

**LA TRANSDUCCIÓN AL CINE DE LA NOVELA *TRISTANA*:
LA FORMA CINEMATOGRAFICA BUÑUELIANA**

**THE TRANSPOSITION OF THE NOVEL *TRISTANA*
INTO A FILM: BUÑUEL'S CINEMATOGRAPHIC FORM**

Pedro POYATO SÁNCHEZ

Universidad de Córdoba
pedro.poyato@uco.es

Resumen: Los textos galdosianos han sido nutriente indiscutible para la práctica creadora de Buñuel. Uno de ellos, la novela *Tristana* (1892), ha servido al cineasta para alimentar una historia que él transformaría por su cuenta sucesivamente en guión, escrito junto a Julio Alejandro, y, finalmente, en filme. El presente trabajo se ocupa del estudio comparativo de estos tres textos, novela, guión y filme, con el fin de fijar, a partir de la doble transformación llevada a cabo desde la letra hasta la imagen, algunas de las claves sobre las que se construye la forma cinematográfica buñueliana.

Abstract: Galdós's texts have been an undeniable nurturing source in Buñuel's creative process. One of those texts, the novel *Tristana* (1892), was successively transformed by the filmmaker first in the script format, together with writer Julio Alejandro, and finally in the homonymous film. The present work focuses in the comparative study of these three texts —novel,

script, and film— with the aim of discussing some of the key concepts of Buñuel's cinematographic essence, starting from the double transformation achieved from the words to the images.

Palabras clave: Cine. Buñuel. Adaptación. Transducción. Forma cinematográfica.

Key words: Film. Buñuel. Adaptation. Transposition. Cinematographic form. *Tristana*.

1. INTRODUCCIÓN

Desde que poco después de su nacimiento el cinematógrafo comenzó a abreviar en la literatura, el tema de las adaptaciones de obras literarias al cine ha ocupado la atención de numerosos estudiosos. Entre ellos cabe citar a José Luis Sánchez Noriega, quien en un texto relativamente reciente define así la adaptación (2000: 47): «El proceso por el que un relato [...] expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones [...] en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico». Mas, ¿en qué nivel o niveles del relato se concreta esa similitud? Todo parece indicar que es en el nivel de la *historia* si atendemos a la tipología que, siguiendo a Francis Vanoye (1996: 125-136), establece el mismo Sánchez Noriega (2000: 63) de adaptaciones literarias al cine; una tipología que responde a criterios donde «se tiene en cuenta el mayor o menor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literario y fílmico», es decir, donde se pondera el grado de fidelidad de la *historia* del texto fílmico a la del texto literario. Distingue Sánchez Noriega (2000: 65) cuatro tipos de adaptaciones, siendo la llamada «adaptación libre» el caso donde la obra fílmica guarda una menor fidelidad a la obra literaria: «Ordinariamente, el autor fílmico hará patente su distancia respecto al relato original y al acreditar el guión o el argumento dirá “inspirado en...” o “basado libremente en...”». Como ejemplo de adaptaciones libres, Sánchez Noriega señala precisamente algunas de las realizadas por Buñuel, adaptaciones que —apunta— vienen presididas por el «genio autoral» del cineasta de Calanda, añadiendo:

Cuando Buñuel se enfrenta a Galdós en Nazarín (1958) o Tristana (1970), hace una genuina interpretación de los textos literarios: ni trata de sobreponerse a Galdós y «utilizarlo» para sus intereses ni se muestra esclavo del texto para una mera transposición (Sánchez Noriega, 2000: 66).

Pero si era la similitud entre personajes y sucesos lo que, en palabras de Sánchez Noriega, caracterizaba la adaptación, ¿de qué se trata entonces en estos casos donde el propio texto fílmico marca su distancia con respecto al original literario, y donde es reconocida una genuina interpretación del texto literario? Responder a esta cuestión exige abordar la obra cinematográfica no en términos de *fidelidad* o *adulterio* con respecto al texto literario, sino de transducción —según expresión de Darío Villanueva (2009: 55)—, esto es, de cómo tiene lugar el forjado de las formas cinematográficas a partir de las formas literarias de partida.

La transducción es así entendida, Villanueva lo ha señalado (2009: 54), como la actualización de una obra literaria por parte de un cineasta según un sesgo interpretativo acorde con su idiolecto y en sintonía con el horizonte de expectativas propio de los destinatarios potenciales, el público en el que piensa ese cineasta. En este sentido podríamos decir que, en el caso que va a ocuparnos, Buñuel acude al relato literario *Tristana* de Benito Pérez Galdós para hacerlo *suyo*, esto es, para alimentar una historia que él *transforma* por su cuenta en un discurso cinematográfico autónomo. El mismo Buñuel lo expresó muy claramente en palabras recogidas por Ado Kyrrou (1962: 106-107): «Je n'accepte une adaptation que si je pense pouvoir à un moment ou à un autre m'exprimer, dire quelque chose de moi, me glisser entre deux images».

Pues bien, el estudio de la formalización de ese «expresarme» que dice el cineasta es el objetivo principal de este trabajo. Disponemos para ello del texto de partida, la novela de Galdós, del texto de llegada, el filme, pero también del *intermedio* del guión, espacio literario donde se gestionan y por consiguiente aparecen ya reflejados los trasvases de la obra literaria, antes de su posterior *transformación* en discurso cinematográfico propiamente dicho. En lo que sigue, vamos a realizar el análisis de los tres textos en el marco de la teoría de la hipertextualidad tal como fue formulada por Gérard Genette (1989: 9-20), centrándonos en las diferencias entre tales manifestaciones textuales, pero no detectándolas e inventariándolas, sin más, en términos cuantitativos, sino atendiendo a los motivos de esos cambios efectuados y a los efectos que producen. Este análisis comparativo conduce a conclusiones relevantes para una semiología de la narración, pero también contribuye —y es esto lo que nos interesa, como refleja el título dado a este trabajo— a caracterizar y fijar algunas de las claves sobre las que se construye la forma cinematográfica buñueliana.

2. LOS ORÍGENES DEL FILME

El argumento de *Tristana*, novela en la que un viejo donjuán y librepensador (don Lope) acoge en su casa a la hija (Tristana) de un amigo fallecido de la que se convierte en explotador sexista, antes de que una grave dolencia en la pierna de la muchacha obligue a su amputación, permite adivinar algunos de los motivos que llevaron a Buñuel a interesarse por esta obra de Galdós. Emmanuel Larraz (1973: 201-202) ha apuntado tres de ellos: en primer lugar, la pierna cortada de Tristana, en la que Buñuel encontraba una metáfora de la condición femenina, pero donde puede leerse igualmente el equivalente del procedimiento surrealista de la traducción del refrán: «la mujer casada, en casa y con la pierna quebrada». En segundo lugar, ciertos discursos de don Lope, portadores de una ideología libertaria que se aproximaba a la moral de los surrealistas, como el predominio del amor sobre los contratos sociales, el desprecio del dinero, o el derecho a vagar. Y en tercer lugar, ese humor tan sutil de Galdós que es heredero del mejor Cervantes. Sea como sea, lo cierto es que Buñuel adopta el tema que gira en torno a Tristana y sus relaciones con Lope prolongando y enriqueciendo en la pantalla esa gran tradición de la narrativa hispana que va de Cervantes a Galdós pasando por la picaresca; tradición inscrita en el famoso realismo hispano y al que el cineasta aragonés no se priva de inyectarle, como se verá, fuertes dosis de surrealismo.

Pero si Buñuel era hombre de lectura, no lo era sin embargo de escritura. Y esta es la razón por la que necesitó siempre de la presencia de escritores a su lado —veintiocho en total— para escribir sus guiones. El más solicitado y conocido fue sin duda Jean Claude Carrière; sin embargo, en el caso de *Tristana* el escritor requerido por el cineasta para co-escribir el guión fue Julio Alejandro¹, con quien había ya trabajado en la redacción de los guiones de tres de sus filmes anteriores: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1963). Esta nueva colaboración entre Alejandro y Buñuel marca el origen de *Tristana*, un proyecto que el cineasta planteó por primera vez 1963, si bien de manera infructuosa dada la cercanía en el tiempo del escándalo suscitado por *Viridiana* (1961). Cuando, pasados ocho años, Buñuel lo retoma, el mismo suscitaría entonces opiniones y controversias de todo tipo, sobre todo a raíz del encuentro del cineasta con el enton-

¹ Dialoguista de talento, Alejandro fue sobre todo hombre de teatro, entre cuyas obras destaca *Shanghai, San Francisco y barriada* (1953).

ces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga. El propio Buñuel relataría así este episodio:

Yo quería que la entrevista fuera con testigos, pero Fraga insistió en que debíamos ser él y yo a solas. Me pareció inteligente y simpático Fraga, no me recibió altivamente. Me dijo que en España no estaban preparados para mis películas; le dije que Tristana la filmaría con fidelidad al guión presentado. «Bueno —me dijo— tiene usted luz verde. Haga la película y ya veremos». No me cortaron nada, no me molestaron en absoluto (Pérez Turrent y de la Colina, 1993: 155).

Algunos sectores de alumnos y ex-alumnos de la Escuela Oficial de Cine se manifestaron indignados por este segundo retorno del cineasta a España, que interpretaron como una recuperación de Buñuel por el franquismo. De hecho, el radicalismo *sitgista* no dejó de acusar a Buñuel de complicidad abierta con el régimen, redactando incluso un panfleto donde se condenaba al cineasta de Calanda con expresiones tomadas de los títulos de algunas de sus películas, que desviaron oportunamente con el fin de introducir la mofa, así *Cela s'apelle... la sumisión*, *Contexto político: Tierra con migas*, o *La fièvre monte à... El Pardo*, entre otras². Influenciada por estos mismos presupuestos, una parte de la crítica de entonces no supo tratar adecuadamente la película: así, por ejemplo, Pedro Altares (1970: 47) consideraba a Galdós una peligrosa fuente de inspiración y a Buñuel como alguien que había accedido a sustituir la provocación por la crítica de un trasnochado liberalismo anticlerical. Otros críticos, por el contrario, reivindicaron el valor del filme, como Ricardo Muñoz Suay (1998: 224), quien destacó cómo Buñuel, transformando la anécdota de Galdós pero no su esencia, ponía sobre el tapete los problemas de una sociedad que era la suya pero también la de Galdós y, asimismo, la nuestra. Sea como sea, en el fondo estamos, como oportunamente ha apuntado Santos Zunzunegui (2001: 119), ante un admirable filme de síntesis en el que, partiendo de una novela Galdós, Buñuel repasa parte de los motivos figurativos que han jalonado su carrera, entre ellos el badajo de la campana, que viene en línea recta de *Él* (1953). En los epígrafes siguientes abordamos, siguiendo esta estela, y en el marco de la metodología antes indicada, el estudio del filme a partir del análisis comparativo del mismo con la novela y el guión que le preceden.

² Para un conocimiento más amplio de este tema, puede consultarse Santos Zunzunegui (2006: 117).

3. CAMBIOS DIEGÉTICOS EN LA NOVELA: EL DISCURSO NARRATIVO FÍLMICO

Comenzamos pasando revista, en primer lugar, a los cambios diegéticos que, ya reseñados en el guión, el filme introduce con respecto a la novela, así los referidos al marco geográfico de la acción (de Madrid a Toledo), al trazado de los personajes y sus comportamientos (Saturno y Tristana, respectivamente), a los modos de presencia de los objetos (la comida y las pantuflas de don Lope), y a la descripción de los acontecimientos (la amputación de la pierna de Tristana); cambios que, motivados, como señalábamos más arriba, por un sesgo interpretativo acorde con el idiolecto del cineasta, están en todo caso destinados, como veremos, a una *selección y combinación* de elementos en torno a los que van a forjarse, con su cristalización en el filme, formas cinematográficas *propias*, y que por ello definen el sistema estético de Buñuel.

Madrid es marco habitual de las novelas de Galdós, hasta el punto de que sus descripciones de la capital llegaron a configurar un imaginario madrileño de finales del siglo XIX y principios del XX conocido como el *Madrid galdosiano*. El filme, sin embargo, abandona Madrid para situar la acción en Toledo, en un cambio geográfico que el propio cineasta justificaría así:

Me atraía también la idea de trasladar la acción de Madrid a Toledo [...] Puse en Tristana muchas cosas a las que toda mi vida he sido sensible, como el campanario de Toledo y la estatua mortuoria del cardenal Tavera, sobre la que se inclina Tristana (Buñuel, 1983: 238-239).

La imagen que abre el filme, un plano general de la ciudad de Toledo sobre el que desfilan los créditos de partida, encuentra un intertexto en *Vista de Toledo* (El Greco, 1610), pintura que hace un arreglo selectivo de los rasgos más característicos de la ciudad con el fin, no de registrar su aspecto real, sino de representar su esencia. Así, llama la atención en la vista parcial de la ciudad, la presencia de la catedral, desplazada a la izquierda del Alcázar, cuando en realidad habría tenido que ser excluida. Pues bien, también en la primera imagen del filme, una vista estática de Toledo, la catedral se convierte en elemento destacado, mas ahora no por su cambio topológico —puede verse al fondo del plano, sobre el río Tajo, en primer término— sino por el insistente sonido de sus campanas; sonido que dota ya de un cierto protagonismo a ese espacio recurrente en Buñuel que es el campanario. En *Él*, filme antes citado, el campanario era el lugar donde Francisco

(Arturo de Córdova), el paranoico protagonista del filme, trata de estrangular a Gloria (Delia Garcés), su esposa, en una escena visualmente protagonizada por las rimas entre la silueta de la mujer y la forma de la campana mayor del campanario. Análogamente, en *Tristana* el campanario va a convertirse también en espacio de pesadilla para la protagonista: así, la fascinación que en *Tristana* (Cathérine Deneuve) despierta el juego de campanas se torna expresión de horror cuando, al fijar su atención en la campana mayor, ve la cabeza cortada de don Lope (Fernando Rey) como badajo de la misma, en una imagen que solo a posteriori se descubre perteneciente al universo de la pesadilla.

En la ciudad de Toledo se encuentra también, como decía el cineasta, la tumba del cardenal Tavera. El obispo podrido, que había comparecido ya en filmes anteriores de Buñuel, así en *L'Âge d'or* (1930) con los cadáveres descompuestos de cuatro obispos mitrados sobre un escenario de rocalla, y en *La Voie Lactée* (1969) con los restos del arzobispo Carranza de Toledo exhumados y quemados por la Inquisición, vuelve a hacerlo en *Tristana*, en este caso bajo la forma de escultura del cardenal Tavera esculpida en alabastro por Alonso Berruguete. La presencia adquirida por el monumental catafalco donde yace el obispo «petrefacto» —en terminología de Agustín Sánchez Vidal (1983: 186)— cuya piel traslúcida permite adivinar el comienzo de la putrefacción, es realmente extraordinaria, sobre todo cuando *Tristana* se inclina sobre el cardenal yacente como si fuera a besarlo, en una imagen muy contrastada, de una gran fuerza plástica, donde la belleza del rostro de la mujer se abraza con la fealdad del rostro descompuesto del obispo.

Constatamos, pues, cómo el cambio de Madrid por Toledo acusado en el filme permite al cineasta no solo introducir determinados escenarios como el campanario o la estatua mortuoria del cardenal Tavera, sino también, y sobre todo, declinar en torno a ellos temas y motivos, así la pesadilla de la mujer o la putrefacción del obispo, recurrentes en su filmografía. El primero de los escenarios permite, además, incorporar el motivo figurativo del badajo cuya metamorfosis en un trozo corporal —la cabeza de don Lope— posibilita la génesis de una imagen, «imagen-pulsión» la llamó Gilles Deleuze (1994: 179-189), que anima la escritura buñueliana desde *Un Chien andalou* (1929), el primer filme del cineasta. Más adelante volveremos sobre este tema.

Pero además de las referidas al marco geográfico, el filme introduce también modificaciones en la historia narrada por la novela en lo que se refiere a los personajes protagonistas y sus comportamientos. El caso más significativo es el de Saturno, el hijo de Saturna, la criada, que en el filme

cobra un protagonismo que en absoluto tiene en la novela. Si la presencia de Saturno en el texto de Pérez Galdós (1987: 38) se limita a una breve descripción por parte del narrador, que lo tacha de «rechoncho, patizambo y con mofletes encendidos y carnosos», en el filme adquiere un estatuto semejante al de esos personajes que, definidos por sus taras físicas, en este caso las propias de un sordomudo, conforman el imaginario buñueliano. En la primera escena puede advertirse ya el protagonismo que Saturno (Jesús Fernández) va a tener en el filme, como cuando, en un momento dado de la misma, Tristana le hace entrega de una manzana, que enseguida el sordomudo se lleva a la boca, mordiéndola. Detengámonos un momento en este hecho, por lo demás subrayado por la puesta en forma fílmica mediante un *travelling* de aproximación.

El simbolismo de la manzana es bien conocido. Cuando Eva hizo entrega de la manzana a Adán, este, al morderla, descubrió que estaba desnudo, en una acción que puede ser equiparada al despertar de un niño que pasa de la inocencia a la turbación que le produce descubrir su propia sexualidad. Desde entonces, la manzana se convirtió en sinónimo de sexualidad en la cultura occidental, siendo identificada con las tentaciones carnales inducidas por la mujer. En este sentido, la entrega de la manzana que Tristana hace a Saturno supone para este la pérdida de la inocencia, el descubrimiento de su sexualidad; sexualidad que va a practicar en solitario encerrándose en los aseos de algunos de los lugares por los que transita, desde la casa de Lope hasta la fragua donde es empleado. En la segunda parte del filme, cuando la amputación de la pierna despierta en ella deseos perversos, Tristana deniega a Saturno los favores sexuales que este le solicita, accediendo, sin embargo, a abrir su bata para él: la visión del cuerpo desnudo de la mujer trastorna entonces a Saturno, quien, horrorizado, acaba alejándose del lugar hasta perderse finalmente por entre la vegetación, como un animal herido. Tal es lo que interesa al filme: el trazado, perverso en su estructura, por el que el deseo del personaje disminuido, Saturno, deviene, en su enfrentamiento con la desnudez de un cuerpo femenino horriblemente mutilado, deseo herido, *estrangulado*; trazado recurrente en películas anteriores de Buñuel, como *Viridiana*, donde la perversión del deseo se estructuraba entonces en torno a las relaciones de don Jaime (Fernando Rey) con la niña (Teresita Rabal) y con *Viridiana* (Silvia Pinal).

El filme introduce una nueva modificación en la novela de Galdós a propósito del comportamiento de Tristana, concretamente de esa extraña costumbre por la que ella se obliga a racionalizar determinadas actuaciones que, en vez de regirse por el automatismo, la llevan a elegir un objeto entre

varios, iguales o no, como, por ejemplo, las columnas que mira, los garbanzos que come, o las calles por las que transita. Además de introducir algo inexplicable en su comportamiento, estas extravagancias de *Tristana* son también un modo del filme de dar entrada al azar³, pues es el azar lo que preside, en la determinación de la protagonista de tomar una calle y no la otra, su encuentro con Horacio (Franco Nero).

A través de este comentario, el filme subraya, pues, que el azar guía el encuentro entre *Tristana* y Horacio⁴; encuentro, por lo demás, que si en la novela es descrito en continuidad, en el filme su puesta en forma se enriquece con la irrupción en las imágenes de un perro rabioso. De este modo, el primer encuentro entre *Tristana* y Horacio es montado en paralelo con las imágenes de un perro caminando por la calle, primero, y del guardia civil que lo mata de un disparo, después. Recuérdese a este respecto que también en *Los olvidados* (Buñuel, 1951) un perro —en esta ocasión un perro sarnoso, al decir de uno de los protagonistas— se cruzaba, aunque entonces formalizado no por montaje paralelo, sino por superposición en el mismo plano, con otro acontecimiento, la muerte del Jaibo (Roberto Cobo), uno de los adolescentes del suburbio. Sobre la imagen del Jaibo muriendo con el perro superpuesto, irrumpía entonces la voz de la madre anunciando la muerte como descanso, como única salida posible para estos adolescentes, huérfanos absolutos, del infernal paraíso terrenal que habitan. Del mismo modo, y más allá de que el guardia civil que aparece en *Tristana* esté interpretado por un gitano o de que este necesite hacer dos disparos para matar al perro, como ha sido subrayado una y otra vez —así por ejemplo en Pérez y de la Colina (1993: 155)—, lo que interesa de estas imágenes, sobre todo si tenemos en cuenta el antecedente señalado, es que también están *hablando* de una única salida, en este caso la de la huérfana *Tristana*, de la única salida posible para ella del *infierno* que vive junto a Lope⁵. Una vez más, la modificación que el filme introduce en la historia contada por la novela se encamina hacia la selección de unos elementos —el azar, el perro rabioso y el guardia civil acompañando el encuentro de los futuros aman-

³ El azar, preocupación esencial de los surrealistas, lo fue también de Buñuel.

⁴ Nada interesa, sin embargo, al filme de la filiación de Horacio, en concreto de la figura de su abuelo y de lo que este pensaba sobre los pintores y su manía de querer representar los objetos por medio de una pasta aplicada sobre tabla o tela, temas que sí trabaja la novela.

⁵ Un Lope que por cierto ha sido caracterizado de diablo hasta en dos ocasiones: en la primera de ellas, por él mismo, al recordarle a *Tristana* cómo ella gritaba cuando, de niña, le veía, como si se tratara del mismo diablo. En la segunda, por Saturna, cuando esta comentaba a *Tristana* cómo a don Lope le salen los cuernos y la cola —esto es, se convierte en diablo— en cuanto ve unas faldas.

tes— destinados a la configuración de una forma cinematográfica *trabada* a otras formas ya trabajadas por Buñuel.

En los modos de presencia de la comida puede localizarse otra diferencia que el filme introduce con respecto a la novela. Así, en la primera parte de la secuencia referida más arriba de la catedral, Tristana, antes de subir al campanario, visitaba al campanero, con quien conversaba mientras ambos degustaban unas migas, en unas imágenes a las que la presencia de la comida dota, como bien ha apuntado Larraz (1973: 93) recogiendo unas palabras de César Santos Fontenla, de «una contextura física, casi táctil». Pero no es la única vez que esto sucede en el filme: más adelante, durante la cena en casa de don Lope, unas acelgas y, sobre todo, un huevo pasado por agua acaban convirtiéndose en los auténticos protagonistas visuales de las imágenes. En este sentido, los planos de Tristana comiendo el huevo pasado por agua encuentran un antecedente en *Los olvidados*, allí donde Pedro (Alfonso Mejía), uno de los adolescentes protagonistas del filme, perforaba con un clavo un huevo de las gallinas ponedoras de la granja antes de que, descubriéndolo podrido, lo estrellara contra la propia cámara, que acusaba, y de qué manera, el impacto de las sustancias gelatinosas. Análogamente, Tristana ha abierto un agujero en la parte superior del huevo, aunque ahora para introducir en su interior un pedacito de pan que, impregnado ya de las materias viscosas, el encuadre recorta en un plano detalle antes de que ella lo lleve a su boca.

Este modo de presencia de los alimentos, que entorpece en cierto modo la inmersión del espectador en la diégesis, confiere a los mismos un valor poético muy diferente al que adquieren en la novela de Galdós. Pues esta también alude, en un par de ocasiones, al huevo de las gallinas ponedoras: la primera de ellas en el capítulo 18, donde, a propósito del intercambio epistolar que Tristana mantiene con Horacio, este le dice en una de las cartas (Pérez Galdós, 1987: 109): «Tengo unas gallinas que cada vez que ponen un huevo, preguntan al cielo, cacareando, qué razón hay para que no vengas a comértelos». Ajeno a las materias gelatinosas que lo componen, el huevo irrumpe aquí como motivo que sirve de soporte metafórico al anhelo de Horacio de encontrarse con Tristana. En la otra ocasión, las gallinas y los huevos se convierten en los elementos que, además de marcar por contraste la falta de hijos del matrimonio, sirven de apoyo a la novela como anticipo de su irónico final:

El tiempo que la señora pasaba en la iglesia rezando, Lope empleábalo en cuidar seis gallinas [...] ¡Qué grata emoción... ver si las gallinas ponían un huevo, si este era grande, y, por fin, preparar la echadura para sacar pollitos [...] Don Lope no cabía en sí de contento... (Pérez Galdós, 1987: 182).

El valor poético emanado de la presencia de los huevos es, pues, muy diferente en Galdós y en Buñuel, acorde cada uno de ellos con los materiales expresivos de cada medio, literario y cinematográfico, así como con los idiolectos de un creador y otro.

Por otra parte, la relación que Lope, primero como padre y luego como amante, mantiene con Tristana en la primera parte del filme es muy semejante a la planteada por Galdós en la novela. Sin embargo, Buñuel enriquece esta relación por medio del comentario ayudándose en este caso de las zapatillas de don Lope. La novela alude a las zapatillas en los capítulos 12 y 26: en el primero de ellos (1987: 67) se dice que Tristana, para disimular su estupefacción, acude hasta una alcoba cercana y trae las zapatillas a Lope, que él mismo se calza. Por su parte, en el capítulo 26 (1987: 165) se apunta que las zapatillas son la causa de que a Lope no se le oigan los pasos cuando, para espiar a Tristana, se acerca a la habitación donde esta charla con Horacio. En la película, sin embargo, las zapatillas, no por casualidad muy ajenas, como se encarga de subrayar la puesta en escena, más allá de convertirse en motivo de disimulo o en calzado silencioso, se abren a nuevas significaciones: así, si al comienzo del relato Tristana calzaba las zapatillas a don Lope mientras este le llamaba *mi hijita adorada*, más adelante, cuando Tristana opta por abandonar a Lope para unirse a Horacio, ella misma arrojará, decidida, las viejas pantuflas a la basura. Es así cómo, más allá de su papel estrictamente funcional como calzado hogareño, las pantuflas puntúan en el relato fílmico los sucesivos estadios por los que pasa la relación entre los protagonistas.

Otra de las diferencias entre novela y filme puede localizarse, como apuntábamos más arriba, en la descripción de la amputación de la pierna de Tristana. En efecto: si la novela de Pérez Galdós (1987: 146) explica con todo lujo de detalles la amputación de la pierna de Tristana, desde que los dos médicos y el estudiante de Medicina que hace de ayudante entran en la casa, hasta que Saturna sale de la habitación con «un objeto largo y estrecho envuelto en una sábana», y pasando por la descripción detenida (1987: 145) de cómo empieza el corte de la pierna o de cómo los médicos tallan la piel que servirá para formar el muñón, el filme, por el contrario, elide la amputación para centrarse en sus efectos, así la visualización del cuerpo mutilado de la mujer, como sucede en la escena donde Tristana toca el piano en presencia de Horacio. En un momento dado de esta escena, un plano sitúa nuestra mirada bajo el piano: vemos entonces la pierna izquierda de Tristana vestida de una media de gruesa seda y calzada de un zapato de charol negro golpeando rítmicamente el pedal del piano, y, junto a ella, no del todo es-

condido bajo la falda, el muñón de la pierna derecha cercenada. Sin duda, los cambios que el filme opera en el relato literario están todos ellos al servicio del trazado de esta imagen, una nueva imagen-pulsión en la que la mirada buñueliana atrapa un *pedazo* corporal que en este caso es el propio cuerpo femenino sin una de sus piernas.

Nos encontramos aquí con una de esas imágenes inolvidables del cine de Buñuel, a la altura, para entendernos, del ojo cortado que abre *Un Chien andalou*, y ello por su sorprendente pegada visual, pegada que tiene que ver ahora no con un ojo femenino estallado, sino con un cuerpo, también femenino, roto; con un cuerpo cuya quiebra emana de una asimetría corporal de efectos casi insoportables para la mirada del espectador. No por casualidad estos mismos efectos encuentran un reflejo en la propia diégesis, concretamente en ese plano posterior en el que Tristana, levantando su falda, muestra el muñón a Horacio y este no puede evitar apartar su mirada. Es así cómo la «belleza para siempre sentada», que dice la novela (1987: 164) para describir a esta Tristana mutilada, es mostrada en el filme como belleza quebrada, como belleza rota, en ese plano anterior gestionado por una mirada enunciativa nada pudorosa que, asomándose bajo el piano, recorta tan terrible imagen-pulsión; eco a su vez de aquella otra imagen de la cabeza cortada de don Lope como badajo de la campana. Una vez más, el filme actualiza la novela de Galdós con vistas a la cristalización de imágenes y formas cinematográficas que contribuyen a fijar y definir el sistema estético buñueliano.

4. EL FILME COMO RÉPLICA DE LA NOVELA Y COMO DISCURSO QUE LA TRASCIENDE

Otro modo de abordar el estudio comparativo entre novela y filme es pensar este como «réplica» de aquella: así ha procedido Hans-Jörg Neuschäfer (1994: 247), quien un tanto exageradamente ha tachado este procedimiento como la mejor forma de caracterizar la versión que Buñuel hace de la novela de Galdós. Para Neuschäfer (1994: 247), la réplica parte explícitamente de las circunstancias dadas por el argumento de la novela para después contradecirlas en detalle, y, llegado el caso, en su totalidad. Centra su trabajo Neuschäfer en los dos personajes principales, don Lope y Tristana, de quienes anota las divergencias que, tras la amputación de la pierna de Tristana, presentan en sus comportamientos respectivos, en la novela y en el filme (1994: 247-253); divergencias que advierte con sagacidad, pero sin detenerse en qué medida las mismas vienen motivadas por los idiolectos de

uno y otro creador y, por ello mismo, en qué medida los cambios acusados en el filme contribuyen al forjado de la forma buñueliana.

Sostiene Neuschäfer (1994: 247-248) que las dos Tristanas son sumisas y bondadosas, más o menos rebeldes, en la primera parte del relato, pero mientras que, tras la amputación, la galdosiana se resigna, la buñueliana desarrolla una maldad casi diabólica. Mientras que en la *Tristana* literaria el hecho de cortarle la pierna es para ella motivo de resignación, en la cinematográfica lo es de una progresiva mutación del carácter —lo que encuentra su reflejo en la paulatina transformación de su rostro— que la lleva incluso hasta la liberación de energías criminales. No advierte, sin embargo, Neuschäfer que es esto lo que, por oposición a Galdós, interesa a Buñuel, pues esa liberación de energías criminales no es sino el correlato de una pulsión que, como es habitual en el cine de Buñuel, se convierte en el motivo que posibilita la irrupción de la imagen-pulsión, núcleo fundamental de la escritura que anima el filme.

Como en la novela, *Tristana* y Lope acaban casándose en la película. Pero mientras que en aquella la boda encuentra una justificación en la sustanciosa herencia que Lope recibe de unas tías, en esta la boda viene exclusivamente a «santificar una situación pecaminosa», en palabras del cura don Ambrosio (Vicente Soler) a *Tristana*. El filme replica de este modo a la novela, réplica —y esto es algo que escapa a Neuschäfer— que se prolonga en el relato visual de la propia boda: elidida en la novela, la boda cobra una presencia extraordinaria en el filme, donde es escenificada como boda *negra* —caracterización a la que contribuye la escenografía de funeral⁶— en sintonía con una vinculación entre la boda y la muerte recurrente en el texto buñueliano⁷.

Y como en *Tristana*, en el Lope galdosiano se observa igualmente una mutación, pues el antiguo librepensador y frecuentador de cafés finalmente se convierte en un hombre dócil y hogareño. El filme retoma esta mutación acentuándola, como demuestra la escena donde aquellos mismos curas que nunca iban a pisar su casa, según advertía Lope al médico justo antes de la intervención a *Tristana*, aparecen al final del filme como sus invitados, degustando, junto al propio Lope, chocolate y azucarillos al calor de una

⁶ Para un análisis de la escena, véase Pedro Poyato (2011: 176-179).

⁷ Recuérdense *Ensayo de un crimen* (Buñuel, 1955), donde la novia, vistiendo aún el traje de boda, muere *dos* veces: una, imaginada, perpetrada por Archibaldo (Ernesto Alonso), y la otra, real, a manos de Alejandro (Rodolfo Landa); o *Viridiana*, donde la novia, según relata don Jaime (Fernando Rey), muere, también vistiendo el traje de novia, la misma noche de bodas de un ataque al corazón.

mesa-camilla. Imágenes por lo demás que el filme alterna con otras de Tristana, la expresión de su rostro es amenazante y maléfica, paseando por el pasillo de la casa con las muletas. Neuschäfer (1994: 249) ha leído en esta articulación a dos bandas la réplica del filme al final irónico planteado por la novela, donde Lope no cesaba de alabar a Dios por una felicidad hogareña a la que contribuía el arte culinario aprendido por Tristana. En efecto, la felicidad hogareña emanada de la escena de la chocolatada es desmentida en el filme por los negros presagios de esas imágenes anteriores de Tristana golpeando, en su caminar, el suelo con sus muletas; presagios que encuentran su confirmación en la escena siguiente, cuando Tristana, sus muletas golpeando de nuevo el suelo, acude a la llamada de un Lope ya moribundo y, tras simular que llama al médico, abre las ventanas para que el frío polar inunde la estancia. Añadamos, sin embargo, que este acontecimiento, que pone de manifiesto la liberación de energías criminales de la mujer antes señalada, no resulta ser al cabo el final del filme, sino el principio de un desfile último de imágenes que, a diferencia de lo que apunta Neuschäfer (1994: 250), no se corresponden con una serie de *flash-backs*, con una demostración gráfica de lo que en ese momento pasa por la cabeza de Tristana, como con detalle veremos en su momento.

Un nuevo modo de abordar el estudio comparativo entre novela y filme pasa por leer este en términos de «trascendencia», denominación propuesta por Alain Garcia (1990: 187) para referirse al paso de un universo dado a otro universo diferente, superior, que trasciende el primero. Para Garcia (1990: 187-188), Buñuel insufla a la novela de Galdós un impulso nuevo que es consecuencia de una serie de transformaciones que lanzan el relato hacia nuevas metas tanto narrativas como estéticas y de significación. Así, sostiene Garcia (1990: 188-189), Buñuel «refina» las cualidades estéticas del texto cinematográfico marcando con su impronta la narración en sí misma, situándola entre el sueño y la realidad, maridando uno y otra, y construyendo una estructura en bucle que se abre con el arranque del relato fílmico y se cierra con su clausura. Con el apunte de estos dos motivos, Garcia introduce una dimensión fundamental del filme, cual es su participación de las poéticas surrealistas, poéticas a las que el maestro de Calanda fue tan sensible desde su primera película. Pero procedamos por partes.

La película marida efectivamente sueños y realidad. Y lo hace hasta en tres ocasiones: en la primera de ellas, un corte neto muestra, tras la visión de Tristana antes referida de la cabeza cortada de don Lope como badajo de la campana principal del campanario de la catedral, a la misma Tristana des-

pertándose muy excitada de una pesadilla⁸. En la segunda, el beso apasionado de Horacio y Tristana en el estudio de aquel, una vez iniciada la relación amorosa entre ellos, da paso, de nuevo por medio de un corte neto, a un plano de Lope despertándose sobresaltado de la siesta. Finalmente en la tercera ocasión, la irrupción por sorpresa del plano de la cabeza-badajo de Lope, en medio de la noche oscura y fría, se continúa, otra vez por corte neto, con un plano de Tristana despertándose súbitamente, plano sobre el que ahora empieza a oírse la voz angustiada de Lope, llamándola. El despertar de cada personaje, en estos tres momentos referidos, transforma retroactivamente en materia soñada lo que en un primer momento creíamos perteneciente al mundo de la realidad. Ello, unido a que no sabemos —pues el filme no aporta ninguna información al respecto— dónde comienza lo soñado, dota a las imágenes de un estatuto ambiguo, no del todo definido, entre el sueño y la realidad.

5. DEL GUION AL FILME: POÉTICAS SURREALISTAS

Pretendemos ocuparnos ahora, al hilo de lo apuntado por García, de todos aquellos motivos por los que, como el maridaje entre sueño y realidad, el relato fílmico participa de las poéticas surrealistas. La incorporación a nuestro estudio del texto literario del guion permite comprobar en este sentido cómo la cristalización de la forma cinematográfica surrealista pasa en muchos casos por una modificación de lo recogido en el guión. El estudio comparativo entre guion y filme va a arrojar por ello luz adicional sobre la génesis formal del filme, y por ende del sistema estético buñueliano.

Iniciamos este estudio apuntando los cambios experimentados por el guion cuando este es transformado en filme. El primero de ellos tiene lugar en la escena del encuentro entre el campanero y Tristana: en un momento dado de la misma, un plano detalle muestra las migas en la sartén, y la espumadera con las que están siendo servidas. Se oye entonces, en *off*, al campanero diciendo a Tristana: «Estas migas son de campanero, señorita», a lo que esta añade: «Pero ¿esa espumadera?»; «También», responde el campanero; intercambio de palabras que no aparece en el guion. En este absurdo y

⁸ Una vez que han sido identificadas como pertenecientes al mundo de la pesadilla, estas imágenes de Tristana en el campanario pueden a su vez ser puestas en relación con las de la pesadilla de otro personaje buñueliano, Pedro, el inolvidable protagonista de *Los olvidados*: del mismo modo que el sueño de Pedro estaba protagonizado por la figura de la madre y el pedazo de carne corporal, el de Tristana lo está por la figura paterna convertida ella misma en pedazo corporal separado del cuerpo.

desconcertante diálogo introducido por la escena puede advertirse un eco de *L'Âge d'or*, primer filme *parlante* de Buñuel, donde aparecía este mismo juego con el lenguaje tan del gusto de los surrealistas, en especial de Benjamin Péret, y algunas de cuyas variantes fueron luego trabajadas en algunos filmes buñuelianos posteriores como *El ángel exterminador* (1963). Como bien apunta Antonio Monegal (1993: 154), cuando Buñuel introduce elementos que, como este diálogo anterior, no aportan nada a la economía de la narración, sino que, por el contrario, la distorsionan —y *Tristana* está sembrada de ellos— está llevando a cabo un ejercicio de catacresis que lleva a leer esos elementos desde unos criterios estrictamente poéticos. Este cambio del guion operado por el filme determina, pues, un acercamiento de la escritura del filme a las poéticas surrealistas.

Otro de los cambios realizados por el filme con respecto al guion original tiene lugar en la secuencia antes referida en la que el beso de los amantes da paso a Lope despertándose de la siesta. He aquí lo que dice el guion hacia el final de la escena 19, cuando Tristana visita a Horacio, en su taller:

HORACIO se acerca (travelling hacia los dos) y le levanta suavemente la barbilla para besarla con ternura en una mejilla. Después de abrazan y se besan efusivamente.

Subyugada por la llama que ella ve brillar en los ojos del joven enamorado, TRISTANA obedece dócilmente.

HORACIO: Siéntate.

Ella se sienta y él la toma en sus brazos mirándola intensamente a los ojos. Después la tiende en el camastro y se arrodilla en el suelo junto a ella. Y la besa con pasión. TRISTANA, con la voz entrecortada e incapaz de resistir, murmura:

TRISTANA: Tengo que irme (Buñuel, 1971: 77-78).

Palabras que, poniendo punto final a la escena 19, dan paso a la escena 20, que arranca como sigue (1971: 78): «La misma tarde, algunas horas después. Plano medio de don LOPE tendido en la cama, haciendo la siesta. Despierta y se levanta lentamente. Va en camiseta de lana...». Hasta aquí el guion. Pues bien, el filme suprime la última parte de la escena 19, después de todo una continuación previsible del beso del plano anterior, y modifica el comienzo de la escena 20, que arranca con la siesta de don Lope, pero no con este despertándose al modo en que lo dice el guion, sino bruscamente, inducido a ello por la sacudida de una pesadilla. De este modo, la película enlaza el plano del abrazo y beso efusivo de los amantes con el plano de don

Lope despertándose de un mal sueño, en una operación de montaje que posibilita la yuxtaposición de un plano y otro.

En este cambio anterior reside precisamente una de las claves del fragmento fílmico, un fragmento que en vez de conjugar las dos escenas por separado, como tenía previsto el guión, y que solo habría hecho avanzar el relato proporcionando información sobre los personajes y sus relaciones, opta por soldarlas y traer así a primer término la cualidad estética sobre la que se edifica buena parte del filme: el maridaje entre los sueños y la realidad. De este modo, las imágenes anteriores pueden ser emparentadas a las de la escena anterior protagonizada por la cabeza-badajo de don Jaime: al igual que en esta, el plano de los amantes besándose, leído en un primer momento como perteneciente a la realidad, se descubre inmediatamente después, con la irrupción de la pesadilla de don Lope, perteneciente al mundo onírico.

Una nueva e interesante modificación que el filme introduce con respecto al guion se localiza en el desenlace de la escena 30, cuando Horacio acude a visitar a Tristana tras la amputación que esta ha sufrido de su pierna derecha. Después de que la lisiada interprete una sonata al piano y muestre a Horacio los terribles efectos de la amputación sufrida, el texto del guion describe cómo Horacio lleva en brazos a Tristana hasta el dormitorio, despertándose entonces en él el deseo sexual, al sentir sobre su cuerpo el vacío de la pierna amputada; descripción que prosigue así:

Punto de vista de HORACIO: la cámara nos acerca al lecho; sobre el edredón, algunos vestidos femeninos en desorden; entre la seda y las puntillas de una combinación o unas enaguas aparece una pierna ortopédica de pantorrilla perfectamente torneada, cubierta con una gruesa media de seda y calzada con un encantador zapato de salón; pero la parte del muslo está compuesta por una compleja mezcla de correas, piezas de aluminio y rellenos. Rostro de HORACIO: deja de mirar tan poco agradable aparato ortopédico para hacerlo al rostro de su enamorada compañera al dejarla suavemente tendida en la cama (Buñuel, 1971: 114).

El filme opta, sin embargo, por eliminar toda esta parte referida al desplazamiento de Horacio hasta la habitación de Tristana y la descripción de la pierna ortopédica, finalizando la escena con Tristana tocando con rabia el piano, tras desear buena suerte a Horacio antes de que este se marche. Como señala Ángel Fernández-Santos (1983: 5), nada de este aparatoso juego suprimido era necesario para expresar el fondo surreal de la escena; antes al

contrario, el exceso de evidencia lo degradaba. Por eso, el filme lo suprimió de un tajo posponiendo la presencia de la pierna ortopédica hasta la escena 32, donde irrumpe abandonada sobre la cama para, posteriormente, Tristana dejar caer sobre ella cada una de las piezas de su ropa interior. Una vez más, el filme *corrige* el guion para potenciar así el juego surreal de la forma cinematográfica.

Otra de las modificaciones que el filme introduce en el guion tiene lugar, como en el segundo caso estudiado, al hilo de un cambio de escena. En efecto, la escena 32 del guion, tras el intercambio de planos entre Tristana, asomada al balcón de la casa de campo, abriendo altivamente la bata que la cubre, y Saturno, en el exterior, mirando el cuerpo desnudo de Tristana, concluye con Saturno, a quien la visión parece haber trastornado, retrocediendo hasta perderse, como más arriba apuntábamos, entre la vegetación. Posteriormente, la escena 33 comienza así:

Algún tiempo después. Tristana ha decidido seguir el consejo del cura. Tres planos de otras tantas imágenes de la Virgen en talla ricamente dorada y decorada. Panorámica hacia el altar central, de estilo barroco, donde está llegando a su fin la ceremonia de la boda... (Buñuel, 1971: 124).

En el filme, sin embargo, el último plano de la escena 32 se continúa, por corte neto, con el primero de la escena 33, es decir, con el de una de las vírgenes en talla dorada; plano que es así leído, en su irrupción, como uno más del intercambio de planos de la escena 32, en el que la imagen de Tristana en el balcón, con la bata abierta mostrando su cuerpo desnudo mutilado, ha sido inesperadamente sustituido por la imagen de la virgen de altar. De esta manera, el montaje, cosiendo una escena y otra, genera una asociación propiamente surrealista entre la imagen de Tristana y la de Virgen. Si en *Viridiana*, el pordiosero ciego y soplón ocupaba el lugar de Jesucristo, entonces en el interior del mismo plano, ahora es el cuerpo quebrado de una exhibicionista Tristana el que se asocia, por montaje, a la Virgen. Como en los casos anteriores, el filme modifica lo apuntado en el guion con vistas a una aproximación de su escritura a las poéticas surrealistas.

6. EL FINAL DEL FILME: REBOBINADO DE IMÁGENES

Pero sin duda la alteración más significativa del guion introducida por la puesta en forma de las imágenes se localiza en la parte última de la escena 35, coincidiendo con el final del filme. Después de que Tristana haya

expuesto a un Lope moribundo a las bajas temperaturas del exterior abriendo los batientes de la ventana, el guion apunta:

(Plano rápido del exterior: la pequeña plazuela cerca de la cual está emplazada la casa de don LOPE.)

Plano medio: TRISTANA vuelve junto a don LOPE, en la cama. Ella le sacude de nuevo, para saber hasta qué punto está inconsciente. Él no reacciona. Y allí le deja, con ropa insuficiente para resistir la baja temperatura que va invadiendo la estancia.

En su lecho, TRISTANA no puede descansar, víctima de una pesadilla. Por su imaginación pasan vertiginosamente las imágenes que la torturan desde hace años: tañido de la campana mayor (primer plano de ella con la cabeza de don LOPE colgando como badajo). TRISTANA, sobresaltada, se incorpora en la cama. En su rostro se lee la angustia que la agobia. Otra imagen que se inmiscuye en su imaginación: final de la ceremonia de la boda, con TRISTANA apoyándose en un bastón abandonan la iglesia del brazo de don LOPE; TRISTANA sentada ante el tocador, en la casa de campo, y SATURNO a sus espaldas acariciándole la nuca y el cabello que ella se estaba cepillando; TRISTANA y HORACIO, de pie y abrazados, en el taller de este último, besándose apasionadamente; don LOPE, en bata, arrastrando a la jovencita TRISTANA hacia su cuarto, la primera vez, cogiéndola por la cintura; TRISTANA y SATURNA, en las afueras de la ciudad, dirigiéndose hacia el establecimiento para sordomudos; y, finalmente, en esta «vuelta hacia atrás» imaginada por TRISTANA, esta frente a SATURNO comiendo la manzana que ella le ha regalado... Y sobre fondo oscuro aparece la palabra FIN, seguida por los títulos de crédito (Buñuel, 1971: 134).

Hasta en tres ocasiones el guion insiste en caracterizar estas imágenes como producto de la imaginación de Tristana. El filme, sin embargo, elimina la imagen de Tristana en su lecho, con lo que nada indica ya que esas imágenes del desfile final sean *repasadas* por el personaje. Pero junto a la eliminación de la anterior de Tristana, el fragmento añade la imagen de una de las vírgenes de altar, imagen que, no habiendo sido *vivida* por Tristana, redonda en el carácter autónomo de estas imágenes con respecto a la imaginación del personaje. Deletrémos en todo caso este fragmento final tal cual aparece en el filme: después de que Tristana abra los batientes de la ventana, la cámara sale, como señala el guion, a la plazuela en la que está emplazada la casa de don Lope para encuadrar, desde el exterior, la ventana abierta. Pero a partir de aquí, el filme *altera* el guión, prolongando, primero, el plano anterior, donde vemos cómo Tristana viene hasta la ventana para cerrar sus batientes, e introduciendo, después, el siguiente desfile de imágenes, todas ellas sono-

rizadas por el inquietante silbido del viento yuxtapuesto al tañido de una campana de vibración prolongada. En primer lugar, cuatro imágenes que son repeticiones de otras tantas ya vistas en la secuencia inmediatamente anterior: 1) Tristana sacudiendo a don Lope; 2) Tristana colgando el teléfono, tras simular que ha hablado con el médico; 3) Tristana despertando sobresaltada en su cama; y 4) la cabeza cortada de don Lope como badajo de la campana. El desfile prosigue con seis imágenes extraídas —y por tanto también ya vistas— de otras tantas escenas anteriores; 5) la boda; 6) Tristana en su tocador rechazando las insinuaciones de Saturno; 7) una de las cuatro vírgenes; 8) Tristana besando a Horacio; 9) Tristana siendo llevada por don Lope hasta el dormitorio; y 10) una imagen perteneciente al fragmento inicial, con Tristana y Saturna visitando el colegio de sordomudos, pero en vez de llegando hasta él, alejándose, tras despedirse del director.

La no adscripción de estas imágenes finales a la mente del personaje evitando así la antropomorfización que les imputaba el guion, permite asociarlas directamente al enunciador del discurso, un enunciador que interviene así directamente sobre el relato para introducir este singular *rebobinado*⁹ que, de acuerdo con el *découpage* realizado más arriba, podemos segmentar en tres fragmentos: el primero estaría compuesto desde la imagen de Tristana cerrando los batientes de la ventana hasta la imagen número cuatro; el segundo fragmento, desde la imagen cinco hasta la nueve; y finalmente, el tercero estaría integrado únicamente por la imagen número diez. Veamos con algo de detalle cada uno de estos fragmentos.

En la imagen inicial del primero de los fragmentos vemos cómo Tristana cierra la misma ventana que abría poco antes, en un plano idéntico al de entonces; imagen a la que siguen cuatro planos más que igualmente repiten en orden inverso otros tantos momentos de la misma escena precedente. Del mismo modo que los Lumière en *Demolición y levantamiento de un muro* (1898) introdujeron la atracción visual fílmica haciendo girar la manivela de la cámara hacia un lado y el contrario, Buñuel, en este primer fragmento, una vez que Tristana abre la ventana, hace girar la manivela hacia atrás *duplicando* así las imágenes de la escena en un orden inverso al anterior. Pero a la vez este rebobinado *reduplica*, en el plano narrativo, el tiempo del rela-

⁹ Para Zunzunegui (2006: 119), este rebobinado apunta, como toda poesía auténtica, al misterio no para revelarlo sino para evocarlo. Pensamos, sin embargo, que la estructura de ese rebobinado sí puede ser revelada, como tratamos de justificar en el análisis del mismo.

to, *estrangulándolo*, en lo que es una nueva variante del repertorio de repeticiones trabajado por Buñuel¹⁰.

Esta repetición de imágenes de la última escena que conforma el fragmento anterior lleva, como decíamos más arriba, hasta una nueva repetición, en este caso imágenes de otras escenas anteriores: se genera así el segundo de los fragmentos, que introduce un comentario sobre el sexo y la religión. En su trabajo antes citado, Alain Garcia (1990: 127) planteaba que la novela de Galdós era una excelente ocasión para Buñuel de tratar dos de sus temas favoritos, religión y erotismo, sin olvidar sus relaciones mutuas. En efecto, si repasamos las imágenes que componen este fragmento del rebobinado, nos encontramos con que tres de ellas aluden directamente a las relaciones sexuales de Tristana con cada uno de los personajes masculinos protagonistas: Saturno, a quien vemos solicitándole favores sexuales; Horacio, que aparece besándola apasionadamente; y Lope, quien la lleva cogida de la cintura hasta el dormitorio. Por su parte, las otras dos imágenes del fragmento muestran la virgen de altar y la boda, es decir, una imagen religiosa y el acto simbólico por el cual la iglesia santifica la unión sexual de los esposos, si bien, como ya señalábamos más arriba, se trata de una virgen *quebrada* y de una boda *negra*.

Tal es la gran forma poética que cierra el filme, una forma patentemente enunciativa que, sustentada en la atracción del cine de los orígenes, estrangula el relato para introducir un comentario en torno al sexo, la religión y una relación entre ellos que se resuelve en boda *negra*. Forma, además, cuya imagen última —y llegaríamos así al tercero de los fragmentos del rebobinado— viene a cerrar el bucle que, en el arranque del filme, abrió esta misma imagen pero dónde Tristana y Saturna, en vez de abandonar el colegio de sordomudos, llegaban hasta él. Entre ambos instantes han desfilado un conjunto de imágenes y sonidos, de formas cinematográficas, cuyo forjado, a partir del hipotexto del guion, hipertexto a su vez de la novela de Galdós, contribuye a fijar y definir, como se ha visto, el sistema estético de Luis Buñuel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTARES, P. (1970). «Buñuel ¿ante el pasado efímero?». *Cuadernos para el diálogo* 79, 46-49.

¹⁰ Para un análisis detenido de algunas de estas repeticiones, véase Pedro Poyato (2011: 141-52).

- BUÑUEL, L. (1971). *Tristana. El guion*. Barcelona: Aymá S.A.
- (1983). *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- DELEUZE, G. (1994). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Á. (1983). «La atrocidad de un film sosegado». *El País-Artes* 195, 5.
- GARCIA, A. (1990). *L'Adaptation du roman au film*. Paris: IF Difusión.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- KYROU, A. (1962). *Luis Bunuel*. Paris: Seghers.
- LARRAZ, E. (1973). *El cine español*. Paris: Masson.
- (1986). *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*. Paris: Ed. Du Cerf.
- MONEGAL, A. (1993). *Luis Buñuel de la literatura al cine*. Barcelona: Anthropos.
- MUÑOZ SUAY, R. (1998). *Columnas de cine*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- NEUSCHÄFER, H-J. (1994). *Adiós a la España eterna*. Barcelona: Anthropos.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1987). *Tristana*. Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ TURRENT, T. y PÉREZ DE LA COLINA, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.
- POYATO, P. (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1993). *El mundo de Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.
- VILLANUEVA, D. (2009). «Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte». En *El realismo y sus formas en el cine rural español*, P. Poyato (ed.), 51-84. Córdoba: Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres.
- ZUNZUNEGUI, S. (2001). *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra.
- (2006). *Los felices sesenta*. Barcelona: Paidós.

Recibido el 13 de marzo de 2013.

Aceptado el 19 de septiembre de 2013.