde llega a Méjico, después de realizar una ingente labor entre 1939 y 1941 en el Museo de Nueva York. Antes de realizar Los olvidados (1950) puede apreciar con detalle durante tres años la miseria de la ciudad y habitantes de Méjico( realidad en que se basa la historia de este film).

Con la década de los 60, Luis Buñuel comienza una nueva etapa de su vida. En ésta logra su madurez artística de más valía." Durante los años 60 y en lo que va de los 70, el director realiza entre Méjico, España, y Francia, nueve películas de extraordinaria calidad. Algunas de ellas están consideradas como obras maestras del cine por la crítica más exigente. Todas, sin excepción, denuncian una genialidad fuera de serie"(18).

Después del rodaje de Tristana (1970) en España, su

última película realizada en Francia a sus 72 años es el Discreto Encanto de la Burguesía.

### 3) FILMOGRAFIA.

#### COMO AYUDANTE DE DIRECCION

- 1926 : Matiprat. (Francia).  
 1927 : La Sirena de los Trópicos.(Francia).  
 1928 : El Hundimiento de la Casa Usher.(Francia).

#### COMO DIRECTOR

- 1928 : Un Perro Andalúz.(Francia).  
 1929 : La Edad de Oro.(Francia).  
 1932 : Las Hurdes-Tierra sin Pan.(España).  
 1935 : Don Quijote el Amargao.(España). como encargado de producción.  
 1935 : La Hija de Juan Simón. (España).  
 1936 : ¿Quién me quiere a mí?(España).  
 1936 : !Centinela Alerta!(España).  
 1937 : España Leal en Armas.(España y Francia).  
 1938 : Director de documentales para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.  
 1942 : Director de documentales para el Ejército Americano.  
 1946 : Gran Casino.(Méjico).  
 1949 : El Gran Calavera. (Méjico).  
 1950 : Los Olvidados.(Méjico).  
 1950 : Susana la Perversa-demonio y carne.(Méjico).

- 1951 : La Hija del Engaño.(Méjico).
- 1951 : Una Mujer sin Amor.(Méjico).
- 1951 : Subida al Cielo.(Méjico).
- 1952 : Robinson Crusoe.(Méjico).
- 1952 : El Bruto.(Méjico).
- 1952 : El.(Méjico). Premio FIAT, Basilea.
- 1953 : Abismos de Pasión-Cumbres Borrascosas.(Méjico).
- 1953 : La Ilusión Viaja en Tranvía.(Méjico).
- 1954 : El Río y la Muerte.(Méjico).
- 1955 : Ensayo de un Crimen-La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz.(Méjico).
- 1955 : Cela s'appelle L'Aurore.(Francia e Italia).
- 1956 : La Muerte en Este Jardín.(Francia y Méjico).
- 1958 : Nazarín.(Méjico).
- Gran Premio Internacional del Festival de Cannes, 1959.  
Premio André Bazín en el Festival de Acapulco, y otros.
- 1959 : La Fiebre Monte a el Pao- Los Ambiciosos.(Francia y Méjico).
- 1960 : La Joven-The Young one.(U.S.A. y Méjico).
- 1961 : Viridiana.(España e Italia).
- Gran Premio " Palma de Oro " en Cannes, 1961.
- 1962 : El Angel Exterminador.(Méjico).
- " Jano de Oro ", Gran Premio del Festival de Cine Latinoamericano de Sestri-Levante, 1962.
- 1963 : Le Journal d'une Femme de Chambre-Diario de una Camarera.(Francia e Italia).
- 1965 : Simón del Desierto.(Méjico).
- León de Plata de San Marcos y Premio FIPRESCI en Vene

cia, 1965.

1966 : Belle de Jour.(Francia).

Premio de la Crítica Independiente en el Festival de Venecia, 1967.

1969 : La Voie Lactée La Vía Láctea.(Francia).

1970 : Tristana.(España, Francia e Italia).

1972 : Le Charme Discret de la Bourgeoisie-El Discreto Encanto de la Burguesía.(Francia).

#### 4) NEXO GALDOS-BUÑUEL:DESTEXTUALIZACIÓN.

Las notas biográficas son necesarias como ayuda en la comprensión de su obra. Sobre todo, la época de la infancia, adolescencia y universitaria, puesto que se ha cargado la tinta excesivamente, en las llamadas obsesiones de Buñuel. Su vida artístico-intelectual de la Residencia, y su adscripción al grupo surrealista marcaría huella imborrable en su producción cinematográfica. El interés de Buñuel por Galdós siempre ha constituido una de sus aficiones literarias, dada la fluidez y sencillez del estilo y la carga social del novelista: Galdós y los surrealistas formaban sección principal de su Biblioteca.

El ciclo galdosiano de Buñuel integra realmente a Nazarín y Tristana, sin embargo, pensaba realizar también Ángel Guerra, pero la imposibilidad de realizarla en Méjico frustró el intento." Las demás novelas de Galdós son maravillosas, pero no para cine. Saldría cine-novela , cosa que no

me atrae"(19). " Respecto a Valle-Inclán, después de examinar Romance de Lobos ,rechazar un proyecto de filmar Divinas Palabras , y preferir Tirano Banderas ( aunque en su opinión de esta obra" hay demasiada acción y personajes y es peligroso. Podría convertirse en un film de actores. El cine moderno exige cada vez más concentración de acción y pocos personajes"). Piensa que, le produce admiración por su lenguaje y exquisitez de orfebre, porque, en el cine, eso no cuenta!" (20).

Este genial artista aragonés, que va al cine cuatro o cinco veces al año, tiene ideas claras de lo que puede ser cine, su cine, y la literatura-novelas. De ahí, su gran habilidad para utilizar a Galdós, destextualizándolo cinematográficamente y al mismo tiempo, revitalizarlo literariamente, siempre siguiendo cierto espíritu argumental, casi imperceptible, del decimonónico novelista.

Al margen de especialistas, historiadores de la literatura, sociólogos... preocupados por la obra-no muy conocida del todo- de Galdós, Buñuel con sus adaptaciones ha contribuido a una revalorización; curiosidad literaria por el escritor no sólo en círculos intelectuales nacionales,( venga a colación las reflexiones sobre Galdós en Cuadernos para el Diálogo(21), sino en ambientes internacionales, por la resonancia universal de Tristana y Nazarín. No queremos decir , que gracias a los films de Buñuel, se han conocido obras de Galdós, pero sí, es innegable, al margen de cinéfilos y críticos cinematográficos, la preocupación despertada por la lectura del escritor canario.

## 5) METODOLOGÍA.

Antes de nada, señalamos que la producción fílmico buñueliana ha llegado a las pantallas españolas (es un decir, mejor está llegando, y no toda; Viridiana sigue siendo irrepresentable) con cierto caos, fragmentariedad y retraso. Buñuel sólo ha rodado de su abundante filmografía, Las Hurdes, Viridiana y Tristana en España. Las consideraciones críticas universales, y sobre todo, francesas, el malicioso desconcierto del director a la hora de esclarecer su obra, el exilio, el escándalo sobre todo de la época surrealista y el bombo político, han originado el mito del "maldito" Buñuel en nuestro país. Esta situación siempre implica una merma en el balance crítico para comprender mejor su obra.

Somos conscientes de que el universo del cine posee toda una serie de posibilidades técnico-expresivas, de la existencia de recursos, sin los cuales, el film no se concebiría: la imagen, el sonido, la música, el color, movimientos de cámara, flashback, la sobreimpresión..., la realización y el montaje en definitiva, es decir, el lenguaje cinematográfico con una función muy específica. Aunque no hemos desdeñado tales trucos técnicos, puesto que necesario nos ha sido la visión de Nazarín y Tristana varias veces, para un mejor acercamiento en el análisis, nos hemos servido de los guiones respectivos y de las novelas homónimas galdosianas (se habla del guión como un nuevo género literario), para mayor comodidad y perfección, por el carácter del trabajo. La estructura de éste consta de tres partes: la primera expone teóri-

camante el fenómeno de las relaciones novela-film, y funciona a modo de introducción o características preliminares de la relación Buñuel-Galdós. La segunda y tercera circunscribe el análisis de Nazarín y Tristana respectivamente. Cada una de las partes queda escindida en apartados o capítulos. Sin embargo, éstos son esféricos, en el sentido de quedar herméticos en sí mismos, y a la vez poseen la posibilidad de interrelación con los demás, dada la compleja delimitación temática en el desarrollo lógico del análisis. Por tanto, como ya indica el índice, a lo largo de los apartados vamos dilucidando las características Buñuel-Galdós, y el fenómeno Buñuel, removiendo y deslizando la crítica respecto a los dos films tratados, sin ensanchar las relaciones con otras cintas del director, aunque no desdeñables, puesto que existe un denominador común o características peculiares muy significativas.

Puntualizamos estos rasgos, ya que nos ~~son~~ innecesarias otras explicaciones, al existir en los capítulos unas conclusiones propias y cerradas en cuanto aportaciones críticas, en el intento de acercarnos al Buñuel no sólo galdosiano, ideólogo, ateo, anarco-marxista, freudiano-surrealista, sádico, minador de la moral burguesa..., sino al simplemente humano, y por humano, contradictorio, y sobre todo poeta, y por "poeta de la cámara", y por artista, rebelde.

Abreviando, destacamos un dato genuino, y muy sobresaliente: la comercialidad del cine buñueliano, pero tal y como lo entiende el propio realizador: comercialidad en cuanto el film es contemplado mayoritariamente por la masa y a la

vez, receptora de unos valores concretos muy distanciados de los funcionales de la enajenación, a pesar de que la burguesía siga produciendo y contemplando impunemente sus propias lacras, y la pequeña burguesía con su angustia vital siga visionando una clara concienzación, pero neutralizada al avivar sus ansias de divertimento, y en ocasiones, snobísticamente. Hemos comprobado durante las proyecciones de Tristana, en salas de cine populares, la participación y entusiasmo de los espectadores ante las distintas reacciones y comportamientos de los personajes del film.

El objetivo o intención del tema del trabajo no está motivado ni por la pasión del cinéfilo, ni por la erudición del crítico de cine, sino, simplemente por la persona preocupada ante una realidad problemática, atroz y decadente, y en ocasiones, fascinante y esperanzadora, y que está delante de sus ojos.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Aclaración: Decimos lenguaje, para entendernos mejor, en sentido convencional, y en cierta medida, establecido. Sin embargo, tenemos presentes los replanteamientos teóricos de los estudiosos, a cerca de los términos: lenguaje o lengua cinematográficos, fílmicos...
- (2) El cine y la obra literaria, p. 346. ( El autor comenta este punto, refiriéndose al intento pedagógico de Agel por "vivificar" los textos clásicos de la literatura con una serie de trasposiciones cinematográficas).
- (3) De la littérature au cinéma.p.12.
- (4) ibidem,p. 75.
- (5) ibidem,p. 75.
- (6) El cine y la obra literaria. p. 62.
- (7) ¿ Qué es el cine?. p. 177.
- (8) Liberté à l'égard de la littérature.Cenobio " Cinema e Letteratura ". p.425.
- (9)ibidem, p. 426.
- (10)Ideología y lenguaje cinematográfico. " Principios y fines del análisis estructural ". p. 175.
- (11)ibidem, p. 176.
- (12)Muy sugestiva resultan las polémicas en el Festival de Pésaro, que durante los años 1966 y 1967, abordaba el delicado tema "lenguaje e ideología en el cine". Las Mesas Redondas las integraban Eco, Metz, Pasolini, Toti, Della Volpe, Badelli, Kossak...etc. Todos estos debates de las diversas

ponencias, buscan la posibilidad de conferir un carácter científico a la crítica cinematográfica. Estos resquicios, los aprovechan sobre todo los estructuralistas o formalistas que remueven teóricamente o, mejor, replantean los moldes tradicionales o convencionales de la crítica, aprovechando los métodos especulativos propuestos por Saussure y sus seguidores. El intento es enfrentarse a lo que sería la "lectura de la obra cinematográfica" con fórmulas lingüístico-semióticas. Ensayos sobre la significación en el cine y Langage et cinéma son los dos libros básicos de las investigaciones de C. Metz. Éste habla de la posibilidad del cine como lenguaje, nunca como lengua, pues analizando el elemento que considera base en el lenguaje cinematográfico, el plano, no podría encontrarse el equivalente con la palabra, su correspondiente en la lengua hablada. También un pormenorizado análisis semiológico primario del lenguaje cinematográfico le lleva a enunciar diversos tipos sintagmáticos: la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo, el sintagma descriptivo y el plano autónomo. La posibilidad de una gramática cinematográfica contaría con diversos elementos lingüísticos y semiológicos como única posibilidad de proporcionar al lenguaje fílmico "modelos" metodológicamente apropiados. Tengamos presente, que estas tendencias son una reacción contra la crítica, digamos, irracionalista, y contra el contenidismo sociologista, representado y puesto en boga, por el marxista-ortodoxo Guido Aristarco. También diremos que ~~estas~~ intentos de aplicación estructuralista implican un trabajo en equipo, a base de moviolas y elementos técnicos, que fa-

cilitan el acercamiento científico al film, (sobre todo cortometrajes) y cuyos resultados todavía no poseen la clarividencia obtenida como la aplicación a la literatura. Para toda esta problemática téngase en cuenta, el prólogo de Manuel Pérez Estremera en Problemas del Nuevo Cine, y los libros Ideología y Lenguaje Cinematográfico, Lo Verosímil Fílmico y otros ensayos de estética, de G. Della Volpe..., Historia de las teorías cinematográficas, de ~~Aranda~~ Aranda,...etc.

(13) LUIS BUNUEL. Autobiografía inédita. Escrita en 1938.

Cita entresacada del libro de Aranda: Luis Buñuel.p.18.

(14) ARANDA. Luis Buñuel. p.33.

(15) Véase la tesis de Licenciatura de Félix Ibáñez Fanés: Influencia del cine en la literatura. ( período de la Dictadura y II República).

(16) EMMANUEL LARRAZ. El Cine Español. p.19. Citado de "La Arboleda Perdida", de R. Alberti, 1959.

(17) Citado por Aranda, p.87.

(18) MANUEL ALCALA. Buñuel.p.91.

(19) ARANDA. Luis Buñuel.p.355. Entrevista de Buñuel con Griffith.

(20) ARANDA. Luis Buñuel.pp.257-258.

(21) J.M.VALVERDE, TORRENTE BALLESTER y J.BENET. Cuadernos para el Diálogo, " Literatura Española a 30 años del s. XXI". pp:5-15.

PARTE SEGUNDA

Nazarín

## 1) SINOPSIS Y SIGNIFICACIÓN DEL NAZARÍN GALDOSIANO.

Aunque tengamos que hablar irremediabilmente de estas dos novelas galdosianas, eje central del que arranca Buñuel para la transposición fílmica, hemos de reconocer la fallida consideración literaria que nos merecen Nazarín y Tristana. Sin embargo, a pesar de la enclenquez estética de estas obras de Galdós, (obras de notable insignificancia evaluando la restante producción del escritor y su trascendencia) observamos, y sobre todo, en Nazarín, la que nos interesa ahora, cierta valentía moral por abordar e intentar desenmascarar exponiendo, la compleja problemática religioso-clerical de la España de la Restauración.

El deseo de Galdós en la novela parece claro: todo el itinerario quijotesco de su protagonista Nazarín, clérigo idealista escindido de la ortodoxia eclesiástica, supone los límites de choque o la mostración-clave de un conflicto: el enfrentamiento u oposición entre el cristianismo de comunidad, la palabra y la obra evangélica en su desnudez primitiva y la transformación socio-histórico-política de la Iglesia; transformación secular devenida en deformación, en poder arbitrario, en ejercicio del clero jerarquizado como opresión activa de las masas. La novela pertenece a la llamada última etapa de Galdós, escrita en 1895.

" En cuanto a originalidad de tipo, y como resultante de las ideas personales en lo referente al sentimiento

religioso en Galdós, la obra más original es, sin duda, Nazarín" comenta Valbuena Prat(1). Si consideramos que original puede ser la creación literaria de un personaje eclesiástico, cuya audacia de reformismo es epifenómeno de un encararse al problema religioso, a diferencia del mismo tratamiento, pero con otras características, dadas las posibilidades de otros acontecimientos temáticos en sus obras, hemos de reparar, que en tal medida, Nazarín quizás sea la más original.

La novela(2) está dividida en cinco partes. Cada una de ellas consta de varios capítulos: cinco, seis, nueve, ocho y siete respectivamente. Esta estructura no es completamente desperdiciable al cotejar la confección del guión homónimo de Buñuel(3), escindido en trece secuencias, siempre teniendo presente al salvar las distancias, el problema de la adaptación literaria al cine, y la selección temática, ideológica... que los directores hacen del texto original.

La ubicación espacial novelesca se desarrolla, tal y como queda patentizada en la primera parte, en el Madrid arrabalero, en tiempos finiseculares, durante la Restauración, el período de turno de partidos según alusiones de soslayo a Cánovas, Sagasta... ; en esta parte se describe el ambiente en el que surge Nazarín. El narrador emplea "el punto de vista" autobiográfico participando de la acción y acontecimientos de sus personajes, para concluir al término de dicha parte, en la intención de narrador-oculto, omnisciente, que dirigirá a partir de la segunda parte el

conflicto de la novela. El paso de narrador-actor a narrador-autor queda, sin embargo, justificado hábilmente: no importa si la ficción brota exclusivamente de la potenciación intelectual en su creación del personaje o si la misma realidad ha proporcionado elementos para conformar la ilusión de aquélla: tampoco quien la escribe, ni responsabilidades del procedimiento. Importa lo hecho, y la exactitud de los hechos, lo que está ahí, lo que vemos de espontaneidad sincera, de sentimiento conmovedor, de precisión en la verosimilitud. En definitiva, el despliegue del espíritu humano y su quimera: la concepción que presenta el autor del mundo, las posibilidades dimensionales de encarar la realidad, su inmersión en un contexto histórico determinado y en un tiempo determinado, y por tanto la excusa o trampolín por el que arroja una problemática: en este caso, la religiosa, encarnada en el caballero andante de la caridad, Nazeara Nazarín.

Nazarín vive en la pensión de la tía Chanfaina, cuyo ámbito alberga a inquilinos de toda calaña: desde gitanos a mujeres de dudosa reputación social... Vive de la caridad ajena y de algunos escasos estipendios, dentro de la más miserable pobreza e indigencia. Posteriormente parte en busca de aventuras, como un quijote clericalizado, en busca de la ejemplarización de su apostolado. Le acompañan dos mujeres: Andara, una criminal que protegió, y Beatriz, una histérica y posible prostituta de no aceptar el cura su compañía. El único objetivo de Nazarín es predicar sus ideas altruistas pero poniéndolas en práctica.

Ayuda a los apestados desinteresadamente por designio divino; "convierte" al ogro de Sevilla la Nueva, don Pedro de Belmonte, persona díscola, despótica, cuyo comportamiento lo confiere su estado económico-caciquil: decimos convierte en el sentido de poder penetrar en su morada y ser ultrajado moralmente según unos principios cristianos, puesto que la mera entrada a su finca por parte de Nazarín, significaba poco más o menos que su muerte (según el comportamiento del latifundista). Finalmente son apresados, las dos mujeres y el sacerdote, y éste ultrajado, siendo objeto de escarnio y golpes en la cárcel por los mismos reclusos. Sin embargo, aquí Nazarín toma conciencia por primera vez, de la crisis interior que sufre, al poner en duda y aceptar categórica e irracionalmente unos principios fideístas que le proporcionaba la moral católica, como único sentido a su vida. En los últimos capítulos de la última parte Galdós somete a su personaje a la duda, valiéndose del planteamiento realidad/ficción: Nazarín se debate entre la revisión de su vida- el entorno humano que observa y le hace sufrir estérilmente, la realidad circundante miserable e insulsa- y la visión ficticia que su mente le produce de esa misma realidad. a modo de delirio fantasmagórico. De la inmutación humana de la realidad pasamos a la transmutación espiritual, dentro del marco del reformismo o heretismo de la ortodoxia. Ya no existirá el aparato externo, formulario y disciplinario de la jerarquía eclesiástica: será una figuración mental, una inutilidad, un camino a seguir completamente erroneo e inválido, sin embargo, la noción de trascendencia no

queda mermada, la idea de Dios prevalece aunque no las formas dogmáticas de mostración eclesiástica de ese Dios en la tierra. Se rechaza a la Iglesia, pero no a Dios. Al respecto nos extraña sobremanera lo expresado por Valbuena señalando que "la audacia reformista en lo social del personaje no supone una ruptura con los dogmas ni siquiera con la disciplina de la Iglesia Católica" puesto que piensa que Galdós "intenta unir el catolicismo español con las nuevas ansias y problemas del mundo de la época(4)", cuando el mismo texto literario traiciona abiertamente tales proposiciones. Ya desde el principio Nazarín está condenado al fracaso, a costa de ser "santo" perjudica a los demás sin saberlo, como asegura la misma Andara.

El liberalismo decimonónico galdosiano, de tendencia krausista aboga en esta novela por la libertad de cultos, el derecho innato de la persona a exponer o vivir cualquier idea o creencia, siempre, claro está, marginada de la Iglesia católica en cuanto dogma apostólico. Pues si Nazarín, consiguiente con ideales altamente humanitarios: desprendimiento, desinteresada entrega a los demás, deseos de humanizar la abyección moral de un mundo alejado de la justicia social y divina, fracasa rotundamente al tomar conciencia del quijotismo cristiano ¿cómo Galdós, aunque implícitamente entrevea la actitud de Nazarín, a nivel sentimental, el mas vale eso que nada, puede conciliar una justificación de la Simonía legalizada que ejerce la Iglesia, como un poderoso y autoritario estamento social?.

Bástenos sinópticamente lo hasta ahora apuntado para

el desarrollo y transformaciones del film buñueliano. Añadiremos de paso, que la novela presenta un estilo muy desaliñado y desgarrado, poco pulido. Prosa fluida, vivaz y directa, de significación lejana a la falta de profundización.

## 2) SINOPSIS DEL GUIÓN DEL NAZARIN BUÑUELIANO.

El guión empieza con una cita de Simone Weil, Carta a un religioso, que nos parece de lo más sugestivo y revelador a la hora de enjuiciar críticamente el film, o al menos, como indicio a la hora de buscar posibilidades interpretativas:

" Si estos pensamientos son verdaderamente incompatibles con el hecho de pertenecer a la Iglesia, hay, pues, muy poca esperanza de que yo pueda participarn alguna vez en los sacramentos. Si es así, no veo como no concluir que MI VOCACIÓN ES SER CRISTIANO FUERA DE LA IGLESIA.(...) parece como si con el tiempo ya no se mirara a Jesús sino a la Iglesia como el Dios encarnado aquí abajo. La metáfora del "Cuerpo Místico" sirve de puente entre ambas concepciones. Pero hay una pequeña diferencia y es que CRISTO ERA PERFECTO Y LA IGLESIA ESTÁ MANCHADA POR UNA CANTIDAD DE CRÍMENES"(5) (las mayúsculas son nuestras).

La acción transcurre en el Méjico de principios de siglo, concretamente, durante la dictadura de Porfirio Díaz. Una sociedad latifundista, sostenida por el ejército y el

clero, tiene que crear una ideología que sostenga el andamiaje económico y que penetre a través de los dirigentes (terratenientes, militares, eclesiásticos) en todos los subalternos.

Secuencia 1ª .- Ambiente humano en torno a la sordida pensión llamada "Mesón de los Héroes", cuya dueña es la Chanfa. La Prieta, Andara y Tiñosa discuten acaloradamente por problemas pueriles e insignificantes, propios de prostitutas. Un ingeniero y su ayudante, el primero se distingue por el traje respecto al resto de la gente, estudian la vivienda para poder instalar la luz eléctrica: dialogan con Nazario, cura singular de humilde apariencia, y que vive de la caridad en una habitación de la casa. Sacerdote que soporta los ultrajes, el hambre, la miseria, la injusticia,...., pero negador de la propiedad privada. Intento ridículo de suicidio por parte de Beatriz a causa de su histerismo; la Chanfa y luego Nazarín intentan consolarla: el desequilibrio de la muchacha es producido por la supeditación y delirio erótico a el Pinto, personaje repugnante y exponente del machismo latinoamericano.

Secuencia 2ª .- Pelea entre Andara y otra prostituta llamada Camella. Al lado de las mujeres, que todavía riñen, se halla Beatriz tendida en el suelo, convulsivamente atacada de una crisis histérica, al evocar momentos pasados que la obsesionan.

Secuencia 3ª .- Nazario oculta a Andara en su cuarto, que ensangrentada por heridas acude al cura en busca de protección, al haber cometido un homicidio. El la ayuda en

cuanto es un ser humano indefenso, dejando su conciencia al arbitrio divino, después de cumplir con la obligación apostólica que implica la reprobación de las culpas de la mujer y la urgencia autoritaria de expiar sus pecados.

Secuencia 4ª .- Nazario recibe el estipendio que le proporciona don Angel, después de celebrar misa en una iglesia del pueblo, pero el dinero dejado sobre la mesa, subraya simbólicamente el gesto caritativo del ingeniero y su ayudante. La prieta denuncia a Andara; y para evitar ser apresada por los gendarmes, Beatriz se encarga de seguir ocultándola. También Nazarín ha de escaparse, recurriendo al padre Ángel. Mientras tanto, la criminal amontona todos los objetos del cuarto del cura y les prende fuego, único recurso para que no le delaten e inmiscuyan en un problema judicial. Las llamas van consumiendo todo y entre ellas queda chisporroteando una imagen en madera de San Antonio.

Secuencia 5ª .- Don Ángel toma por loco a Nazario, reprobándole discretamente su comportamiento sacerdotal. Representa la clase media acomodada e hipócritamente mantiene unos prejuicios sociales, que le aseguran su estatus económico, por lo que despide al pobre Nazario de su casa.

Secuencia 6ª .- Nazario errante por el mundo intenta hacer el bien a toda persona que se encuentre. Vive de la caridad. Luego, trabaja sólo por la comida en la instalación de una vía férrea. El resto de los obreros se sienten perjudicados y por lo tanto, molestos. Discordia entre obreros y patronos. Este dispara mientras Nazario se aleja ajeno al disturbio laboral. Luego, provoca la superstición popular al ser considerado santo, por asistir a una niña en-

ferma, sobrina de Beatriz.

Secuencia 7ª .- Nazario abandona el pueblo de Beatriz, y ésta junto a Andara intentan seguirle en su aventura religiosa. Luego, ayuda desinteresadamente a reparar una carreta, en donde pasean un coronel, su esposa y un cura gordo.

Secuencia 8ª .- El andante clérigo acepta en su peregrinaje a Andara y Beatriz, que le amenazan de caer en la prostitución si acaso son rechazadas por él.

Secuencia 9ª .- Nazario y su corte femenina ayudan altruísticamente a los apestados de un pueblo. Lucía, una mujer joven afectada por la peste, rechaza en su lecho de muerte, el posible consuelo ultraterreno que le proporciona el ministerio evangélico del cura, reclamando el consuelo carnal de su marido.

Secuencia 10 .- En otro pueblo un enano avisa a Andara del riesgo que corren, puesto que la justicia les persigue por criminales. Pinto y Beatriz se encuentran en el lavadero público. El hombre la insulta y desprecia, obligándola a irse con él, y por tanto, a abandonar a Nazario, bajo serias amenazas. Este comprende las tribulaciones interiores de Beatriz y la tranquiliza dulcemente.

Secuencia 11 .- Nazario y Andara son detenidos y encarcelados. Pinto va a buscar agresivamente a Beatriz para llevársela. La cuerda de presos emprende el camino, la cual, aparte de nuestros protagonistas, la integran una parricida y un sacrílego entre otros. Durante la marcha, Nazario es ultrajado como persona y como representante de su apostolado religioso. El Pinto intenta llevarse a Beatriz en contra de la voluntad de ésta. El enano Ujo ve retirarse paulatinamente

mente a la prostituta Andara, a la cual ama.

Secuencia 12.- El Pinto se lleva a Beatriz, ayudado por la madre de ésta. En la celda, Nazarío es golpeado salvajemente por el parricida. Aquel permanece siempre sumiso por lo que el sacrílego le defiende.

Secuencia 13 .- Nazarío es considerado como un loco e inconforme, al ofender las normas de la Iglesia: así reprimido por otro cura que le visita en la cárcel. Andara, separada del cura, es conducida por un guardián, a éste le acompaña otro guardián. Por el camino, Beatriz y el Pinto pasan en un carruaje. Ni la mujer ni Nazario se han visto al cruzarse. Luego, éste acepta un ananas o piña que le ofrece caritativamente una vendedora , aunque después de haberla rechazado instintivamente.

### 3) LA PROVOCACIÓN Y EL NAZARIN CERVANTINO.

Aranda comenta que " Nazarín es la fiel adaptación de Galdós. Buñuel apenas añadió tres cortas secuencias para poner al día los problemas esenciales del escritor: humanismo contra religión, fracaso de una actitud puramente cristiana en nuestro mundo y observación del colapso de los principios de fe y moral en un sacerdote" (6). Observaremos al respecto, que tal aserción es completamente gratuita: a) Nazarín no es una fiel adaptación , si entendemos por fidelidad, tanto un completo acoplamiento argumental al texto (empresa delicadamente imposible casi siempre) como una a-

proximación lo más exacta posible y b) no solamente actualiza los problemas esenciales del novelista, sino que los transmuta, los invierte a partir de ellos mismos, son la excusa o el recurso para provocar el paso de un decimonónico teismo liberal a una patentización atea contemporánea, a nivel de sociedades en transición, como esperanza de zanjar todas las injusticias posibles.

Galdós denunciando provoca, dentro del juego religioso. Buñuel denuncia, provocando blasfematoriamente ese mismo juego para extinguirlo: las escenas de Nazarío, inmiscuido en el problema laboral, con los obreros y la muerte de uno de estos por el patrón por culpa de aquél, el rechazo de la gracia divina sustituida por el amor carnal, la conclusión del sacrílego de "Ni bueno Nazarío ni malo yo, servimos para nada" (tesis del film según el guión)(7), la vuelta de Beatriz con el Pinto sabiendo que no hay amor sino entrega como objeto erótico, por supeditación afectivo-sexual proveniente de la supeditación económica, y el final del film en dónde Nazareo toma conciencia, pasando de la duda religiosa a la liberación de la religión. Ninguna de estas escenas-clave aparece en la novela. También, de la discreerción expresiva y construcciones coloquiales de determinados sectores humanos galdosianos, encontramos en Nazarín un argot burdo y característicamente blasfematorio, aunque no portal, impropio de ciertos ámbitos sociales, además de frases hechas del pueblo mejicano (dada la caracterización de los personajes y sus respectivas clases de la sociedad de Méjico).

"Nazarín pertenece, como muchos de los personajes de P.

Galdós, a la gran tradición de los locos españoles. Su locura consiste en tomar en serio al cristianismo y en tratar de vivir conforme a sus Evangelios"asegura Octavio Paz(8). Tal evidencia, indica la estructura del relato en desequilibrio continuo: presenta la forma de un itinerario siempre problematizado que progresa por etapas. La trayectoria de Nazario siempre está interceptada por unas pausas: este aplazamiento permite un acercamiento, cada vez más profundo hacia el personaje, de modo que, permite a Buñuel situar a Nazario en nuevas situaciones. Como en un relato de Cervantes, cada uno de los episodios podría estar precedido por una frase introductoria: "Cómo Nazarín asistió a una moribunda en un pueblo de apestados y lo que le sucedió...", "Cómo Nazarín en la prisión fué atacado por un bandido y defendido por otro...". En realidad el film no termina en sí mismo durante el tiempo de la proyección, puesto que la última aventura de Nazarín, es el inicio de otra nueva etapa, una breve ruptura del camino a seguir, la espera de una vida diferente.

El desconcierto y lo desconocido serían, muy bien, consecuencias de las situaciones creadas en la película: desde los episodios del problema laboral en la vía férrea, la actitud de Beatriz... hasta los episodios que la cierran con la inseguridad misma, como el silencio ante el resultado de lo que sucederá a Andara, o cuál será la suerte del mismo Nazarín... . ¿Adonde nos conduce toda esta planificación fílmica? A un juego lúcidamente contradictorio que justifica la construcción lagunaria de Nazarín, y este pro-

ceso sucesorio de acontecimientos, coherentemente interrumpidos engendra sus reacciones, debe provocar, obligar o adiestrar al espectador a todo esfuerzo mental. C. J. Philippe y G. Salachas apuntan lo siguiente, referente a las contradicciones de Nazarín: " Todas estas contradicciones son fecundas, ellas mantienen el film con el tono de la interrogación angustiada. Buñuel busca ante todo "molestar" al espectador, sacarlo de su quietud"(9). Esta postura nos recuerda un poco el "vapuleo cortazariano", la crítica consciente dirigida al lector, al espectador, el incomodo a la generación ya instalada en la mecedora, instalación tanto mental como material. En definitiva, todo arte o toda forma de alta estética, de elevada cultura... tiene implícitamente el deseo de la Provocación, la sacudida mental para una toma de conciencia, pero insultando, al propio receptor de tal arte, puesto que su privilegio es ya injusticia o discriminación: estado de cosas que exigen solución o compromiso a través de su asimilación, no emoción estetizante. Buñuel es plenamente consciente de la contradicción del que produce arte o cultura, conciencia o compromiso, emoción o liberación.

#### 4) LA CRUDEZA MORBOSA O LA POETICA DE LA MONSTRUOSIDAD.

Se ha comentado hasta la saciedad, la obsesión o morbosidad de Buñuel por todo lo repugnante, lo violento, lo crudo, lo sexual...; su sadismo desenfrenado y escandaloso

reflejado en su temática..., el continuo regodeo en el exotismo...etc.

A nosotros nos atañe en Nazarín, la postura del director aragonés relativa a esta cuestión, su tratamiento y su funcionamiento, una vez partimos del conocimiento de su personalidad, de sus rasgos más característicos que juegan un papel esencial en su producción cinematográfica. Nos resulta obvio, el escándalo y la rebelión, la crueldad y la poesía como notas genuinas, y aunque parezcan nociones vagas, de ningún modo excluidas de veracidad.

Manuel Alcalá observa la apreciación de Adonis Kyrrou, compañero de Buñuel y uno de los mejores conocedores de su obra, que afirma la continua relación entre el director y la obra del marqués de Sade, asegurando: " Sade está presente en toda la obra de Buñuel, si no se comprende el humor de Sade, no se ha comprendido nada, Buñuel ve muy bien el humor de Sade. La carcajada de Sade es la de Buñuel." (10)

Los ejemplos que ratifican tal interrelación son patentes en la creación buñueliana, bástenos a modo informativo La Edad de Oro, La Via Láctea, El, Bella de día..., y lo que nos interesa a nosotros, Nazarín ( la escena entre Nazarín y la joven agonizante es un calco del Diálogo entre un Sacerdote y un Moribundo de Sade). Robert Benayoun también considera de ridiculez máxima hablar de Buñuel sin tener en cuenta a Sade, y observa que " el héroe buñueliano es el que hace lo que es natural, es decir, lo que da satisfacción: el amor ante otra cosa: Yo no quiero el cielo sino a Juan, grita la agonizante a Nazarín. El triunfo de la vida

sobre la muerte es en las más recientes obras de Buñuel lo que aparece más claramente"(11). Distinción breve pero lúcida y precisa es la que defiende Octavio Paz en su comentario a Nazarín, equiparando el discurso filosófico de Buñuel y sus películas como el equivalente moderno de la novela filosófica de Sade," el razonamiento que preside a toda la obra de Sade puede reducirse a la idea, de que el hombre es sus instintos y el verdadero nombre de lo que llamamos Dios es miedo y deseo mutilado. La lógica de Sade es total y circular: destruye a Dios pero no respeta al hombre. Su sistema puede provocar muchas críticas excepto la de la incoherencia. Su negación es universal: si algo afirma es el derecho a destruir y a ser destruido. La crítica de Buñuel tiene un límite: el hombre. Todos nuestros crímenes son los crímenes de un fantasma: Dios. El tema de Buñuel no es la culpa del hombre sino la de Dios" (12)

Con todas estas posiciones críticas, creo justificada la relación Sade-Buñuel. Si comprendemos lo que significa el universo Sade, entenderemos mejor el universo Buñuel. Si La Edad de Oro muestra la revolución sádica, Nazarín demuestra la rebelión de una forma de sadismo. La rebeldía escandalosa de Buñuel no va dirigida exclusivamente a minar las instituciones morales y sociales, de las que se sostiene el orden establecido, hipócrita y rígidamente autoritario. Este dardo va implícito como ya hemos subrayado. Hay algo más: no una rebeldía frente a lo externo y circundante, sino una rebeldía interior, digamos, metafísica casi, un blandir conflictivamente todos los resortes del espíritu humano, de su des

gracia, su impotencia, su deformación o monstruosidad. Lo grotesco o irracional como inherencia a la condición humana, la discriminación o injusticia entre la misma naturaleza humana, al margen de credos políticos o estatus económicos: esta injusticia la lanza Buñuel al vacío, preguntándose eternamente y haciendo preguntas, siempre de una manera tierna, con una gran capacidad comprensiva. Si no ¿Cómo explicar la presencia, el comportamiento y la bondad humana del deforme Ujo? Este enano es repugnantemente monstruoso, una masa humana injustamente desproporcionada..., juguete de los que le dan monedas para su propia diversión, escarnio de los crueles niños por su impotencia y debilidad física, objeto de risa de los presos... y sobre todo, el desprecio no exento de conmiseración de la prostituta Andara. Y en cambio, a pesar de su tara, motivo fundamental del resentimiento, está revestido de una gran belleza de corazón: su sentido de la relación humana desprende una gran nobleza de espíritu y humanidad. Tiene unos sentimientos, deseos, ambiciones, una esperanza de felicidad, pues está enamorado de Andara; sin embargo, le vemos condenado a soportar su pobre existencia: y no es que Buñuel apele a un sentimentalismo barato o abomine la deformidad en sí, simplemente la expone, la revela. Pero en esta revelación, observamos el genial contraste, una especie de pregunta que late de irritación: ¿Cómo siendo repugnante, lo es menos todavía que los curas, (excepto Nazarín, claro), el coronel, el Pinto, los presos y la muchedumbre ya cruel ya supersticiosamente imbécil? .

Si nos fijamos en la escena, en la que vemos solamente

arbustos, el follaje removido, como señalado por una estela invisible, y de súbito se nos muestra la imagen de Ujo, apesadumbrado y a la vez feliz por ayudar a Andara y a los suyos, comprendemos enseguida la gran tensión poética del tratamiento buñueliano líricamente descarnado, solo equivalente en sublimidad, a las secuencias en las que Saturno, el adolescente sordomudo con aspecto de retrasado mental, en Tristana apoya su mano en los hombros de D. Lope o pasea en el carrito de ruedas a la inválida Tristana, pero, con esa delicadeza y ceremoniosidad propias de su plenitud interior y de su expresiva felicidad.

Revelante nos supone, las imágenes donde Beatriz y Andara reclinan sus cabezas sobre los hombros de Nazario, y él como ausente contempla un caracol que tiene en su mano, una vez resuelta la rivalidad femenina de las dos mujeres en cuanto al sentimiento amoroso que sienten por él. El caracol tiene simbólicamente una función erótico-sexual más o menos clara. Es la primera vez que Nazario, a nivel humano, sosiega interiormente a las dos mujeres revelándoles su amor, como también por vez primera, ellas establecen un contacto físico, como el indicio de la necesidad afectiva, antes de disponerse a dormir las tres personas en pleno campo. Nazario tiene la mirada como perdida en el caracol, hasta que se levanta y las deja, para recostarse en otra parte.

Nos extraña sobremanera, cómo la crítica (al menos la que pasa por más profundamente generalizada, y consultada por nosotros) tan ávida en especulaciones psicoanalíticas y sobre todo, especializada en el inconsciente o mundo oní-

rico-surrealista, al tratarse de Buñuel( evidente posición desde El Perro Andaluz hasta la última película, ya comentaremos Tristana en su momento) no haya reparado en tal posibilidad interpretativa: a) Si agrupamos el caracol (molusco) como elemento integrante de la "entomología" buñueliana, tan cara en su tratamiento fílmico, comprenderemos y aceptaremos, como ya sabemos por otros films, la trascendencia psico-sexual como verdad válida, sin regatear interpretaciones erróneas; b) si no admitimos tal posibilidad, buscaremos el posible sentido funcional dentro de la estructura de la secuencia, que nos dilucide la aparición del caracol, su ubicación no arbitraria y gratuita, conociendá la situación amoroso-afectiva-espiritualista creada entre las tres personas, y destacada en esta escena de manera más precisa y significativa; c) Considerar ingenuamente a Nazario con un amplio amor a la naturaleza y a los animales ( caracol como animal de la naturaleza), por su condición evangélica de semi-franciscano y cura-obrero, no es válida, ya que a lo largo del film, ni se repara en ningún género de bestias, ni tampoco se bendicen palomas, cerdos, gallinas, y menos caracoles. d) Sabemos que en el film Diario de una Camarera la censura francesa mutiló un plano en el que unos caracoles babosos discurrían sobre los muslos desnudos de una chica muerta, asesinada sexualmente por José, hombre ya maduro, facista y perteneciente a la Acción Francesa, revelando una clara significación erótica.

Nazario a pesar del hálito de "santidad" ( si existe) es una persona humana ante todo, al menos Buñuel lo demues

tra, pero sublimado gracias a su ascetismo religioso. Ocurrer que , la frialdad humana del cura en su trato con las mujeres, está en función del paso del amor personal a amor general, del egoísmo por lo particular al egoísmo noble y generoso por lo universal: Nazario ama por igual a todos los humanos, desde la estúpida prostituta Andara hasta el repugnante y deforme Ujo. Aquí, está el motivo del comportamiento inhibitorio del clérigo, aunque no velado por Buñuel a través de la imagen simbólica del caracol.

El universal aragonés se preocupa en Nazarín de restituir los seres humanos bajo su aspecto más concreto. De ahí, su gran poder por mostrar lo descarnado, su realismo cruel tergiversado a menudo con el sadismo o lo morboso: en realidad Buñuel posee la maestría fascinante del enfrentamiento, la facilidad lírica de mostrar la sensación inmediata: ni retrocede ni se espanta ante lo macabro, horrible y espeluznante; Andara tiene sed y bebe agua ensangrentada, el vómito nauseabundo que se despidе de los cadáveres de los apestados es insoportable, Beatriz muerde el labio de su amante hasta hacerlo sangrar, el parricida golpea salvajemente a Nazarín, dejándole malherido...; tiene el poder de evocar lo atroz, el extraer lo poético, y lo patético de la realidad viviente más que por acoplamiento trivial por cumplimiento estético: estética pero sin esteticismo, la estética que no se sabe estética, la espontánea y natural que intuita se hace lógica sin barroquismo. Se le ha comparado con Zurbarán, Goya, Quevedo, Valle-Inclán en cuanto al poder fascinante de recrear poéticamente lo sórdido, lo horrip-

lante convertido en bello sin dejar de ser horripilante, plasmándolo misteriosamente. Es decir, sólo la fiel mostración de lo horrible-real, no nos basta; a través de la carga dramática de algunas escenas se refleja la carga lírica, de modo que asistimos a una especie de equilibrio inestable de la imagen: ya hemos comentado la del enano Ujo, también apuntaremos la de la niña llorando en el pueblo apestado, el rostro de Beatriz en su delirio histérico...

Octavio Paz refiriéndose a las revelaciones que el surrealismo aportó al director, no como una escuela de delirio sino de razón, comenta: "La poesía, sin dejar de ser poesía, se volvió crítica" (13), y "la tentativa de Buñuel se despliega bajo el doble arco de la belleza y de la rebel día" (14).

Para nosotros, Buñuel es un poeta de lo monstruoso, no un expositor de lo morboso: el terreno del sueño y el terreno de la sangre tensan mágicamente el misterio de este film.

Repetimos que el estilo poético de Nazarín no se adscribe a ninguna corriente establecida, a ningún patrón formalista.

5) PERSONAJES-TIPOS O PERSONAJES EN DUDA: NAZARIN, BEATRIZ, ANDARA, UJO, EL PINTO.

La predilección por individuos devorados por una pasión obsesiva parece ser casi un "hobby" buñueliano.

"Monstruos" del egoísmo o de la agnégación que remarcan el contraste entre el comportamiento de uno de ellos y el resto de la sociedad, parecen seducir al autor. Éste, parece acompañar a su personaje (Nazarín) en su peregrinaje, sufrir y amar sus fracasos, aflicciones, errores y contradicciones: aunque la elección recae sobre un sacerdote ejemplar, jamás entrevemos ningún sarcasmo, ningún tratamiento burdo y ridículo, cuando todo el film es un ataque disfrazado a aquél. Por declaraciones suyas(15) sabemos el respeto e identificación moral que profesa a Nazarín, tanto si es cura como si fuese peluquero o mozo de café, aunque más interesado porque después de las aventuras de éste con prostitutas y ladrones, lo condenan sin apelación las fuerzas del orden. Pensamos que no existen una ridiculización de Nazario como sacerdote-persona-humana, sino más bién una compasión de lo ajeno, para poderlo ironizar, pero compadecer es conceptuar lo ajeno en nada, desvalorizarlo, despojar el sentido consciente de la existencia o reducir la esencia humana a lo caído, al desprecio tácito por su invalidez y mutilación de la liberación: la risa seria e implícita ante la decadencia ilusa, no ante cómo seguir manipulando cínicamente tal decadencia, sino ante el ser cómplice ingenuo de la misma degradación, del hipócritamente aparato social.

Nazarín ( Francisco Rabal ).-

En ningún momento, Nazario aparece revestido como una figura angelical, su bondad o generosidad, está en función de su fe: desde el principio el entorno humano en el que vive está corrompido. Esto no le afecta, sigue amando al pró

jimo y ayudándolo por amor a Dios, sin reparar en fracasos: combate cáusticamente la superstición y el milagro. Uno de los valores humanos más seductores de su personalidad: la libertad y el respeto a la libertad de los demás. Actúa siempre por iniciativa propia, y en cualquier circunstancia, puede gozar del sentido de su independencia, para abandonar su proceder cristiano. Su libertad interior está lograda gracias a su sólida fe: de ahí que, aunque se produzca una ruptura en su programa evangélico- el rechazo de los últimos sacramentos/ vida ultraterrena por parte de la moribunda- respete la decisión de la mujer a riesgo de la elección condenatoria de ésta. Nazarín pondrá en duda su ministerio, solamente a partir de la conversación que mantiene con el sacrílego o buen ladrón. Desde entonces, la conciencia adquirida respecto a la esterilidad, o mejor, al resquicio de posibilidad que puede suponer la inutilidad de su comportamiento, es decir, su único sentido a la existencia, adopta dimensiones atroces: es la atrocidad moral que encarna el derribamiento, la desazón, el pensar angustioso que implica todo un 'modus vivendi' al servicio quizás de nada, o de la nada misma. La revelación final a modo de fatum inequívoco: (tanto la bondad como la maldad son estúpidas por inservibles) conmociona a todo espíritu puro. Es el azote más revulsivo, a nivel de racionalidad, que despierta a Nazarín, patentizando ya abiertamente su gran contradicción: la inadecuación entre sus propios actos, su comportamiento idealista, y sus nefastas consecuencias. Si la duda puede suponer la grieta que resquebraja el orden, Nazario desde entonces

se enfrentará a esta gran verdad; la duda es entonces, su compañera. La soledad tranquila y confiada de antes-que él tanto necesitaba-se convierte ahora, en soledad terrible o en deber de conciencia.

Beatriz (Marga López).-

Es un personaje que se mueve en un conflicto interior constante. Las relaciones amoroso-sexuales con el Pinto la han marcado sobremanera, hasta el punto de no poder rehacerse. El juego sentimental que establece su amante, no es capaz de captarlo, pues invadida por la locura y la histeria evoca mentalmente el delirio erótico, la felicidad amatoria pasada pero desde una etapa de regresión infantil. Sin embargo, existe un hueco compensatorio, aún sin querer al Pinto: la neutralización sublimatoria de su desequilibrio por el deseo de purificación al servicio del padre Nazario. Son las fuerzas antagónicas: deseos de la satisfacción de la libido (su pasión erótico-amorosa latente) y su progresivo sosiego y equilibrio al integrarse en la humanidad y bondad de la aventura nazarinista, constituyen uno de los grandes rasgos de su personalidad. Esta misma tensión aviva la situación dramática de la naturaleza humana, para al final del film, romperse en pedazos, pues solo funciona según una clara planificación ideológica del director. En realidad, Beatriz con facilidad se hubiese identificado, por supuesto, no solo moral o espiritual sino físicamente con Nazario: " ! Te toca la ropa y te entra un temblor que te quieres morir y verte en el cielo, para no dejarlo nunca" (16), dice ella a su madre. Quizás entonces su plenitud in

terior se hubiese conseguido. Sin embargo, nada más lejos de tal solución que el tratamiento buñueliano.

El crítico británico Raymond Durgnat, referente a Nazarín apunta: " El hecho de que haya dos mujeres que le siguen fielmente, de las cuales una es delicada y la otra tosca, es una evocación clara de la Marta y María de Cristo y esta "desmitificación" de una leyenda piadosa hasta pasar a una, relativamente, sórdida realidad es considerada como irónica, es decir, blasfema."(17) Afirmar de una manera taxativa, con la exclusividad de este hecho, la ironía o blasfemia, es sin duda excesivamente arriesgado: partir de la noción de ironía como sinónimo de blasfemia puede suponer ya cierta opacidad interpretativa. Además, Buñuel sustancialmente sigue la novela( aunque ya sepamos que la transforme), y en ningún momento, tanto en el film como en aquélla, se aprecia con nitidez ninguna inclinación carnal por parte de Nazario, pues entonces, sería el colmo de la ironía. A aquél le interesa la dualidad, puesto que, una vez resuelta a su modo, tanto por condicionamientos socio-económicos y antecedentes psico-patológicos, observamos más sobresalientemente la ineficacia espiritualista del bueno de Nazario.

Andara( Rita Macedo).-

Prostituta ya de cierta de edad, salvada por la protección del cura, después de agredir a otra compañera. Desde entonces su vida radicará en torno al peregrinaje de Nazario. Cree que éste es un bendito o un santo, un milagrero. Su carácter es impulsivo y rabioso, jamás reprimirá sus ímpetus violentos ni otras manifestaciones instintivas. Sus deseos

de purificación, a diferencia de Beatriz, son escasos por no decir nulos. Pues, perseguida por la justicia prefiere seguir la espinosa suerte que conduce la vida aventurera religiosa del cura, que otra cosa. Sabe que de Nazario ningún mal le puede llegar, a pesar de ser consciente de que su bondad perjudica. En realidad no tiene nada que perder, puesto que después de la seria pelea que sostiene, ya está sentenciada a la huída, a la persecución, se convierte en una fugitiva de la ley.

Es curioso detectar en su comportamiento reminiscencias celestinescas, por doble motivo, aunque de un celestinazgo genuinamente asexual( si entendemos por celestinazgo la intermediación de una persona para proporcionar placer erótico a otra u a otras por intereses): en primer lugar, Andara es una mujer primitiva y tosca pero no por tal, inexperta en el conocimiento y trato de los hombres; chantajea moralmente a Nazario para que cargue, no sólo con ella sino con Beatriz, y en segundo lugar, no duda en proferir maldiciones, terroríficamente ceremoniosas, casi a especie de maldición de gitana, a todas aquellas personas que cobardemente dañan al bendito sacerdote, presos, multitud,... etc. De nada sirven las humanas o religiosas recriminaciones de aquél, para que corrija su vehemente carácter, pues patentiza en todo momento su irresistible a lo instintivo, al impulso desenfrenado, hasta la agresión no moral sino física. En este sentido, es contraria a Beatriz, que aunque histérica, manifiesta un comportamiento apaciguado, siendo dulce y tierna en aquellos momentos de eficacia purificadora.

La ingenuidad de Andara es la ingenuidad infantil; la del mundo fantástico, y la de Beatriz, la ingenuidad inmadura: la que implica el desconocimiento de lo circundante. Quizás este lado infantilmente primitivo es el que adora y respeta su enamorado enano.

#### Ujo( Jesús Fernández).-

De soslayo hemos comentado este personaje curioso. El enano Ujo encarna la contradicción entre la monstruosidad física y la belleza humana y moral. Es el único protagonista en donde se evidencia lo cruelmente repugnante y lo tiernameamente humano: la injusticia natural, engendradora de las taras congénitas hace eco en este ser. Persona predestinada por un fatalismo inexplicable de la naturaleza no sólo a la desgracia física sino a la moral y amorosa: su sufrimiento interior puede quedar en el vacío, pero el desconocimiento del mismo es rreprochable, parece indicarnos Buñuel.

#### El Pinto.-

Existe por su perversidad, sadismo y falta de escrúpulos. Su machismo latinoamericano, tan denunciado por los intelectuales continentales, se manifiesta con nitidez. De hecho, no sabemos gran cosa de él, excepto que abandona caprichosamente a Beatriz y vuelve con intención de llevársela amenazadoramente. Sin embargo, a pesar de su oscuridad en el film, es necesario para el desenlace del mismo. De todos modos es un ser repugnante por su cobarde temperamento, por el poder malicioso que ejerce sobre la mujer, exclusivamente movido por el deseo: es el fuerte en el juego sentimental, no sólo por vencedor, sino por engañador.

Respecto a José( uno de los personajes de Diario de

una Camarera) y a Nazarín, Raymond Durnat expone " Estos dos personajes mantienen el espíritu de contradicción de Buñuel, de su dialéctica; sus caracteres podrían ser, en un sentido ortodoxo, "tipos", ya que retienen cualidades de vida interior de imposibilidad de predecir. Al afirmar que la acción en un compromiso y que los vicios pueden convivir con las virtudes- o viceversa - que la injusticia justifica frecuentemente la violencia revolucionaria o simplemente de represalia, Buñuel parece suscribir las categorías maniqueas. Pero estas categorías, una vez establecidas, se ven inmediatamente socavadas por contradicciones que quedan bien patentes a causa de la complacencia burlesca del estilo de Buñuel" (18). A poco que revisemos los personajes de Nazarín, nos damos cuenta inmediatamente de la dualidad de los mismos. Esta dualidad es la médula espinal del film: no sólo son contradictorios Nazarín, Ujo, Andara,... sino hasta los presos, sobre todo el parricida, el sacrílego, que parecen encarnar respectivamente el mal y el buen ladrón. En el momento que los personajes no dominan los estímulos de su vida interior, pues están sujetos a constantes alternancias, dentro de la dialéctica de fuerzas opuestas, impulso y control, instinto y razón, preferimos situar a los personajes de Nazarín, no como "tipos" en sentido ortodoxo, sino como la "tipificación de la duda", puesto que Buñuel rechaza constantemente cualquier adscripción a categorías humanas, tales como lo bueno y lo malo. La duda alimenta tales efectos contradictorios: señalemos al respecto lo expresado por Cabrera Infante" Es un toque genial de Buñuel haber transformado

al anticlericalismo español del s. XIX en un real problema de duda y negación de los valores cristianos, pasando el original que Galdós mantenía en la casuística, al plano de la teología"(19).

6) LA DIALÉCTICA DE LA AMBIGUEDAD O LA NO-EXPLICACIÓN CONSCIENTE Y EL "MENSAJE" HUMANISTA DEL ATEO: LOS TAMBORES DE CALANDA, INDICIO DE ESPERANZA.

A lo largo de nuestros comentarios, hemos entrevisto el sentido ambiguo que presenta el film. Dígase lo que se quiera en las diversas posturas interpretativas: Buñuel se mueve dentro de la ética de la contradicción, adoquinando su film en la ambigüedad. Tal contradicción no implica incoherencia, sino lo contrario, lucidez, ambigüedad coherente. De aquí su genialidad. El problema estriba en desgranar tal ambigüedad lúcida.

Expongamos ahora las diferentes posturas, las más destacadas tanto por su especialización en la producción buñueliana cuanto el conocimiento personal e intencional del realizador. Todas ellas dentro del doctrinarismo ateo, en definitiva, el de más resonancia en la crítica de Nazarín :

Georges Sadoul expone en su prólogo a Viridiana " Nazarín o la impostura de la gracia, de la salvación de las almas, de la caridad cristiana; Nazarín, en la que cada tentativa, él hierve por acudir en ayuda, según el credo católico, de sus hermanos desdichados, se vuelve contra él y

contra sus hermanos desdichados(...). Nazarín, film tranquilo que blasfema sobre los santos óleos y grita contra la impostura"(20).

Raymond Durnat explica que" la película de Buñuel, es, en último término, blasfema, o más bién una crítica de la creencia cristiana(...), el cristianismo absolutamente puro está destinado al fracaso en este mundo"(21).

Ado Kirou añade que Nazarín por desear ser santo "se rá atacado en todas partes y acabará por perder la fé, por convertirse en un hombre cuando sepa que la práctica de la religión no entraña más que desgracias, que agrava el sufrimiento, hasta que descubra que se puede, que se debe reemplazar la caridad por la solidaridad" (22).

Octavio Paz, crítico muy agudo y compañero de Buñuel, comenta: " A medida que la imagen de Cristo palidece en la conciencia de Nazarín, comienza a surgir otra: la del hombre. Buñuel nos hace asistir, a través de una serie de episodios ejemplares, en el buen sentido de la palabra, a un doble proceso: el desvanecimiento de la ilusión de la divinidad y el descubrimiento de la validez del hombre", más adelante afirma" la película de Buñuel se propone mostrar la desaparición de la figura de Cristo en la conciencia de un creyente sincero y puro" (23).

También el novelista G.Cabrera Infante arguye, " si Nazarín trae un mensaje es un mensaje anticristiano. Este mensaje-afortunadamente para el film: su ambigüedad convierte a Nazarín en una obra maestra: son las interpretaciones las que mantendrán su integridad- no aparece jamás explicito!"

más adelante continúa, refiriéndose a la revelación del buen ladrón "Nazarín comprende y todo su mundo de gracia y de vida eterna se derrumba: él ha partido en busca de un absoluto y finalmente ha encontrado que el único absoluto posible es la nada" (24).

Apuntemos ahora las conclusiones de C. J. Philippe y G. Salachas: a) O bien que la no-violencia es una ingenuidad condenable y que, en definitiva, este sacerdote evangélico es un tonto (un tonto enternecedor pero nocivo). Su desconocimiento de las leyes de la jungla y su indiferencia a las estructuras temporales harán de él, un héroe inútil que se somete dócilmente a situaciones de hecho, sin comprenderlas, sin incluso, buscar un análisis de las causas. Esta actitud ilustra mal lo que nosotros conocemos de la "rebeldía" buñueliana. b) O bien que el cristianismo, cualquiera que sea la pureza ideal de sus principios es humanamente inviable. c) O bien que la vertiginosa desproporción entre las intenciones morales de un ser casi perfecto y las consecuencias lógicas de sus actos de caridad son la prueba por el absurdo de la absurdidad del mundo en que vivimos (en esta perspectiva, Nazarín tendría razón contra la evidencia y el film entero sería una condenación de la condición humana).

Una cosa está clara: el vuelco de la crítica en defensa del humanismo ateo, como registro de la intención del autor. Bástenos estas mismas posiciones expuestas, para cualquier cotejo interpretativo. Sin embargo, si Nazarín es claramente un film de duda, la evidente reivindicación de un mensaje ateísta, a nosotros nos queda otra duda entonces

¿ Porqué la ambigüedad o la ética de la dualidad?. Lo cierto es que Buñuel excluye categóricamente cualquier mensaje tanto católico como cristiano. La famosa frase declaratoria de " soy ateo por la gracia de Dios" encierra ya en sí una contradicción, quizás muy significativa. Pienso que, descifrar las posibilidades semánticas de tales proposiciones, nos llevaría quizá a una mayor comprensión en los análisis de sus films, referente a cualquier problema religioso, o al modo de tratar ciertos aspectos temáticos de la religión, y por tanto, al mismo Nazarín. De todos modos, lo que menos nos importa generalmente en el enjuiciamiento crítico de una obra, son las declaraciones del autor; importa lo que hay dentro de ella, lo que manifiesta o expone. Las significaciones de dicha frase podrían ser: a) Si Dios, portaestandarte de una religión, priva en la cultura burguesa tradicional occidental, como instrumento de alienación y sobre todo, como apoyo moral y económico de unos intereses sociales muy determinados ( más en ciertos estratos de la sociedad que en otros), es lógico que conlleve una educación religiosa promovida por el clero. Esta educación será un privilegio, a pesar de su ineficacia, para el individuo de medios económicos disponibles ( clase burguesa). Este, desmontará posteriormente la farsa, gracias a su emancipación culturo-religiosa y por tanto, tras una concienciación atacará racionalmente lo heredado, la educación adquirida, ( religión-Dios...etc). De aquí, que gracias a Dios, permita atacar a Dios, o bien, que gracias a lo acumulado en nombre de Dios, permita ser ateo, desvalorizando lo irreal-divino y encumbrando lo real-

humano. b) Puede suponer cierta liberación o superación del concepto de Dios, filosóficamente hablando, pero albergar sentimental o afectivamente una no superación del estado anímico, bien por necesidad moral (deseos de trascendencia) bien por reminiscencias latentes sentimentales-ambientales. c) Simplemente una especie de "bontada" por parte de Buñuel, más o menos ingeniosa o sarcástica. Un modo de permanencia consciente en la ambigüedad, en la no definición, en el intento de confusión.

La primera posibilidad que no desdeña radicalmente a las otras dos restantes quizá sea la más aproximativa al sentido del film.

La postura de la crítica católica no nos interesa sebremanera. Ha aprovechado cualquier resquicio de posibilidad, para acercar las ascuas a su fuego: Nazario verdadero santo, denuncia de la iglesia formularia y salvaguarda del cristianismo puro, Buñuel vuelve al redil con su "conversión", o afirmación de una religiosidad latente por el planteamiento religioso del film...etc. Es obvio, que por interesante y esclarecedora en su intento de buscar cualquier dilucidación posible a Nazarín, todos estos doctrinismos católico-críticos no nos convenzan, ya que del film no podemos extraer taxativa y totalmente tales sentidos. Pensar ingenuamente como algún estudioso de Buñuel, de sello católico-jesuitico, que Buñuel, a pesar del cruel tratamiento a la religión es profundamente religioso por tal motivo, es como pensar, salvando las distancias, que los sádicos asesinatos del último maníaco sexual norteamericano tiene una justificación hon-

damente religiosa, en cuanto éste comete tales atrocidades porque hoy en día se atenta contra el sexto mandamiento, y éste tiene que ser inviolado al acatar los preceptos religiosos. Además, Buñuel demostró su "conversión" después de la realización de Viridiana, enervando entusiásticamente la crítica ateo-marxista, parafraseando su famosa declaración, de que "Buñuel sigue cada vez más ateo gracias a Dios". Tampoco convence lo expresado por José Palau " y tampoco puede decirse que este cura, como el santo laico que un día nos proponía Duhamel, sea el culpable de las desgracias que ocurren a cuantos se le acercan, ya que resulta patente que éstas suceden por culpa de la tontería de los demás" (25), aunque pretende jugar a la imparcialidad, pero desde una crítica miope y torpe. Bástenos la escena del trabajo en la vía férrea para desdeñar tal postura, al margen del respeto humano que nos merezca Nazarín como persona que intenta llevar a la práctica su honrado programa.

El director español Juan Antonio Bardem dice: " A cada paso, con cada redoble de los tambores, se hundirá más profundamente en el corazón de Nazarín. la horrorosa angustia de comprender la inutilidad de la caridad cristiana"(26). En la escena final del film se nos muestra a Nazarín con la piña en sus manos. avanzando junto al guardián, pero con un nuevo y firme fulgor en su mirada. Este momento patético va acompañado de un simbólico redoble de tambores: el redoble insistente, lacerante y dramático de una Pasión en el pueblo aragonés de Calanda. El redoble de tambores cada vez aumentando más, su galopar musical expresa la transformación

interior del sacerdote: es una alarma o sobresalto que señala la esperanza, la seguridad o firmeza para la transformación, bajo un cielo sereno y mejicano.

De la galdosiana desnaturalización de la Iglesia nos encontramos con la buñueliana sobrenaturalización de lo humano. Recordemos lo expuesto en la sinopsis de la novela y el sentido de la misma; para nosotros el film implica la evaporación de la quimera divina por la aparición de lo fascinante humano: la genialidad estriba allí donde lo terriblemente tierno de la condición humana queda tratado casi mágicamente, con el misterio de una estética espontánea, intuitiva( no por tal irracional o arbitraria), y marginada de cualquier adscripción formalista, sino genuina: la redención de Nazarín, su descubrimiento de otra realidad desconocida, su liberación de una manía obsesivamente idealista. En el apartado 5 hablábamos de la compasión buñueliana. No desdeñamos las soluciones de la crítica atea así como el sentido blasfematorio de la cinta y la inutilidad de la caridad cristiana, aunque son soluciones quizá demasiado fáciles, tratándose de Buñuel. Esto sería lo evidente en Nazarín, considerar a aquél como anticlerical, cuando en absoluto lo es, simplemente es ateo. Pero antes que ateo es hombre, y antes que hombre, poeta, cuya poesía queda afiliada en la no-explicación consciente: en ningún momento esta poesía de la no-explicación sirve para tranquilizar las conciencias.

El mensaje del film tiene dos puntos: a) Todo lo ya expresado a nivel de conciencia: inutilidad del cristianismo

puro, la sumisión cristiano-religiosa como complicidad de la injusticia..., la manifestación humanista como sucedáneo de la invalidez teísta,...etc.

b) A nivel de superconciencia: la historia de la desilusión, la terrible intuición que implica el conocimiento de la injusticia y su no solución total, la desazón de todo espíritu puro que ha de combatir en el continuo mundo de la intolerancia, y al mismo tiempo el estéril anhelo o autoengaño consciente por un universo sin monstruos, libre y por libre inexistente.

La intersección de estos dos puntos sería el esfuerzo de una reivindicación liberatoria a través de un arte que transforme la realidad deshumanizada en sociedad abierta pero misteriosa e irracionalmente con lucidez.

7) ¿ EXISTE REALMENTE ALGUN MENSAJE EN EL FILM O ES SÓLO UNA FICCIÓN?

Prestemos atención a lo declarado por Buñuel, en una entrevista a la Poniatowska, diferenciando la "Revolución total" surrealista y la "Revolución Social" marx-engeliana, "los movimientos revolucionarios en todo el mundo se ocupan esencialmente de las realidades materiales, económicas, políticas; del reparto de las riquezas entre las clases opuestas. Nosotros, los surrealistas, queríamos realizar una revolución del pensamiento, que es lo que condiciona la vida humana, y preocuparnos del espíritu y no de la materia, pa-

ra cambiar los fundamentos de la sociedad"(27). Aunque el mismo Buñuel haya reconocido posteriormente que el surrealismo también le mostró la no libertad del hombre, pero encontrando en aquél una disciplina y un método a seguir, pues le supuso un paso adelante dentro de lo maravilloso y poético (28). Es evidente, puesto que desde sus primeros films. El perro Andaluz, La Edad de Oro, surrealistas por antonomasia, hasta su última película El Discreto Encanto de la Burguesía(1972) no ha abandonado algunas de las obsesiones que le eran características, especialmente las de carácter religioso y las erótico-sexuales, aunque Buñuel rompió, en 1932, definitivamente con el grupo surrealista. Esta peculiaridad onírico-surrealista se patentiza en Nazarín, sobre todo, en la escena que presenta a Beatriz en pleno delirio histérico, por medio de un flash back...; somos conscientes, siguiendo a C. Della Volpe de " que sin ideología, la obra de arte carece realmente de simbolismo, es decir, del carácter de la universalidad"(29), para observar todo aquello que decíamos del film, en su búsqueda del significado buñueliano, sin embargo, Nazarín con la piña en las manos parece darse cuenta de todo al final, queramos o no la película termina aquí, sin más aclaraciones posibles; ¿Porqué la acción de Nazarín está centrada a principios de 1900, en la dictadura de Porfirio Díaz y no hay ninguna leve alusión a la histórica revolución popular de 1910, en ese Méjico nazarinista tan necesitado de una transformación social? Solo en el guión encontramos " tambores, TAL VEZ, de batalla. Una batalla históricamente muy próxima... con la subsiguiente transforma-

ción de toda la sociedad mejicana"(30). ¿ Porqué Buñuel siendo ateo "superdeclarado" y por tanto Dios un fantasma eliminado, el tema de Buñuel no es la culpa del hombre sino la de Dios, como afirma Octavio Paz? ¿ Porqué Buñuel no opta por otros derroteros. como hacen otros directores de mensajes ateístas, y culpa innecesariamente al fantasma ya superado?

Todo esto nos lleva a un trasfondo del film menos esperanzador de lo aparentemente presumible; Buñuel arroja a Nazarín al inconformismo del descorazonamiento. Nazarín sigue caminando, a pesar de su firmeza y desvelamiento del engaño, como si empezara de nuevo, como si nada hubiese pasado, simplemente ha cumplimentado una etapa empírica del ciclo vital, una especie de sueño o fantasía( y nada es fantástico para el surrealismo. sino todo real). Porqué si Buñuel, según declaraciones suyas " jamás me planteo "a priori" un problema, por ejemplo: sobre la caridad, la virginidad o la crueldad, en torno al cual organizar mis personajes y sabiendo de antemano la respuesta a mis preguntas. Semejante proceder me parece un engaño"(31); ¿Cómo explicarnos su maestría de la no explicación consciente, de la ambigüedad que en realidad mantiene artísticamente incólume a Nazarín? Buñuel no solo ignora las ofuscadas querellas de los críticos y especialistas: seguramente le importan un bledo. La película fué muy debatida en su exhibición en el festival de Cannes de 1959, donde le fué concedido el Premio Internacional del Jurado ( pero no el de la Oficina Católica del Cine, por la diferencia de un voto). desconcertando a los presentes por

el carácter ambivalente del tema. Quizá Buñuel ignoraba sus 20 años de silencio, hasta Los Olvidados en 1951 y hasta el "boom" de Nazarín en 1959, y su pasada aureola hasta entonces como un simple-obses~~o~~-surrealista-ya-apagado; o quizá también ignoraba el éxito y predominio comercial de Bergman y de la Nouvelle Vague, y sus posibilidades taquilleras por parte de los productores en sus cadenas del cine de Arte y Ensayo. O quizá no. De cualquier modo Nazarín es un film descorazonador en cuanto respecta a la impotencia tras la conciencia, la insuficiencia de la pureza individual por transmutar toda la sociedad de estructuras muy amplias, y en función de tal sentido, permanece el honesto esfuerzo de un Buñuel que aunque nos hable de un mundo que está pisando(a riesgo quizá de la inutilidad.de la justificación no gratuita de su existencia), ese mundo parece a veces una pesadilla, una ficción, una irrealidad. Sin embargo, Buñuel es consciente de que esa misma ficción es necesaria, explica algo de la historia, de la sociedad. Es una experiencia ineludible, la del film Nazarín.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Historia de la Literatura Española, tomo III, p. 321.
- (2) B. PÉREZ GALDÓS. Nazarín
- (3) L. BUÑUEL, guión de Nazarín(siglas g. d. N.)
- (4) Hist. de la Lit. Esp., pp. 321-322; t.III.
- (5) g.d.N., p.447
- (6) Luis Buñuel, p.222
- (7) p.504
- (8) Corriente Alternativa, p.113
- (9) "Nazarín", Téléciné, p. 6, nº96.
- (10) Cine e ideología, p.132
- (11) "Viridiana", en Positif, nº 44, pp.70-71
- (12) Corriente Alternativa, p.116
- (13) ibidem; p.113
- (14) ibidem, p.114
- (15) Entresacadas en Cine e ideología de M. ALCALÁ, p.114
- (16) g.d.N., p.501.
- (17) Luis Buñuel, p.116.
- (18) ibidem, p.145.
- (19) Un oficio del siglo XX, " Buñuel, la caridad y el Cristo que ríe", p.413.
- (20) Prólogo a Viridiana, p.10.
- (21) Luis Buñuel, p.p.116-118.
- (22) Buñuel, pp.63-64.
- (23) Corriente Alternativa, p.p.114-115.
- (24) Un oficio del siglo XX, p.p.412-415.

- (25) Destino, 31-5-69. Artículo compilado en el libro de Juan MUNSÓ CABÚS: El cine de arte y ensayo en España, p.424.
- (26) Premier Plan, nº 13, p.74
- (27) Citada en Cine e Ideología de M. ALCALA, p. 116.
- (28) Según R. DURGNAT, Luis Buñuel, p. 19.
- (29) en "Ideología y arte", del libro Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética, p.112.
- (30) g.d.N., p.507.
- (31) Entrevista con M.MICHEL, Cinéma 65, nº 94, 1965. Según M. ALCALÁ en Cine e ideología, p. 118.

PARTE TERCERA

Tristana

## 1) TRISTANA GALDOSIANA: SINOPSIS Y SIGNIFICACION.

La novela está compuesta por diferentes apartados, a modo de capítulos, en total 29. Fué editada en 1892, tres años antes de Nazarín. Ya comentábamos la poca validez de estas novelas. Tristana es una de las novelas más endebles de Galdós, sin embargo, y aunque folletinesca (sobre todo en su desenlace como decimonónico melodrama burgués) posee sus resonancias sociales y su parte interesante según las peculiaridades significativas de Galdós. Gonzalo Sobejano, aún considerando a Tristana como una novela menor de qué, salva dos aspectos que, según él, la hacen interesante, tales son "uno, aquella disolvencia de la ilusión vital en términos de olvido y de abandono a la servidumbre de lo cotidiano; otro, el vivaz y condensado reflejo de la relación amorosa entre hombre y mujer en su modo privado de hablarse. Los capítulos XIV al XXI de Tristana constituyen un ejercicio de penetración en la realidad del lenguaje amoroso no llevado hasta ese límite por ningún novelista español del s. XIX ni por Galdós mismo en otras de sus novelas"(1). Esta aclaración simplemente nos revela la eliminación supérflua y las modificaciones que Buñuel establece en el film. Recordemos también tales transformaciones en la adaptación de Nazarín.

El novelista canario utiliza en Tristana la omnisciencia, dirigiendo todo el desarrollo de los acontecimientos, por medio de su perfecto, aunque la alternancia de éste y del indefinido se entrelazan en los primeros capítulos. Aquí, el narrador parece un espectador de la trama, partícipe de

la historia de sus personajes, pues conoce la realidad de éstos: actúa, observa e indaga sus rasgos, situaciones... para luego contárnoslo- indicando el camino para la referencia y el relato- manipulando la narración. Posteriormente, emplea la técnica epistolar( durante la considerable correspondencia mantenida entre Tristana y Horacio, pues abarca abundantes capítulos, dentro del corpus de la novela), tan al uso del procedimiento narrativo decimonónico( pensemos en Pepita Jiménez de Valera...etc).

La obra narra la historia de Tristana, y sus deseos como mujer, por conseguir la emancipación económica a través de su reconocimiento social, y por tanto, su desligamiento e independencia ante el hombre como representante de la tiranía, pues las estructuras sociales le confieren una autonomía y validez, al amparar el dominio que ejerce sobre la mujer. En torno a este conflicto central se desarrolla toda una serie de acontecimientos: se exponen críticamente las contradicciones del liberalismo finisecular, encarnado en el personaje típicamente krausista de D. Lope Garrido, la invalidez del matrimonio como institución social, el acatamiento de la moral católica por parte del anticlericalismo, la superedición económica, moral y sexual de Tristana al decrépito viejo...

La acción se desenvuelve en el Madrid de la Restauración, con alusiones concretas al año 1880, y referencias tan propias de la época a Castelar y Cánovas, Duque de Rivas, Alcalá Galiano, a Filipinas ( colonización hispánica...)etc. Estas implicaciones sitúan un momento político-social espa-

ñol muy concreto. Sin embargo, para nuestro trabajo nos basta tal reseña, sin mayores ampliaciones sociológicas.

Don Lope, hidalgo de 57 años, vive con apuros económicos, pero sin ocupación profesional, de una pequeña renta. Persona cuyos actos los rigen unos principios del honor. en cuanto a su relación social, de una manera categórica e inapelable; sin embargo, los contradice según sus propios intereses, sobre todo en cuestión de faldas, pues aunque de "ideas" radicales y disolventes" es un "gran estratega en lides de amor" (2). Antimilitarista y, en exceso. anticlerical, aunque de moral fideísta, y con un gran sentido de la amistad, capaz de "dar la camisa por un amigo" por cuestiones de honra. Viven con él, Saturna, como fiel servidora, y Tristana, huérfana de 19 años, de rasgos agradables, inocente e inteligente. D. Lope seduce falsamente, con sus artimañas de perro viejo, a la desamparada joven, puesto que aquél siente una inclinación sexual hacia ella, al margen de la paterna. Una vez imbuída Tristana de las ideas de su tutor y privada del sentido de la realidad y de la conciencia, se produce su deshonor, ya que se convierte en amante del tirano. Luego, Tristana toma conciencia de su esclavitud, aunque sin poderse independizar. Después, conoce a un joven pintor, llamado Horacio y ambos empiezan un idilio de modo idealista, aunque Tristana establece las normas de amor libre, desligado de ataduras matrimoniales; D. Lope sabe este amor, pero sortea discretamente la situación. El pintor se va a Villajoyosa y Tristana sigue en casa de su padre-amante: a partir de aquí, empieza la correspondencia entre Horacio y

Tristana. Ésta luego, queda coja tras una amputación, dándosele a conocer a través de las cartas al joven. Los deseos de ser actriz quedan mermados, y por ende, una posible independencia. Vuelto Horacio a Madrid permanece junto a Tristana coja, hasta la ruptura amorosa pues Horacio se casa con otra mujer. D. Lope está envejeciendo sobresalientemente y Tristana aparenta tener cuarenta años teniendo veinticinco. La inválida se aficiona a los asuntos religiosos y con ella el anticlerical D. Lope; requisito impuesto por los parientes de éste a fin de heredar una renta es el matrimonio con Tristana, y con ello se cierra la novela.

Toda esta exposición es necesaria, para observar como Buñuel sigue esqueléticamente a Galdós( en su guión), y como elimina lo supérfluo-melodramático y lo burgués-conformista con su destextualización galdosiana, aunque implique una revitalización literaria del escritor, gracias a la consideración cinematográfica de aquél.

A pesar de la transformación, existen puntos coincidentes, cierto espíritu típicamente galdosiano en determinadas situaciones: aunque el tratamiento difiere, no por tal deja de pervivir, un idéntico acercamiento de intenciones: el acatamiento o reconversión del Lope-galdosiano y del Lope-buñueliano a la familiaridad religioso-clerical dentro de la moral tradicional. Es importante esta consideración, puesto que el desconocimiento de la adaptación y sus peculiaridades puede acarrear a la crítica en ocasiones, bastantes patinazos al respecto. Las divergencias Tristana-novela y Tristana-film, las apuntaremos, en concreto, en el apartado 3, aunque también nos refiramos a esa misma cuestión siempre que nos interese o convenga al tema o problema que se desarrolle.

## 2) SINOPSIS DEL GUIÓN DE LA TRISTANA BUÑUELIANA.

La acción se inicia en cualquier mes frío del año 1929. La precisión temporal abarca el lapso desde esta fecha hasta el año 1935. La ciudad en la que suceden los acontecimientos es Toledo, aunque no se menciona jamás en aquél. La situación político-social supone el período monárquico-extinguido y a la dictadura de Primo de Rivera y a la II República, pero sin alusión directa a la misma en toda la cinta.

Saturna, sirvienta de Don Lope, de unos cuarenta años, y Tristana, joven bonita de veinte años van a visitar al hijo de aquélla, llamado Saturno, sordomudo y feo, pero simpático. La joven, después de dialogar por señas, le ofrece una manzana del bolso. Tristana es la protegida de D. Lope, éste tiene sesenta años. Saturno y su compañero Antolín intentan manosear a la joven en el campanario de la catedral. La muchacha al observar la campana contempla que el badajo es la cabeza cortada de su tutor: se despierta gritando en su cama a causa de éste mal sueño. D. Lope en la tertulia del café expone su respeto a los mandamientos excepto al sexto. En la cena, obliga a comer a Tristana un huevo que queda. Tiene por norma, ya casi como una constante, el despotricar contra "El vil metal", y el espíritu mercantilista. Tristana en la plaza porticada hace la distinción a su tutor de que dos cosas nunca son iguales, y luego en la Iglesia se inclina sobre una escultura de mármol con intención de besarla.

Presencia en una escena de una manifestación de obreros huelguistas, con la consiguiente represión de los guardias

civiles. Saturno es uno de los manifestantes, pero consigue ocultarse en casa de D. Lope. En ésta, su " ahijada" le sirve un plato de garbanzos. El viejo liberal comete la desfloración de la joven, convirtiéndose, a partir de ahora, en hija-amante, y aquél en padre-esposo. Saturno, siempre aparece encerrado en el excusado, masturbándose.

Tristana va adquiriendo deseos de desligarse de su tutor, conoce a un joven pintor, Horacio. Su entrega amorosa a éste es tótal, Don Lope sospecha de Tristana y exige entonces como padre el respeto y supeditación de ella, siempre de una manera habilidosa y diplomática. El viejo tutor y su contrincante amoroso se enfrentan; luego, aquél golpea con los guantes al pintor, y éste, sorprendido, le empuja violentamente hasta derribarlo. Tristana se marcha con Horacio. La ausencia es de un período de dos años, mientras tanto, don Lope, queda heredero de una fortuna, legada por su hermana al morir. Don Lope bebe champagne sólitariamente ahora, celebrando su privilegiada y nueva situación económica, pero añorando a Tristana. Ésta regresa enferma, aquejada de un tumor en la pierna y con intención de quedarse en casa del hombre que la hizo perder su inocencia. Tristana es operada, amputándosele una pierna. La cojera le hace cambiar enormemente, dedicándose a tocar el piano, a hacer obras caritativas, a frecuentar la Iglesia. Don Lope, lejos de prohibírselo, incluso la acompaña. La unipiernista, arisca y altiva, intercepta su relación con Horacio tras la marcha revolucionaria de Chopin, tocada en el piano. El comandante de la guardia civil agradece a Tristana sus donaciones. Aunque ésta

odia a su tutor y al matrimonio, piensa el consejo del cura Ambrosio de legalizar una situación pecaminosa. Desde su dormitorio entreabre su bata para que Saturno la observe desnuda. Seguidamente a estas imágenes vemos tres planos de la Virgen en el altar central de la Iglesia (contrastando ambas situaciones), en donde don Lope y Tristana están cumplimentando la ceremonia religiosa del matrimonio. Tristana es brusca en las relaciones sociales. Don Lope invita a cuatro curas, entre ellos, Ambrosio, a tomar chocolate con picatostes, mientras tanto, contrapuntísticamente, Tristana pasea con su muleta por el pasillo, haciendo un intenso y metódico ruido. Por la noche, Tristana es víctima de una pesadilla: la cabeza-badajo de don Lope; éste la llama casi agonizando, debido a un dolor indefinible. Tristana aparenta llamar al médico y deja la ventana abierta para que su marido no pueda resistir la baja temperatura (está nevando fuertemente).

El cierre del film presenta la sucesión de unas imágenes ya pasadas, por medio de un "flashback" en la imaginación de Tristana: La primera de ellas, es un primer plano de la cabeza-badajo, otras reiteran situaciones eróticas con relación a Saturno, Horacio y don Lope, para finalmente aparecer Saturno comiendo la manzana que aquélla le da y concluir en la secuencia en la que, Saturno y Tristana se alejan, en vez de acercarse, idéntica al inicio de la cinta.

### 3) CONTRASTES ENTRE TRISTANA-NOVELA Y TRISTANA-FILM.

" El lenguaje de los protagonistas de Tristana -comen

ta G. Sobejano- puede definirse como un intento de evitación del uso normal ~~con~~ arreglo a éstas tendencias: añañamiento, popularismos, comicidad, invención, ~~extranjerismo~~, literarización" (3). Los comentarios críticos de tal estudioso, dedicados al vocabulario de los amantes, nos es significativo, puesto que Galdós, a pesar del tratamiento humanitarista concedido a sus personajes, revela el sentido idealista ante el problema social. Nos resulta ya patente en la exposición de la sinopsis las posibles transposiciones fílmicas realizadas por Buñuel, sin embargo, en el diálogo de don Lope con Horacio, éste le responde " Quizás ve más que todos nosotros, quizás su mirada perspicua, o cierto instinto de adivinación concedido a las mujeres superiores, ve la sociedad futura que nosotros no vemos" (4), refiriéndose a Tristana y concretamente al matrimonio y emancipación femenina. Este instinto profético galdosiano relativo a la reestructuración de una sociedad, lo explota al máximo el realizador aragonés, de un modo más feroz y surrealísticamente.

El fallo galdosiano estriba en la confianza que implica el intento de fusión de elementos aristocráticos y populares: ésta utópica contradicción frustra la voluntad de una verdadera liberación de la mujer: la naturaleza (Tristana coja) y no la sociedad es la culpable de la supeditación de la mujer al hombre. Galdós tipifica el estado inmovilista de la mujer idealísticamente hermético: Buñuel vivifica el estatus de la mutabilidad de la mujer frívolamente abierto. Tanto en uno como en otro vislumbramos interiormente una reivindicación de la inocencia: cada uno a su modo.

Muñoz Suay, refiriéndose a los rasgos caractereológicos de don Lope, comenta: " Buñuel acentúa "físicamente" su decadencia, lo convierte, más realmente en hombre hipócrita y egoísta en contraste con su primera fase "librepensadora" que termina, por otra parte, igualmente en la novela que en el film con la aceptación de la moral católica" (5). No obstante, aunque aparentemente podamos observar tal acatamiento, quedan ciertos puntos oscuros al respecto; a) El don Lope de Galdós concluye alabando a Dios y contentísimo cata los ricos pasteles que Tristana (su mujer) le prepara. " ¿Eran felices uno y otro?... Tal vez", última frase que cierra la novela. Se casa gustosamente con su amancebada para poder heredar; además la muchacha jamás sale de casa, a pesar de su idilio con Horacio. b) El don Lope buñueliano siente la muerte al final y antes que apelar a un sacerdote, desea llamar al doctor, aceptando trágicamente su destino sin confesión alguna. El matrimonio con Tristana, es tanto una complacencia a la petición de ella, como al mismo tiempo su última redención por detenerla, jamás una claudicación radical, puesto que ya había heredado de su hermana muerta, durante la ausencia de Tristana. Y la reunión del chocolate con los clérigos, es más bien un apaciguamiento y serenidad que conlleva la decrepitud de la senectud que una vuelta al dogma, predicado por sus invitados." Después de todo, señores, la vida no es tan mala como muchos creen... fuera está nevando, pero aquí estamos bien calentitos" (6). Por esto no estamos de acuerdo con lo apuntado por Arnau Olivar al analizar la tranposición espacio-temporal" este desequilibrio determina

que el personaje de don Lope, por el que el film se decanta plenamente, se desenvuelve en un tiempo que, en realidad, le es históricamente anacrónico" (7), y continúa diciendo " un gran error de Buñuel ha consistido en situar a Tristana en un momento histórico, a base de personajes de otro momento histórico, sin hacer vigentes ni dichos momentos ni tales personajes: ¿ Que nos importa hoy, un viejo liberal anticlerical que cuando hereda a su hermana católica invita a tres curas a tomar chocolate con picatostes? De este liberal nos interesa todo lo que determinó los acontecimientos históricos futuros; pero entonces ¿ Porqué Buñuel hace aparecer en su film una descarga de la Guardia Civil contra unos obreros, sin hacer referencia alguna a la problemática social o política de aquellos años, y sin que esa carga tenga trascendencia alguna respecto de ninguno de los personajes del film? (8)

En primer lugar, apuntando solamente el vuelco de la crítica internacional hacia Tristana por su validez universal, es suficiente, y además, ¿ Qué nos importa, hoy, que Marx se equivocara en su profecía revolucionaria respecto a la Inglaterra de la Revolución Industrial, o que Pound fuese amigo de Musolini, o que Rilke cediese a su mujer al comprender la pasión de Rodín al que respetaba, o que Castilla del Pino sea el marxista urbano, amante de los buenos hoteles burgueses, o que Cernuda escribiera algunos sonetos, o que la revolución poética de Baudelaire sea más importante que la revolución política de José Antonio, o que... ? Nada y algo, Tristana-novela presenta una realidad de la historia a modo de exposición naturalista: Tristana-film es un relato

surrealista a modo de irrealidad en la historia.

#### 4) POSICIONES CRITICAS ANTE TRISTANA.

Existe considerable bibliografía no sólo sobre Buñuel, sino multitud de comentarios acerca de Tristana, sin embargo, y por desgracia, no por abundante esclarecedora. Todo lo relativo al director digamos " maldito" tiene unas características muy peculiares, puesto que los criterios y pareceres giran en torno a la aureola mítica que le envuelve. Como ocurre siempre que se trata de una figura o artista genial ( tanto por la visión que de la sociedad tiene como por el reflejo de su arte, al fin, la misma cosa) todo comentario señala no el intento lúcido de la interpretación sino el acercamiento y propagación de una ideología específica, en definitiva, defensora de unos intereses de la clase social o cultural que propugna. Esta cuestión parece obvia, pero no por obvia elimina el sectorismo, la falta de agudeza en un posible, justo y objetivo tratamiento de todos aquellos ~~experimentos~~ experimentos que revela la obra artística, así como la irritación por la ridiculez e inconsistencia crítica. Desde análisis ciertamente positivos e interesantes hasta comentarios como éstos: " pero lo que nos pasma es ese Saturno que don Benito no sacó del hospicio sino para jugar, y que Buñuel se saca de la manga para que obtenga unos favores exhibicionistas de Tristana que están lejos de ser posibles en la personalidad que Galdós dió a su protagonista...; nos choca que

Buñuel, un hombre en todo tan europeo y moderno, nos haya retratado una Tristana únicamente guapa, que al perder un miembro lo pierde todo y se hace mala, desvergonzada. No se ñor Buñuel. Esa no es Tristana."(9)

Consideraciones de Tristana como uno o el mejor de los films buñuelianos, aparecen en la crítica nacional.

Pierre Baudry analiza críticamente(10) los criterios valorativos emitidos sobre Tristana, en los diarios franceses, desde " Le Figaro" hasta revista " Nouvel observateur", reprobando la invalidez y la reaccionaria polarización ideológica. Aunque su intento no es ridiculizar- tal como el articulista dice- sí buscar algunos géneros del juego ideológico que utilizan en sus críticas cinematográficas los comentaristas franceses. Las visiones folklóricas de la Tristana española evocadora de las vacaciones, el carácter violento y orgulloso del español, la vuelta de Buñuel a su España, el tratamiento nostálgico de la vejez... según lo apuntado por éste tipo de crítica del vecino país; sus implicaciones contradictorias quedan nítidamente refutadas por dicho comentarista. En cambio, algunos especialistas de revistas cinematográficas francesas logran un resultado crítico aguda y coherentemente profundo, así como otros resbalan gratuitamente por la excesiva información acumulada y plus-interpretada. en diferentes terrenos, psicoanalíticos, intentos de crítica semiótica...etc. Sin embargo, Tristana ha sido acogida como "obra maestra". La otra crítica extranjera ( la consultada por nosotros), concretamente la británica(traducida al castellano: el libro sobre Luis Buñuel de Raymond

Durgnat) es bastante sólida aunque en ocasiones se salga por los cerros de Ubeda en búsquedas freudianas excesivas. En general, en la crítica extranjera especializada existe una buena combinación de la información y profundización, en su intento de análisis de cualquier sector que puede presentar el film.

5) PERSONAJES QUE BUSCAN SU EQUILIBRIO: DON LOPE, TRISTANA, SATURNO, SATURNA...

Don Lope ( Fernando Rey ).-

Podíamos exponer todos los rasgos que definen su personalidad, pero resulta un poco innecesario; ya en el apartado 2 (sinopsis del guión) mostrábamos algún aspecto de su comportamiento. Aparece como una persona que se cree liberada de tabús socio-religiosos y supersticiosos; despreciador del dinero (vil metal) y del trabajo alienante. Partidario del amor libre y desligado de las normas sociales embrutecedoras, siendo un exponente del pensamiento libertario desde una posición acomodada. Ayuda a un ladrón por su debilidad frente a la policía, mostrándose igualitario y anárquico. Decíamos antes innecesario, porque Buñuel lo sumerge en la dualidad y contradicción, tan frecuente en el tratamiento de sus personajes. Marcel Jogny dice de don Lope: "no es un personaje teórico, monolítico, uno de esos personajes "del cine" tan satisfactorios para el espíritu: eludo las tesis porque es como es: contradictorio, conmovedor y lastimoso,

a la vez revolucionario( mejor rebelde) y conservador, idea lista en sus propósitos y " humano demasiado humano" en algunos de sus actos" (II).

Efectivamente, don Lope es un hombre que se debate en tre unas normas aristocrático-burguesas, unas ideas irrealizables de su universo teórico y la voluntad contestataria, sus fuerzas incontrolables u la necesidad de sentir la expansión del deseo: deseo que neutralice la eficacia de la razón, puesto que la razón aviva la decrepitud y lubrica la decadencia. Esta urgencia de afectividad es casi como un misterio, o bien perniciosamente grotesca: barba y cabellos teñidos, fija-bigotes,... el piropo callejero del viejo a una joven...: son signos que suponen la no aceptación de una resignación, de un no enfrentamiento a la furtiva ternura, o de una destrucción impuesta. Así, lo aceptado teóricamente se desea conservar prácticamente: el amor, el matrimonio. Sin la libertad de la pasión- como ordena su código moral- no tenemos la posesión de esa libertad. La búsqueda de su epicentro moral implica el conseguir resistir la reivindicación en el presente, a través de la posible plenitud del pasado: el anhelo de un equilibrio interior sería el debate en tre la razón que no se sabe instinto y la exigencia de ese instinto que se sabe, en ocasión, razón o control. Es decir, su oportunidad es la voluntad de equilibrio entre el dominio y la reprobación: el difícil acoplamiento entre lo anunciado y difundido y las obligaciones inmediatas o situaciones imprevistas que zanzan los principios.

Tristana ( Catherine Deneuve ).-

Este personaje quizás sea el más complejo de todos. De no ser así, al menos presenta unos rasgos, actitudes y comportamientos excesivamente internos, oníricos. difíciles de codificar con claridad en toda su evolución. Las mismas características psico-físicas de la intérprete habilitan todavía más el contraste o la duplicidad: jovencita tierna y bella, revestida de un encanto ingénuo así como de una inocencia primitiva, y tras esa aparente dulzura y recato, unos impulsos violentos y agresivos que revelan la fortaleza de un carácter conscientemente frívolo y perverso. Estos contrastes paradójales resaltan de una manera fascinante a la hora del acercamiento a su personalidad. Cualquier acción aparentemente inverosímil o inexplicable en cualquier situación determinada nos sirve para intentar la detección de sus contradicciones, deseos, fantasías... de la búsqueda de su estabilidad interior. Estabilidad parcial que implica una redención suficientemente satisfactoria: la programación de la muerte del tirano-padre-amante-esposo. Recordemos también el film buñueliano Bella de Día , o simplemente Repulsión de Polansky, para envolver mejor esta enigmática ambigüedad de carácter, y sobre todo, los sanguinarios poderes desatados en lo referente a todo lo crudo o espeluznante, dentro de unos traumas psico-patológicos pero de clara localización sexual.

Existen una serie de detalles muy reveladores en la que podríamos considerar su primera etapa ( la estancia con don Lope antes de su huida con Horacio ); es una niña tendente a fantasear ( sistema de elección entre dos cosas iguales ) ya

hablaremos en su momento) : el mundo potenciada por su imaginación sustituye una realidad frustrante( desea permanecer en la casa de su madre muerta ya, el piano se vende... a causa de la precaria situación económica de su protector...). La espera inconsciente de un padre y esposo ( ella es huérfana) se patentiza claramente( arrodillada pone las zapatillas a don Lope), sin embargo, la pesadilla de la cabeza-badajo de su tutor anuncia la abertura de una conciencia subordinada. Luego, éste supone el causante de una distensión, o trasgresión del equilibrio, de su mundo natural no corrompido: la relación incestual promovida por su supuesto padre engendra la certeza de su deshonor, de su intento de recuperar el orden primitivo.

La relación con Horacio ( Franco Nero) señala el resquicio de unos deseos de emancipación del padre-violador, no el vuelco fascinante de un amor total, sino la regulación consciente y por lo tanto, libre de una entrega necesaria.

Después de la salida con Horacio, vuelve a casa de don Lope, con un tumor en la pierna. Este aspecto presenta el cariz contradictorio de cariño-repugnancia, atracción-repulsión que siente por el viejo. A partir de aquí, digamos, se establece una segunda etapa, y la imprecisibilidad de sus reacciones son ya definitivas del comportamiento. Sin embargo, la conciencia de autodestrucción consciente aparece ya, puesta en camino. Pensemos que, Tristana, presa, casi "demoníacamente" intenta la restitución de una liberación. Los papeles se invierten. Entonces asistimos a un proceso sádico-masquista, como el resquicio de una búsqueda estable: toda

la dureza y agresividad impelida hacia don Lope, anuncian la no dubitación a la hora de ejercer su muerte: muerte con disfraz de circunstancia pero sentenciada ya en un procesó. La esperanza de la desconocida y natural inocencia perdida queda sustituida por la conciencia de iniciar otra inocencia ya adquirida y pensada, puesto que Tristana rechaza y cierra cualquier posibilidad de ruptura.

Saturno ( Jesús Fernández), -y sobretodo Saturna ( Lola Gaos), presentan características más delimitables. Esta es exponente de la fidelidad doméstica, respecto a don Lope, con relaciones constantes de amo-criada, y a la vez, la compañera y confidente de Tristana. Su seguridad es la prerrogación de un estatus económico servilista: esta continuidad es la única posibilidad de la concepción que tiene del mundo, su equilibrio económico y moral. Su hijo Saturno, es el exponente de la mudez o pasividad de los explotados, la desconfianza en la eficacia de la revolución, al mismo tiempo la presentación de que la realidad exige reestructuración o transformación. Personaje que siempre se masturba en los excusados y que al final contempla a la coja Tristana desnuda: su onanismo proviene de una imposibilidad o de un rechazo: su condición física, económica y cultural le postergan de una satisfacción natural, que él siempre siente y no comprende la interceptación de tal cumplimiento . Raymond Durgnat explica" Saturno, especialmente, es una víctima de las premisas en que se basa el juego de Tristana: duplicidad y despersonalización, esto es, la arbitrariedad de las relaciones humanas"(12). También, Saturno es ambivalente aunque presen

te cierta coherencia en la inestabilidad; sin embargo, busca su equilibrio total aunque sólo lo consigue parcialmente: los sentimientos afectivo-amorosos inclinados por la belleza de Tristana, le llevan a la demanda del acto en el dormitorio de Tristana, por gestos (según el guión): es rechazado, aunque se le permiten ciertas manifestaciones de contacto, y sobre todo, el privilegio de contemplarla desnuda desde el jardín.

Horacio es un personaje inconsistente. Rival amoroso de don Lope cuando la situación común lo ha requerido. Es el artista o "intelectual" que hace de amante de Tristana, y exponente de la bohemia evocadora de una época vital buñueliana. La liberación imposible o frustración del pintor justifican sus actitudes, a pesar de aparecer como persona progresista y cosmopolita.

#### 6) LOS ALIMENTOS Y LAS COSAS : " SIMBOLOS " DE INDEPENDENCIA O DEPENDENCIA.

Uno de los aspectos considerables del film por su gran relevancia es la funcionalidad de los alimentos, tan sobresalientemente marcados por Buñuel. La crítica no ha desdeñado esta evidencia tan aparentemente curiosa. Pensemos también en la producción cinematográfica del director para darnos cuenta de la importancia que implican las notas alimenticias; vg. en Simón del Desierto ( Méjico) apreciamos una reiteración insistente en lo que concierne a la alimentación del

anacoreta; también destacamos ya en Nazarín, la escena del chocolate, y sobre todo en el Discreto Encanto de la Burguesía todo el repertorio de comidas y comensales, así como las cenas frustradas... remarcan una significación simbólica muy clara. Al respecto apunta Silvie Pierre " En realidad, las dependencias alimenticias de los personajes del film entre sí, designan la estructura social y las relaciones de fuera que informan las relaciones de hecho. La cuestión de los alimentos formulados de otro modo -por su metáfora- ¿ Quién mantiene a quién? - muestra a continuación las implicaciones de lo social y lo sexual que ello supone"(13). La misma comentarista aboga por un sistema de juegos de correspondencias, referente a la misma cuestión alimenticia, puesto que contribuye a instalar la diferencia de Tristana: su dependencia/independencia. También el crítico británico Raymond Durgnat señala en sus consideraciones a Tristana la manifestación buñuelesca del alimento " : "El alimento es una expresión de poder; aceptarlo es aceptar la situación que va unida, a lo que se ofrece" (14). Más adelante sigue comentando " El Vd. es lo que come" se convierte en " Vd. es parte del alimento que come". Todo alimento es sacramental. Pero la absorción y la aceptación implican, naturalmente, resistencia"(15).

A poco que nos detengamos con minuciosidad en el comienzo del film, nos damos cuenta que Tristana saca de su bolso una manzana para dársela a Saturno, que adánicamente la recibe con embeleso, con plena satisfacción. Esta situación rara parece desconcertar, sin embargo, la manzana ya marca las contradicciones internas de la joven. También el

film se cierra con esta secuencia, una vez retiradas Saturna y aquélla. Pero. ¿Porqué una manzana? Quizás Tristana está asumiendo su papel "demoníaco", puesto que ya elige a Saturno como un posible candidato sexual; en realidad, existen tres a lo largo del film: don Lope, Horacio y Saturno. El matiz simbólico señala el comportamiento de Tristana.

Podríamos ofrecer un cuadro de diferentes escenas donde lo concerniente al alimento, objetos y cosas destacan en sobremanera, aunque no fijemos todos los comentarios y expresiones específicas que los personajes mencionan al respecto, de hecho sumamente esclarecedoras. Aparte de la manzana inicial, en la mudanza de casa Saturna desea conservar una vieja cacerola, en el campanario de la Iglesia el padre de Antolín, el amigo de Saturno, invita a Tristana a un plato de "Migas", don Lope en su precariedad financiera obliga a comer un huevo (el único que hay) pasado por agua a Tristana, a la que vemos mojar trozos de pan en la yema; Tristana cena sola en la cocina cuando don Lope está acostado por un resfriado, luego Saturna aparece con un guisado de garbanzos; don Lope comenta con un amigo la copiosidad de una comida y el placer producido; Horacio en su estudio prepara café y ensaimadas para Tristana, pero ella rechaza; Tristana echa a la basura las pantuflas de don Lope; Tristana sola en la cocina hace una comida de legumbres hasta que la llama don Lope; en una comida individual de don Lope, ofrece champagne a la Tristana ausente, imaginando el rechazo de ella; a la vuelta de Tristana don Lope le obsequia con "marrons glacés"; la comida de la boda de don Lope y Tristana y el enorme pastel

blanco; la secuencia en la que Tristana come barquillos o cucuruchos ganados a la lotería y, sobre todo, el chocolate minuciosamente elaborado por Saturna, servido en una bandeja para terminar ofreciéndolo a los eclesiásticos, acompañado de vasos de leche, azucarillos y bizcochos: los curas lo degustan glotonamente y aprecian la calidad del chocolate con sumo placer gastronómico, Tristana no participa.

Así mismo, consideraremos la precisión del universo objjetal, muy significativo en el dormitorio de Tristana: la pierna ortopédica, las muletas, las prendas íntimas dejadas sobre la cama; el brasero, el crucifijo, la sopera de plata... Esta especie de rosario alimenticio y objjetal nos es suficiente para pensar en una reconsideración y posible funcionalidad en el film, dado que su ubicación no es gratuita por parte de Buñuel. El huevo comido por Tristana es el signo o el símbolo de la dependencia o subordinación sexual a don Lope, pues éste ya la está obligando a sentirse agradecida o culpable, privándole de la facultad de decisión: la instintiva vacilación y rechazo incipiente implica un deseo latente de una madurez todavía imposible, una leve conciencia de su falta de autonomía. Piénsese que tal circunstancia es la única en dónde Tristana come con su tutor; la otra comida realizada en compañía es la de las "migas" aceptadas al campanero, quizás por un sentido igualitario hacia la comida como representante de un estamento social pobre; entonces la complicidad está clara, o bien porque la escena es onírica (pronto aparece la cabeza-badajo de don Lope) y expresa sus anhelos. Ella siempre come sólo en casa. Sin embargo, aunque

Tristana está simbólicamente ligada a su tutor por el huevo, se produce paradójicamente a este deseo latente de madurez un lloriqueo de ella, de curiosa ambigüedad, hasta cierta satisfacción o deleitación en los ademanes, equivalente claro a la ligera sonrisa, después del beso en los labios que don Lope le da a la salida de la Iglesia. Ello supone un matiz de no rechazo total a la condición de la mujer como objeto erótico, siempre que acarree una especie-digamos- de "placeres de la integración", así, se explica la no resistencia de Tristana en su entrega a don Lope. Por tal, Buñuell juega a la ambigüedad de Tristana en el terreno íntimo de su maquiavelismo sexual y su perversidad en desarrollo.

Tristana y Saturna-criadas son alimentadas por don Lope, por tanto la alimentación sitúa a aquella en un estatus de diferencia social y sexual, el de su dependencia que conlleva un valor político. Al mismo tiempo, Tristana al arrojar las pantuflas a la basura señala simbólica y terminantemente la castración de don Lope. Hay un juego de correspondencias perfectamente integrado en los alimentos, así como un mecanismo de reacciones interdependientes en los protagonistas. También Tristana al rechazar lo ofrecido por Horacio está expresando la conciencia de la libertad de su pasión, y su entrega amorosa, dentro del terreno de la emancipación a las normas sociales y morales. La satisfacción experimentada por Tristana al comer los cucuruchos, en el carrito de ruedas conducido por Saturno, trascienden a un triunfo de la libertad y del azar, puesta que la suerte en la lotería aviva el sentimiento de independencia respecto al hombre: Tristana

ha comprendido el juego del padre-amante, aristócrata-anarquista... y ya no sólo le rechaza, sino que ella establece el suyo propio (el supeditado ahora es don Lope).

Un punto interesante lo constituye el hecho de las comidas solitarias. Si Buñuel nos subraya la presencia de Tristana, en distintas escenas en la cocina, comiendo sólo, la búsqueda de una motivación ya casi engarza con la mutilación de su personalidad, los deseos de la no-impotencia: son como indicios de un ritual, en donde ya se está pactando con lo congénito, con la imprevisibilidad de sus ambiguas reacciones: es la creación de un sistema mental, a modo de juego, válido exclusivamente para ella. En ningún caso, los gérmenes de una neurosis, más bien el contrabalance con el que sabe dominar todavía impotentemente, su propio desequilibrio. Sin embargo, la secuencia del chocolate con los eclesiásticos marca ya el ascenso volitivo de Tristana, su no participación conforma el desdén de la no complicidad total, y por tanto, una manifiesta degradación y amenaza al orden burgués. El contrapunto de la escena, caminando con muletas en el pasillo, con un insistente golpeteo, mientras el grupo toma chocolate, está ya anunciando su colérica derrota en el momento en que la claudicación es ya su redención: su excentricidad está mermando el flanco de los aposentados, bien con aberración o bien con perversión, siendo aceptable o reprobable, pero nunca inservible.

Tristana vacila en su opción entre dos garbanzos, dos columnas y dos calles, es decir, establece un juego de relaciones entre dos objetos aparentemente idénticos. Pascal Bonit

zer al respecto habla de " el fantasma tristanesco, señalado por una lógica compleja de la relación diferencia/preferencia/satisfacción; por ejemplo la expresión de satisfacción que corona la absorción del garbanzo intensamente saboreado; la Iglesia, la muerte, las pantuflas, el matrimonio (objeto de fuerte rechazo por parte de Tristana, según el modelo de su tutor), y finalmente, el beso ( cuya coloración incestuosa es suficientemente señalada por la risa de Tristana" (16). La explicación que ésta da en el claustro a don Lope " Nunca hay dos columnas iguales. Siempre existe alguna diferencia. Entre dos uvas, dos panecillos o dos copos de nieve, yo siempre escojo. Por alguna razón..., no sé porqué, uno me gusta más" (17). Esta ingenua obsesión mental, que parece seguir la lógica infantil de Tristana, es el acoplamiento de sus fantasiosos deseos a una realidad imprevisible. La necesidad urgente de hallar la preferencia, una vez se diferencia arbitrariamente la posibilidad de elección, señala una sensibilidad en constante permutabilidad, puesto que Tristana despierta instintivamente a un destino inseguro y en donde las manipulaciones de su identidad son ya presentidas. Así, la satisfacción o el placer que conlleva la preferencia implica sus últimos recursos íntimos de sobrevivencia, aunque dentro de una necesidad de estar " fuera de lo real" o bien el sentimiento de pavor ante la " estancia en lo real". Este juego es rechazado por don Lope por su incoherente trascendencia, ya que su incomprensión es la seguridad de su comodidad y egoísmo, mientras que Saturna permanece cómplice, quizás, porque también en su función simbólica se sigue un

principio monógamo en la opción femenina entre dos hombres (don lope y Horacio), y entonces, como dominada y mujer se identifica con Tristana.

C. Santos Fontenla refiriéndose a ese universo objetual ya subrayado por nosotros, pierna ortopédica, muletas..., horrible en su vulgaridad, dice que son " unos elementos trágicos, atroces, definitivos, representativos de una concepción masturbatoria de la vida"(18). Sabemos que éstos elementos son presentados visiblemente por Buñuel, antes de la escena en que el onanista después de contemplar a Tristana en el balcón, se retira a masturbarse, sin embargo, preferimos mejor decir que aquellos representan simplemente una concepción de la vida, ni masturbatoria ni vaginal- que está ahí:" otra vez erotismo y religión" ha dicho Buñuel, explicandolTristana.

## 7) LA CABEZA-BADAJO O EL ROSTRO DE LA PERVERSIDAD.

En el apartado anterior hacíamos alusiones a lo simbólico. Dado por evidente ya el realismo o surrealismo buñueliano, propio supone las posibilidades trascendentales del símbolo. El valor simbólico en Tristana queda insertado en todas aquellas representaciones ocultas o latentes, presentadas como nivel de realidad, es decir, el símbolo actúa como una ruptura de lo evidente o visible que hay que recomponer. Así, en cualquier film en el que se nos muestra un revólver pensaremos en la insinuación o marca de un homicidio, de una

muerte. Si lo real y lo ficticio son planos tan caros a Buñuel y tan complejos en su delimitación, no por ello, marginados de un sentido y de una lógica. Tristana intenta mover las campanas acompañada de Saturno y Antolín; posteriormente la cabeza de don Lope se transforma en badajo, con la presencia de unos ojos fijos y escalofriantes. La sorpresa y pasmo de Tristana es angustiada después de la pesadilla, sin embargo, si ésta es imaginación o realidad, después que está la presencia del espectador-desde el inicio del film- implicaría entonces que la estructura de éste, desde la aparición de don Lope hasta los planos reiterativos de la escena inicial se considera como imaginación, en el recuerdo íntimo de Tristana. No obstante, es difícil escindir el dominio de lo real y de lo fantasmagórico, pues está sobre un mismo terreno: corresponde ya al estilo buñuelesco o a la arquitectura interna del relato fílmico tristanesco.

Observemos ciertas consideraciones de determinadas posturas críticas, respecto a la cabeza-badajo. R. Durgnat asegura " es el falo en la vagina; él está violando a la Iglesia, es decir, su pureza, y debe ser castigado con la decapitación" (19). Mas Tessier afirma la existencia de " ciertos símbolos fálicos sin equivocación posible, como este enorme badajo de la campana que Tristana toca al principio, y que tomará pronto la apariencia de Tutor-Padre-Amante. La premonición del acto sexual queda así explícita por una visión que se renovará al final, cuando don Lope fallece, deviniéndose en un signo de muerte"(20). Jaques Aumont comentando acerca de lo que se nos muestra en el desarrollo del film " Evi-

dente enfoque, que no está tan unívoco en otros(films): hay secuencias en las que todo salta a la vista( tales como Tristana manipulando el badajo reemplazado por la cabeza cortada de don Lope: efecto fuerte, simple e inmediato)..."(21).

Así mismo, Pascal Bonitzer arguye" el sueño de Tristana es una variante metafórica, una condensación( la campana es un símbolo múltiplemente sobredeterminado, pero donde se reencontran las principales significaciones de la trama) que se inscribe, a su vez, en el plano político y en el sexual" (22)

Para mejor asegurarnos en este campo interpretativo, bástenos por último, lo referido por Jean-Pierre Oudart " Don Lope es un maestro de escena castrado, y el desarrollo de la proposición blasfematoria( el Padre ideal tiene falo) quedaría así demostrado por su negación en esta representación ( y resurgimiento en la imaginación de Tristana de la cabeza cortada). Este maestro bajo figura blasfematoria, no está mostrado de manera abstracta: sino precisamente en el campo ficcional católico y burgués caro a Buñuel"(23)). El mismo articulista sigue exponiendo" es evidente que Buñuel no formule su doble blasfemia( desear la Virgen y proveer a Dios de falo) más que por acusar mejor la impotencia de don Lope y la fetichización de Tristana y subvertir y acoplar el cliché burgués que ofrece desdoblándolo; en el papel de un viejo sostenedor y de una prostituta, y en dónde los dos personajes terminan además por fantasearse a sí mismos"(24). A poco que reparemos en estas categóricas e irrefutables aclaraciones críticas, nos damos cuenta de la innegable significación del simbolismo en las secuencias comentadas, y al mismo tiempo, la

posibilidad amplia de partir de aquí.

La estatua de piedra en la que yace un obispo está implicando (Tristana recostada en ella) el cadáver o muerte simbólica de don Lope, equivalente a la cabeza cortada, en la que se conjuga una alternancia erótica formada por el placer o el anhelo del placer y la condenación. En todas estas implicaciones presenciamos constantemente el instinto de vida opuesto al instinto de muerte, el principio de placer enfrenado al principio de realidad freudianos, y nada más acoplable a ésta cuestión, que la aproximación psicoanalítica. Al arrojar las pantuflas a la basura, Tristana comenta perversamente "el gallo pierde sus plumas y ya no canta" (25), subrayando la muerte del Padre, aunque de un modo más impreciso y secreto, que en la escena del cadáver del obispo (aquí, no existe ni la gratuidad ni el azar), puesto que don Lope asume un papel sacerdotal en su propio anticlericalismo: "los verdaderos sacerdotes somos nosotros...". Los indicios o claves son ciertamente patentes en el progresivo camino hacia la muerte de don Lope.

En definitiva, todas estas notas simbólicas destacan el valor del deseo. Don Lope sabe del deseo y actúa según su conocimiento pervirtiendo la inocencia de Tristana: inocencia que él mismo consideraba intocable, aunque también reconocía la obtención del placer al consentir. Sin embargo Tristana arrodillada poniendo las pantuflas a don Lope, prefigura la autoridad paternal de don Lope, y al hacerlas desaparecer (antes en sus manos) exponen claramente la castración y decrepitud de su tutor. Por tanto, el incesto y la castración

están funcionando esencialmente en el film: he aquí otra provocación. blasfemia y maldición buñuelesca. Es decir el cristianismo y el orden burgués han castrado al hombre y han hecho de la mujer un fetiche: del tratamiento monstruosamente sublime de Buñuel a la perversión, un sólo paso. La escena que colma su crítica del fetichismo( la exclusiva visión del sordomudo, del cuerpo abierto de Tristana, con empleo de la elipsis) manifiesta explosivamente la cima de la blasfemia, o de la perversidad sublime, precisamente cuando el deseo reivindicativo de ser amada Tristana, supone el no ser considerada fetiche, ni como virgen+inocente, ni como deshonorda-prostituta, y más, cuando el matrimonio parece tapar la blasfemia, la religiosidad borrar lo justo-natural.

Las campanas o el campanario-según decía el campanero a Tristana- dirigían la vida de la ciudad, manipulaba el orden, eran la cabeza del cuerpo social: por tal, la cabeza-badajo de don Lope marca el derrumbamiento de lo caduco, del orden burgués decadente, dentro del cuadro político-social, aparte de la significación sexual( impotencia, castración) que está en función de aquél. Al mismo tiempo, don Lope es Sade en boca de Buñuel, preconizando todas las dimensiones morales del deseo natural, debatiéndose contra todos los impedimentos sociales que obstaculizan el instinto, pero aprovechándose privilegiadamente de las concesiones de los dominadores: entonces, se produce la reciprocidad sádica( pensemos en las dos etapas del film), una especie de mecanismo a la inversa o desdoblamiento: tútor-violador y ahijada-pura, luego tutor-violador(castración) y ahijada-violadora(feti-

chización, mutilación, cojera) dentro de unos términos ideológicos siempre muy significativos en Buñuel, encarnados en el dominio social, dinero( obtención del placer, sexo), pues Tristana está en calidad de sirvienta, en cuanto está dominada o despersonalizada, por parte de don Lope en la primera etapa. En el lúcido sentido que expone Buñuel, concerniente al análisis del desdoblamiento o proceso invertido y perverso en su film, podemos agregar que, si Nazarín era o podría ser la presentación realista de lo equívoco en la ambigüedad, Tristana sería muy bien, la representación surrealista de lo equívoco de la ambigüedad.

#### 8) EL CONFORMISMO O LA CRITICA DE LAS CONTRADICCIONES DE LA INCONFORMIDAD.

Antes de cualquier posibilidad crítica, en el terreno sociológico, veámos lo dicho por Buñuel: " Tristana era un pretexto. Me daba oportunidad de insertar algunos aspectos de la vida española. Por lo demás, la obra, como todas las mías, no contenía crítica social, condenación de ésto o lo otro. Ni pensarlo. Yo me limito siempre a mostrar hechos sin tomar posiciones en pro o en contra"(26). Consideremos también que antes del inicio del rodaje, ya buscados los exteriores, comprometidos los Estudios y el beneplácito de la Censura, llegó una prohibición indicando que el guión contra-venía ciertos artículos especificados en el nuevo código de Censura Española. Quizás lo expresado no sirva de nada (pues

to que ya conocemos cualquier trajín, o al menos lo intuimos, y entonces supusiese gratuidad) pero señala algo; sabemos que el cineasta trabajó en la confección del guión de Tristana durante un período de 10 años.

Muñoz Suay dice del film que " ha levantado la ira de la psenda izquierda y ha sido manipulado por la derecha; izquierda y derecha, desprovistas de ideologías pero repletas de retórica"(27), y considera a Tristana como una obra acabada y "redonda", sobresaliendo una cualidad significativa: " la crítica del liberalismo, la crítica de las contradicciones de una sociedad liberal, estudiada a distintos niveles y centrada en unas relaciones provincianas, y hecha desde la plataforma ideológica de un hombre libre... Buñuel pone de nuevo en la mesa los problemas de una sociedad que es la del propio Buñuel pero también la de Galdós, y la muestra"(28).

En cambio el crítico de cine Arnau Olivari, aún viendo que el personaje de don Lope está impregnado de un liberalismo de época que lo define y lo ambienta "no puede ser considerado como una crítica del liberalismo español contemporáneo"(29), y también el articulista cinófilo de Cuadernos para el Diálogo comenta " Sustituir la provocación por la crítica de un trasnochado liberalismo anticlerical (la secuencia de los curas) resulta una caricatura, aparte de un anacronismo, de cosas ya contadas antes con más fuerza e interés, por el mismo Buñuel. Tristana y don Lope son personajes literarios que entran en la galería machaconamente exhibida por la izquierda burguesa, no sólo española, de la España anti-pandetera, tan falsa como su aparente antípoda"(30). Es imprescindible dudar, -ante estos criterios valorativos de la España

culturalista-del verdaderamente "trasnochado" maquiavelismo político. Tales posturas radicalizadoras oscurecen otras posibilidades críticas más enriquecedoras. Este problema tan reiterado por conocido dista mucho de solucionarse ante la apreciación de la obra de arte. De aquéllas parece sólo quedar, la actuación en consecuencia no sólo ~~ante la obra~~, sí, sino ante el "mito" Buñuel, y tal ceguera crítica merma considerablemente cualquier vía de enriquecimiento cultural y entendimiento humano. Sólo ya los términos izquierda, pseudo-izquierda, derecha..., nos suenan a más trasnochado que la ridiculez grotésca de don Lope.

En realidad, y parafraseando a Buñuel, Tristana "no contiene crítica social", sencilla y paradójicamente porque Buñuel ya es crítica, y la crítica de Buñuel, sabemos siempre implica y complica, antes que nada lo social: y él mismo lo sabe, por eso lo asegura. Ocurre como con la llamada poesía social, pues en el momento que es poesía-y toda poesía es siempre social,-se desconsidera la existencia de la poesía social. Al margen de si en Tristana se ataca o defiende el inconformismo o el no conformismo, el liberalismo y sus contradicciones. De todos modos, decir que Buñuel claudica o es un conformista porque las contradicciones de la inconfomidad de don Lope ante lo circundante socio-burgués supone el mayor conformismo y la rebeldía tristanesca anhela sólo una liberación fantasiosa e íntima no nos sirve de nada. Todas las implicaciones simbólicas de lo sexual están en función del plano político-social (repasemos el apartado anterior). Del mismo modo que en Tristana ha quedado demostrado

este valor simbólico, también existe, digamos, el valor alegórico: así, Saturno es simbólicamente el exponente de un proletariado sano pero anclado en el mutismo (sordomudez), como el perro rabioso acribillado por un oficial de la Guardia Civil. funciona como la existencia de una posibilidad revolucionaria pero al mismo tiempo impedida e impotente. Cuando don Lope dice " ¡Póbres trabajadores, cornudos y apaleados!" al onanista, cuando se refugia en su casa, tras la huida de la manifestación, ( cuya secuencia sigue a la desfloración de Tristana), no sólo está consolidando su postura de privilegio, al lado de los poseedores, sino que- y es lo más triste- la situación dinero-poder-sexo queda confirmada: tanto por la conciencia y experiencia de un don Juan que hizo estragos amorosos en diferentes estatus sociales- según las conveniencias- cómo por la inhibición de la pasión erótica del sordo, al ser rechazado por Tristana en su dormitorio ( pues desea acostarse con ella, indicándoselo por gestos claramente, aparte la explicación del guión). Otra inconformidad blasfematoria de Buñuel ( su gran sarcasmo tragicómico: el criado de Tristana es imbécil, sordo-mudo y hasta feo pero simpático, añade aquél): la condenación a la masturbación eterna, la belleza ( deseos de obtener la posesión) contemplada de lejos, pero intocable ( el colmo de la poética de la monstruosidad en estas patéticas imágenes). Buñuel critica la crítica del conformismo, pues éste desde un principio está condenado a la derrota, pero si critica el pensar la inconformidad y el sentir el conformismo, puesto que juega con la ambivalencia, de un modo diferente, en las dos etapas del

film, dándolo por sentado: de ahí; la universalidad de Tristana como atracción-repulsión y fuerzas de contrario en una pareja-símbolo, es que nos está mostrando la posibilidad de opción, la sublevación como liberación. Estamos contemplando a seres apasionados por las apariencias, el puritanismo, el orden, la fatalidad y la hipocresía..., y nos estamos contemplando a nosotros mismos.

#### 9) LA DECADENCIA ¿SÓLAMENTE TRISTANA COMO UN "JUEGO" MAGISTRA

Considerar a Tristana como el film de la vejez y decrepitud, al querer identificar a Buñuel con el personaje viejo de don Lope, porque en su rodaje contaba sesenta y nueve años- según algunos comentarios- no nos es válido. De hecho, lo ha demostrado en El discreto encanto de la Burguesía, rodado en 1972.

Buñuel pone en juego constantemente a sus personajes. Esta disposición para combinar todas las posibilidades es la clave del film. La aparición progresiva de "vuelta atrás" de la secuencia que evoca Tristana, al final, nos permite centrar con exactitud tanto el significado real o ficticio, como si se trata de su inscripción en el orden cronológico de la ficción. La joven junto a Saturna se distancia, como si nada hubiese ocurrido, habiendo sucedido todo. Buñuel no destruye unos moldes del relato clásico, como claramente hacía en su apogeo surrealista, sino que, a modo de pirueta estilística ofrece una clave oculta en donde lo inconsciente e

irracional funciona lúcidamente. La maestría estriba en la combinación consciente de la opacidad y la transparencia. El juego del film, distinción-dinero, impotencia-sublimación... conforma una serie de equivalentes sociales, sexuales y religiosos. De éste modo, se agotan todos los sentidos posibles, aunque suspendiendo magistralmente la solución inmediata, puesto que el desconcierto y la sorpresa y una especie de truco misterioso, por ejemplo, la secuencia de la merienda de los curas...etc. funcionan dentro del terreno corrosivo del film.

El universo goyesco, quevedesco..., se patentiza en el universo de Tristana : la atrocidad y lo insólito parecen desgranarse junto a la ironía de lo fascinante. Buñuel no sólo continúa en el arte de las imágenes lo recóndito de los seres humanos bajo el aspecto degradante de lo horrible-sublime, lo negro-trágico, o lo deformante-bello( dentro del terrorismo literario del esperpento, y de la estética de la fealdad), sino que se emparenta con el mundo poético de los malditos: Baudelaire, Rimbaud, Poe, Heine..., etc. Buñuel posee más genio para calar y ofrecer-dentro de una lógica del misterio- lo recóndito e imprevisible del espíritu humano, que, ingenio para demostrar un procedimiento-técnica de lo onírico-surreal. En éste sentido, Buñuel será siempre un gran poeta otra vez lo ha demostrado en Tristana . Estamos acostumbrados culturo-literariamente a considerar como poesía lo leído en versos, o lo impreso en libros. Pero, como gran poeta de la imagen, su poesía siempre es amenaza, insulto, lacerante crítica de lo aparente convencional y perfecto. Buñuel sigue

riendo a carcajada limpia: su risa está con nosotros y a la vez, contra nosotros. Si los personajes anhelan su liberación en la búsqueda de su equilibrio, y no lo consiguen, condenados a su propia autodestrucción, Buñuel al engañar al espectador le previene, dentro del hermetismo del juego, contra la buena conciencia. Bástenos en éste punto, todo lo que decíamos respecto a Nazarín, y pensemos entonces, la necesidad moral que tiene el espectador de plantearse casi con rabia por su frustración, lo que sucederá después, precisamente (aquí está la inteligente genialidad de su poesía) cuando todo ha sucedido ya: actitud inevitable, sobre todo, en estas dos películas del ciclo galdosiano. Así, Tristana después de su complicidad consciente y perversa en la muerte angustiosa de su tutor-marido queda como una viuda rica y burguesamente digna y respetada. Sin embargo, si su comportamiento general es la amenaza al orden burgués y además, desprecia categóricamente unas posibilidades de sobrevivencia afectivo-feliz (alegría frívola al morir don Lope, rechazo del no-matrimonio demostrado con Horacio, el descartar a éste y a Saturno) sí le queda un anhelo, ahora consciente y por tanto, libre, por recuperar la inocencia perdida, la decisión firme por reivindicar una nueva etapa de purificación: pureza que equivaldría no a un absoluto-metafísico, sino al deseo natural de poder vivificar la abyección, una vez conocida y imposible de soslayar. Buñuel incrusta a Tristana en la perversión de lo injusto-circundante, para que una vez pervertida, elija una segunda voluntad de elección: aquí, lo oscuro y oculto del film, su lado desesperanzador. Si en Nazarín Buñuel

era un poeta de la monstruosidad de lo físico-sensible, en Tristana muestra la monstruosidad poética de lo íntimo-desconocido.

Nazarín y Tristana entre otros films, son dos grandes obras del arte cinematográfico buñueliano, cuyo desconocimiento sería injusto, no sólo en el aspecto culturo-intelectual, sino en el simplemente humano-vital.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Forma literaria y sensibilidad social,-(Apartado Galdós y el vocabulario de los amantes),- p.107;(sigla F.L.S.S.)
- (2) B. P. GALDÓS. Tristana.
- (3) F.L.S.S.,p.129.
- (4) B. P. GALDOS. Tristana, p. 212.
- (5) Buñuel y Galdós vistos desde España,cuyo original poseemos nosotros, proporcionado por el propio autor. Fue confeccionado para su publicación en Cahiers de Cinéma, nº223, Aout 1970;p.28.
- (6) L. BUNUEL. Tristana, pp. 9-10.
- (7) ibidem,p.10.
- (8) ibidem,p.60.
- (9) PILAR DE CUADRA. Artículo en Diario de Barcelona; 9 abril de 1970.
- (10) Tristana, Notes sur son dossier de presse.Cahier de Cinéma, nº 223, pp. 24 y ss.
- (11) Tristana. Teléciné, nº 167, p. 10.
- (12) Luis Buñuel,p.195.
- (13) Las dos Columnas. Cahiers de Cinema,nº 223, p. 11.
- (14) Luis Buñuel, p.191.
- (15) ibidem,p.192.
- (16) El curé de la guillotine. Cahiers de Cinéma,nº 223, p.5.
- (17) L. BUÑUEL. Tristana.p.51.
- (18) Nuestro cine.(del libro El cine español de Emmanuel Larraz). p. 93.

- (19) Luis Buñuel, p.204.
- (20) Cinema 70. nº 147, p.126.
- (21) Le plaisir et le jeu. Cahiers de Cinéma, nº223, p. 8.
- (22) Le curé de la guillotine. Cahiers de Cinéma, nº 223, p.6.
- (23) Jeux de mots, jeux de maître. Cahiers de Cinema, nº 223, p.1.
- (24) ibidem, p. 15.
- (25) L.BUÑUEL. Tristana. p. 79.
- (26) J. FRANCISCO ARANDA. Luis Buñuel.p. 262.
- (27) Galdós-Buñuel desde España. p. 2.
- (28) ibidem, p. 3.
- (29) ARNAU OLIVAR. La Tristana de don Lope. texto del guión de Tristana, p. 11.
- (30) PEDRO ALTARES. Cuadernos para el diálogo. Abril 1970, ( según el libro El cine español, de Emmanuel Larraz). p.96.