

SATURNO: PERSONAJE DE GALDÓS, PERSONAJE DE BUÑUEL

RAFAEL UTRERA MACÍAS
(UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
rutrer@us.es

Resumen: En la etapa última de su vida, el escritor Benito Pérez Galdós se hizo eco de la inexcusable atención que los dramaturgos y directores de escena debían prestar al cinematógrafo y establecer las pertinentes alianzas con el mundo del teatro. La filmografía galdosiana, cuya primera adaptación data de 1916, todavía en vida del escritor, se caracteriza por mantener la fidelidad al original, en unos casos, mientras que, en otros, las divergencias y descontextualizaciones orientan la película por derroteros bien distintos a la pieza literaria. Buñuel, tanto en su etapa mexicana con *Nazarín* como en su país natal con *Tristana*, hace discurrir los hechos por ámbitos temáticos y narrativos inspirados en el escritor canario pero desarrollando divergentemente numerosos aspectos y dando vida a personajes que en Galdós eran apenas una anécdota; es el caso de Saturno, el adolescente sordomudo que adquiere en el filme significativo desarrollo y es situado en el mismo nivel que Horacio o don Lope.

Palabras clave: Literatura, cine, teatro, novela, adaptación, personajes, contexto, filmografía.

Abstract: In the last of his life stage, the writer Benito Pérez Galdós echoed the inexcusable attention that playwrights and stage directors should provide to the cinematograph and the relevant partnership with the world of theatre. *Galdosiana* filmography, whose first adjustment dates back to 1916, still in the writer's life, is characterized by maintaining faithfulness to the original, in some cases, while in others, differences directed the film by very different to the literary piece paths. Buñuel, both in its Mexican with *Nazarín* stage and in his home country with *Tristana*, makes passing the facts by the Canarian writer-inspired narrative and thematic areas but developing numerous aspects and giving life to characters in Galdós were barely an anecdote; This is the case of Saturno, the teenager deaf-mute who acquires significant development in the film and it is located on the same level as Horacio or don Lope.

Key words: Literature, cinema, theatre, novel, adaptation, characters, context, filmography.

Résumé: Dans la dernière étape de sa vie, l'écrivain Benito Pérez Galdós a repris l'attention qui devraient fournir des dramaturges et des metteurs en scène pour le cinéma et le partenariat pertinent avec le monde du théâtre. La filmographie *galdosiana*, dont première adaptation remonte à 1916, toujours dans la vie de l'écrivain, est caractérisée par le maintien de la fidélité à l'original, dans certains cas, tandis que dans d'autres, les différences ont emmené le film pour les chemins très différente de l'œuvre littéraire. Buñuel, dans son mexicain stade avec *Nazarín* et dans son pays d'origine avec *Tristana*, rend passant les faits par zones narratives et thématiques inspires par l'écrivain canaries mais développe nombreux aspects et donne vie à des personnages de Galdós qui étaient à peine une anecdote; c'est le cas de Saturno, le sourde-muette adolescent qui

acquiert un développement important dans le film et il est situé sur le même niveau que Horacio ou don Lope.

Mots-clés: Littérature, cinéma, théâtre, roman, adaptation, caractères, context, filmographie.

Agradecemos públicamente a la historiadora Palmira González López la información enviada sobre la productora y la película *La duda*, de Ceret.

Cuando, hacia 1896, el cinematógrafo se recibe en Madrid como significativa novedad popular, D. Benito Pérez Galdós comenzaba la redacción de la tercera serie de los *Episodios Nacionales*.

Unos años después, iniciado ya el siglo XX, este invento científico convertido en nuevo espectáculo se sume en una crisis de espectadores; esto le obliga a buscar nuevas formulaciones en la pantalla a fin de ofrecérselas a un público selecto cuyos ojos permanecen prioritariamente atentos a las novedades teatrales y a sus admirados actores. Las películas españolas tenderán a seguir modelos franceses e italianos donde la base de su argumentación y trama procederá de la literatura, novela o drama. Como otros celebrados autores, Galdós triunfa en los escenarios sea con María Tubau interpretando *Doña Perfecta* o Matilde Moreno con *Electra*. Por ello, entre 1910 y 1920, los cineastas mirarán de soslayo la literatura del escritor canario y elucubrarán sobre sus múltiples posibilidades cinematográficas. Sin embargo, las adaptaciones de *El abuelo* y diversos bloques de los *Episodios* elegidos por representantes de nuestra incipiente industria cinematográfica no acabaron en el denominado «lienzo de plata», con la excepción que ahora se dirá.

Nada de ello fue óbice para que Don Benito conociera y reconociera las incidencias sociales y las repercusiones artísticas que el cinematógrafo operaba ya no solo sobre públicos amplios y diversos sino también sobre las artes mejor consideradas de la época donde el de Talía no era ninguna excepción. En tal sentido, *El Liberal*, periódico madrileño, publicó el 9 de junio de 1913 una memoria firmada por Pérez Galdós donde hacía la personal defensa de la gestión llevada a cabo por la empresa del Teatro Español a la vez que proponía criterios actualizados en el tratamiento económico del espectáculo, especialmente respecto de las obras con posible representación y sus actores más adecuados. Ya entonces, el cinematógrafo era algo más que una evidente competencia para el teatro por lo que el escritor, al tiempo director artístico de la citada sala durante la temporada 1912-1913, recomendaba unirse al enemigo pues no era posible vencerle:

¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto. Nada perderán

Talía o Melpómene de su grandeza olímpica admitiendo a su servicio una deidad nueva, hija de la Ciencia. Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar esta idea: así como los Poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo (Pérez Galdós en Menéndez / Ávila, 1988: 204).

Esta alianza del consolidado arte de la escena con el advenedizo espectáculo de la pantalla era un matrimonio de conveniencia que algunos, como Muñoz Seca, en 1913, presentaron insertando la proyección cinematográfica en la representación teatral y otros, como Martínez Sierra, en 1917, incluyendo conjuntamente ambas opciones. En algunos casos, el propio novelista o dramaturgo acometería la dirección cinematográfica para adaptar su propia obra; así, Blasco Ibáñez, filmó *Sangre y arena* (1916) y Benavente llevó a la pantalla sus títulos *Los intereses creados* (1918) y *La madona de las rosas* (1919), ambos con producción propia y pertinente ayuda técnica. La propuesta galdosiana no caería en saco roto entre el conjunto de escritores nacionales. En su misma línea, la proclamaría Azorín, diez años después, como una necesaria novedad –jun-tamente con la radio– para revitalizar el lenguaje teatral. Y Valle Inclán, sin haberlo aprendido en ningún sitio, lo llevaba al entramado de sus esperpentos para ofrecer una dramaturgia que sería tildada de cinematográfica.

Ante este panorama, no se comprende muy bien por qué la literatura del prestigioso y popularísimo escritor canario no fue motivo de inmediata adaptación tanto desde sus formulaciones dramáticas como narrativas. Algunos investigadores han reparado en ello señalando lo «paradójico» de la situación al tiempo que «se obviase el enorme potencial cinematográfico de las historias galdosianas» (Cánovas, 2002: 30) o, bajo otras perspectivas, se busca «la razón en la escasa simpatía de la monarquía y de la dictadura primorriverista por él» (Sánchez Salas, 2007: 171) unido a la consideración de literato decimonónico según la opinión de ciertos sectores, lo que conllevaría la escasez de títulos adaptados para la pantalla en la década señalada.

Las excepciones, únicas piezas suyas llevadas al cine antes de 1920, fecha de la muerte del escritor, serán la española *La duda* (Domènec Ceret, 1916), versión de *El abuelo*, y la producción norteamericana *Beauty in chains* (Elsie Jane Wilson, 1918), adaptación de *Doña Perfecta*. La primera fue producida por la «Studio Filmes», dirigida e interpretada por Domènec Ceret y proyectada en Barcelona en 1916 (González, 1973: 68). El argumento parece corresponder a la obra para teatro, *La duda*, estrenada con éxito en 1904 y reeditada numerosas veces en años sucesivos. El filme se estructura dentro de las limitaciones y alteraciones propias de unos

guiones que exacerbaban el melodramatismo de la misma manera que suprimían personajes y diálogos o los alteraban –en edad, condición, sexo– de acuerdo con un metraje que rondaba los 1000 metros y por tanto duraba alrededor de 40 minutos. En este caso, el actor italiano Ernesto Treves aportaba el exotismo exigible a las nuevas producciones. Y el rótulo final, puesto en boca del conde venía a decir: «Sed felices, . . . a mi me mata la duda» (González, 1973: 69). Las ocho copias manufacturadas tenían incluso destinos extranjeros; ninguna de ellas parece haberse conservado. En la citada versión extranjera de *Doña Perfecta*, el final feliz parece distorsionar las intenciones del autor literario por cuanto «des resulta ajena la denuncia de Galdós a una sociedad lastrada por la intolerancia religiosa» (Aguirre, 2006: 29). Hasta aquí, los títulos llevados a la pantalla en vida del escritor.

1. FILMOGRAFÍA GALDOSIANA: DESCONTEXTUALIZACIÓN, DIVERGENCIAS

La filmografía galdosiana producida en España a partir de este año (1920) y hasta la actualidad, se ofrece tanto en la formulación de cine mudo y sonoro como en adaptaciones para televisión; los países hispanoamericanos se han interesado igualmente, bajo diversas perspectivas, por la obra de nuestro escritor. El corpus cinematográfico general supone un abigarrado conjunto al que no es ajeno el interés generado por la plusvalía de novela y novelista; en muchas ocasiones, no se va más allá de una aceptable ilustración de la obra aunque en otras se subvierten intencionadamente los esquemas temáticos o las tramas narrativas. Tomando en consideración estos últimos casos, se diría que, en la pantalla, don Benito más suele engrandecerse cuanto más se le traiciona de modo que el mejor Galdós cinematográfico resulta ser el más distanciado del original. Estas aseveraciones se efectúan teniendo en cuenta las obras adaptadas y dirigidas por Luis Buñuel –*Nazarín* y *Tristana*– mientras, por parte de otros cineastas, tal distanciamiento puede acabar en alevosa traición. Ejemplificaremos en algunos títulos de la cinematografía mexicana antes de fijarnos en las citadas obras del director español.

Ciertas versiones tienden a recalar en el folletín y a enfatizar lo melodramático aunque es el diferente contexto social e histórico donde los hechos se sitúan, España en la novela y México en película, el que las aleja de la intencionalidad del escritor. Así, en *Doña Perfecta* (Galindo, 1950) la tragedia del pueblo español queda convertida en mero incidente en un país revolucionario donde había triunfado la causa liberal. Los personajes galdosianos se reducen a rutinarios esquemas de género: Perfecta resulta caricaturizada como dama matriarcal e Inocencio, sacerdote convertido en seglar, la esperpentización de las

fuerzas vivas. El realizador Galindo transformaba en «crítica ridiculizadora de la reacción» lo que el escritor Galdós apuntaba como «apología del liberalismo» (García Riera, 1972: 270).

Por su parte, Buñuel filmea en el cine mexicano *Nazarín* (1958). En apariencia, la estructura argumental mantiene, en líneas generales, la de la obra galdosiana «aunque es evidente que el aragonés de Calanda lleva el agua a su molino y rubrica con sus señas personales no solo ciertas secuencias originales sino el sentido último de la película; la simplificación de la trama, el deliberado estilo antirretórico, no implica vaciamiento significativo, por el contrario, personales escenas se complejizan en una polivalente lectura» (Utrera, 1987: 19).

El director entiende que adapta a época contemporánea ideas formuladas en décadas precedentes, de modo que el galdosiano canto a la naturaleza junto a la visión pesimista sobre la humanidad le permite situar al personaje principal, Nazarín, como fracasado ante el prójimo y dubitativo ante la fe. Es, precisamente, en el propio naturalismo galdosiano donde el realizador aragonés encaja sutilmente característicos temas surrealistas como, por ejemplo, el de la omnipotencia del deseo. Para Octavio Paz «Buñuel nos cuenta la historia de una desilusión [...] el desvanecimiento de la ilusión de la divinidad y el descubrimiento de la realidad del hombre» (García Riera, 1975: 85) y Max Aub, con ocasión del estreno francés, quedaba sorprendido por el modo en que el realizador español «ha respetado muy honestamente, muy conscientemente la novela» (García Riera, 1975: 90) aunque por nuestra parte podemos señalar que el cineasta prescinde del narrador, cronista y periodista, y de la visión del autor omnisciente; de otra parte, los sucesos situados en Madrid y Móstoles se trasladan a la etapa mexicana de la dictadura de Porfirio Díaz, donde terratenientes, ejército y clero conservador ejercen su voluntad sin oposiciones sociales provenientes de ideología diferente. Tómese la escena del carromato atascado, brevísimo episodio de seis renglones en la novela, para comprobar que el escritor se sirve de ella a fin de mostrar la desinteresada ayuda del sacerdote —quien ofrece el primer dinero recogido por su mano mendicante— mientras que el cineasta recurre a la representación de las mencionadas fuerzas vivas. Todavía se puede afirmar que las aseveraciones galdosianas acerca de que el personaje se sienta solo y a que la misa no sea más que figuración insana de su mente se transforman en angustiosa duda para Nazarín desde que, en la cárcel, el Sacrílego le dice que uno para el lado bueno y otro para el malo ninguno de los dos sirve para nada; por si quedaba alguna duda, el fracaso de su misión se evidencia en la secuencia donde la mujer moribunda antepone su exacerbada pasión amorosa al consuelo espiritual que se le ofrece. La conciencia del sacerdote queda afectada de la misma manera que los tambores de Calanda saturan los oídos del espectador.

Tales variaciones anuncian las que, posteriormente, el cineasta formulará sobre el texto de *Tristana*.

En el cine buñueliano *Tristana* tiene un precedente también de raíz y entrañas galdosianas: *Viridiana* (1961). En este filme, personajes de *Ángel Guerra*, en especial Leré, y de *Misericordia*, el grupo de mendigos, con sus actitudes y costumbres, establecen un vaso comunicante más entre la bibliografía del canario y la filmografía del aragonés. Algunos investigadores han señalado cómo las obras citadas, además de *Nazarín*, son las que conforman sentimientos y sensibilidades del cineasta; Galdós no solo proporciona elementos argumentales sino el modo «como le ayuda a Buñuel a entrar en el mundo de la miseria: objetivamente, con ternura, con buen humor» (Casalduero, 1972: 310) aunque este investigador del teatro español aconseja interpretar la película bajo perspectivas que no sean estrictamente galdosianas.

2. EL PERSONAJE DE SATURNO EN *TRISTANA* DE GALDÓS

Saturno, adolescente hijo de Saturna, la criada de don Lope, es interno de un hospicio madrileño. Su presencia llega en el capítulo 7 de la novela (Galdós, 2008: 145-151) en uno de los paseos que Tristana y la madre del muchacho efectúan por la zona de Cuatro Caminos, donde, en esta ocasión, la «pobre esclava» juega a las cuatro esquinas con la chica del tabernero. Los hospicianos quedan sueltos en las calles nuevas de Chamberí momento que aprovechan las familias para entregarles frutas y chucherías.

El escritor organiza etopeya y prosopografía del jovenzuelo fijándose en determinados elementos que se ofrecen al lector con mezcla de calificativos y sufijos de connotaciones despectivas junto a cierto grado de ironía donde las negaciones vienen a afirmar lo contrario de lo que se quiere decir; a la evidencia de que «era rechoncho, patizambo, con unos mofletes encendidos que venían a ser como certificación viva del buen régimen del establecimiento» (Galdós, 2008: 146) se le une la referencia a la «cabezota, de cabello duro y cerdoso como los pelos de un cepillo» donde tan mal encajaba una gorra con galón y un paño burdo en su ropa que convertía sus movimientos en contrarios a la elegancia. Tras estas pinceladas para describir externamente al sujeto, el novelista señala alguna característica temperamental mostrando tanto la visión de los demás personajes como la suya propia, en flagrante contradicción una y otra; en efecto, si su madre y la señorita le encontraban «muy salado», el autor lo niega tajantemente ya que de ello no tenía «ni pizca». Nuevos sufijos aplicados a adjetivos calificativos

reúnen tres cualidades esenciales del mozalbete, «dócil, noblote, aplicadillo», que contrastan con aficiones populares donde la «tauromaquia callejera» se lleva la palma.

La calle Ríos Rosas es el lugar en el que progenitores y hospicianos se encuentran; allí, unos se acomodan de inmediato con sus familias mientras otros organizan su juego favorito en personal corrida de toros. Los colegas vienen agrupados en huérfanos y sordomudos, organizados a su vez en mudos y ciegos; si estos se entienden con el tacto, aquellos aprovechan su visión para ejecutar faenas taurinas según convenio de quién embiste y quién debe ser embestido. Saturno, separado del grupo, solicita a los transeúntes las cerillas necesarias para efectuar los consabidos y deseados ejercicios pirotécnicos.

La relación afectiva entre Tristana y Saturno se establece en función del permanente regalo con el que aquella obsequia a este: una naranja y una perra chica. La primera suele entenderse como símbolo de pureza, castidad y generosidad (Pérez Rioja, 1980: 312); la segunda permite a Saturna instar al ahorro a quien tiene por contumaz despilfarrador.

Tristana acude en busca de Saturno pero antes de recogerlo observa a un hombre que mantiene conversación con el profesor de los sordomudos; el novelista ofrece este encuentro señalando que: «el verse y el mirarse fueron una acción sola, sintió una sacudida interna, como suspensión instantánea del correr de la sangre» (Galdós, 2008: 148). Este nuevo personaje es Horacio, el pintor. Cuando él aparece, Saturno desaparece; el sordomudo se pierde, como otros muchos secundarios de la novelística galdosiana, y ya nada más volveremos los lectores a saber de este hospiciano. Galdós prescinde de él cuando su función, en relación con Tristana, está acabada.

Saturno en la novela *Tristana* es un personaje anecdótico con la desgracia de la mudez y la orfandad y sobre el que la entenada y la sirvienta vacían sus sentimientos fraternales o maternos. La relación entre mujer y varón, entre adulta y adolescente, es «blanca» –en paralelo con la simbología de la naranja–, sin ninguna aparente connotación sexual.

3. EL PERSONAJE DE SATURNO EN *TRISTANA* DE BUÑUEL

Los créditos de *Tristana* –coproducción hispano-franco-italiana, 1970– señalan a Luis Buñuel como autor del guión «en colaboración con» Julio Alejandro y a estar «inspirada» en la novela de Benito Pérez Galdós. Este término, «inspirada», ya advierte de su hipotético desplazamiento hacia los fueros del cineasta frente a

la denominación «adaptación de...» que suele acercar, al menos relativamente, el filme a su original literario.

En efecto, novela y película homónimas difieren tanto en el comienzo como en el final. En la primera, el inicio se sitúa en el madrileño barrio de Chamberí y en el habitat usual de don Lope; en la segunda, asistimos a un partido de fútbol entre los muchachos sordomudos del hospicio. Los finales de una y otra conforman una radical mutación donde el estereotipado final feliz matizado de pregunta retórica –¿Eran felices uno y otro?– se transforma en radical negación cuando la cojita convierte el dormitorio de su marido en helado lecho de muerte, «aunque no podemos ignorar que dicha muerte no se confirma en la película, nunca lo vemos muerto, por lo cual es una conclusión imaginada» (Monegal, 1993: 138).

Buñuel traslada la acción, espacialmente, de Madrid a Toledo y, temporalmente, la sitúa entre 1929 y 1935; su narración prescinde nuevamente del enfoque omnisciente y, ahora, del recurso epistolar usado por el escritor; la provinciana ciudad se conforma como el microcosmos oportuno donde las relaciones interpersonales y la determinación de las conductas encuentran la estructura social adecuada. El principal personaje femenino es el más divergentemente desarrollado por el cineasta y con ello, tal como hemos escrito anteriormente,

convierte en tragedia el galdosiano drama de la libertad en la mujer española imposibilitada para emanciparse por culpa de una estructura social que le impide ejercer una profesión liberadora; Galdós reduce a su heroína, en el final de la obra, a una sumisa resignación cristiana donde la práctica religiosa es consuelo suficiente para un ser en quien se ha cebado la enfermedad; la película, por el contrario, convierte tal condición, su imposibilidad de ser, en rebeldía, su subversión en venganza, su salida en asesinato; el odio contenido encontró su víctima propiciatoria en el finalmente doblegado carácter de un hombre a quien la mujer ha considerado su verdugo (Utrera, 1987: 20).

Otros aspectos han encontrado vida en las secuencias buñuelianas al organizar una narración con sustanciales diferencias respecto de la obra motivo de inspiración: el clero conservador reunido con Don Lope, la insólita actuación del guardia civil disparando sobre el perro, la utilización del paisaje urbano toledano con mostración plazas, calles y barreduelas... A su vez, un personaje anecdótico en el original, Saturno, se transforma, por mano del cineasta, en pieza clave de la argumentación y estructura del filme y, como poco, en los mismos niveles de intervención que los varones vinculados sentimentalmente a Tristana.

Tal como hemos dicho, estos hechos los sitúa el escritor en el capítulo séptimo, bien iniciada ya la novela; por el contrario, el cineasta le otorga carácter introductorio en razón de la importancia que el hospiciano tendrá en la película.

La naranja será sustituida por la manzana, con muy distinta significación sexual, mientras que los madrileños lugares de Cuatro Caminos o Chamberí serán desplazados por el cineasta a la toledana explanada del orfanato donde los internos ya han sustituido la clásica diversión taurina, verónicas incluidas, por el novedoso fútbol, con sus regates correspondientes.

La construcción de alguna secuencia en la película tiene su origen en la propia anécdota que el texto novelístico ofrece. Las chinitas que Saturno tira al balcón de Tristana para llamar su atención y solicitar su presencia, proceden de la metaforización usada por Galdós cuando don Lope intenta cortejar a la viuda de Reluz, madre de Tristana: «estaba de Dios, no obstante, que por aquella vez no le saliera la cuenta, pues a las primeras chinitas que a la inconsolable tiró, hubo de observar que no contestaba con buen acuerdo [...] y, en suma, que a la pobre Josefina Solís le faltaban casi todas las clavijas que regulaban el pensar discreto y el obrar acertado» (Galdós, 2008, 129).

Tomando como objeto de atención la sinopsis original, el guión y la película, procederemos a establecer un recorrido por los mismos a fin de comprobar la significación e importancia concedida por los cineastas al personaje de Saturno.

El argumento escrito por Buñuel y Alejandro, publicado por José F. Aranda (cfr. Lara, 2001: 34-37), no contiene ninguna referencia a Saturno; el retraso en el rodaje, desde los primeros intentos en 1962 hasta su consecución en 1970 –motivado por una censura que, tras *Viridiana*, no se fiaba del aragonés–, posiblemente contribuyó a madurar y modificar situaciones y personajes. En carta al citado biógrafo, el cineasta se preguntaba qué importaba un argumento u otro: «Mi próximo filme tendrá el tema de todos los míos: otra vez erotismo y religión». Y respecto a los personajes señalaba: «los secundarios, viejos, serían muy importantes. Y el chico sordomudo» (Lara, 2001: 37). En efecto, el chico sordomudo es «el cambio más espectacular» por cuanto «da una nueva luz a las conductas de Tristana y don Lope» (Ibid., 2001: 43) por más que no percibamos el paso del tiempo ni en su figura ni en sus actitudes de forma paralela a como sucede en los adultos. El actor que interpretó a Saturno, Jesús Fernández, fue seleccionado de un conjunto de aspirantes, algunos profesionales, tras una segunda entrevista con el director; este le hizo especial hincapié en las posibilidades expresivas de su rostro, en que olvidara cualquier experiencia aprendida en el ámbito dramático o cinematográfico y, consecuentemente, se comportara de forma natural. Entrevistado posteriormente, precisaba que:

la primera jornada debíamos comenzar por una escena en la que me estaba acostando con Tristana de manera explícita, pero Buñuel, al que le gustaba inventarse cosas sobre la marcha veía la escena poco sugerente; así que la cambió por esa secuencia

en la que ella deja la pierna ortopédica, se quita el sujetador y acaba exhibiéndose desnuda en un balcón, aumentando con sencillez el morbo y la fuerza dramática del filme (Carnicero/ Sánchez Salas, 2000: 217).

Las secuencias mencionadas a continuación pertenecen a la publicación *Tristana* (1976), de Luis Buñuel, en versión de Enric Ripoll-Freixes. Este guión está elaborado «a posteriori» de la película y, por tanto, con referencias a ella, lo que no impide incluir secuencias no rodadas o rodadas y no montadas.

La secuencia 1, situada en la explanada del orfanato, con el encuentro de Saturna y Tristana con Saturno, ofrece el silencioso partido de fútbol jugado por los hospicianos y, al tiempo, muestra la rivalidad entre Saturno y Antolín, ambos sordomudos, donde aquél pone la zancadilla a este. La escena es contemplada por el director y por las dos mujeres visitantes. Comienza para el espectador el conocimiento del muchacho tanto por sus acciones como por los comentarios entre adultos; la reprimenda del profesor lo sanciona como distraído y vago mientras que el comentario de su madre lo emparenta negativamente con su padre, «que en el infierno esté» (Buñuel, 1976: 23). La forma de comunicación gestual del jovencito con Tristana delata sus deficiencias y anormalidades en verbalización y audición al interesarse por el motivo del luto de la señorita. El regalo de la manzana que la joven ofrece al adolescente anticipa el futuro de su amistad y el carácter de su relación al tiempo que otorga a la escena una importancia decisiva tanto por sus consecuencias como por la incidencia en los futuros hechos de la película. Buñuel ha situado a Saturno en el mismo comienzo de la narración, precediendo a don Lope y a Horacio.

El campanario de la catedral es el espacio donde sucede la secuencia 6. Hasta allí han subido los adolescentes Saturno y Antolín acompañando a Tristana. Sus juegos convierten la falda de la joven en objetivo a fin de levantarla y poder verle sus interioridades. La escalera, más allá de su plástica y de su configuración, simboliza «la ruptura de nivel que hace posible el paso de un modo de ser a otro» (Pérez Rioja, 1980: 195). Llegar al estado ideal, en términos psicoanalíticos superar la «escalera de Jacob» por la que se ha ascendido con grandes dificultades, queda subvertido por Buñuel al presentar este final como una escena terrorífica. La incapacidad de Tristana para mover el badajo de la campana mayor encadena con un sueño mostrado como arrebatadora pesadilla; la literatura galdosiana es rica en la descripción de sueños como también ocurre en la filmografía buñueliana. La relación Tristana/Saturno ha llegado, hasta este momento, a un primer estadio de intenciones sexuales en el que el «manoteo» adolescente se combina con el «voyeurismo» incipiente. Esta escena del campanario ha suscitado posibles

comparaciones más allá de la estricta literatura galdosiana; en efecto, Víctor Fuentes no duda en relacionarla con el principio –y hasta con el final– de *La Regenta*, de Clarín, basándose en la semejanza del espacio y, sobre todo, en los dos personajes masculinos, Bismarck y Celedonio, quienes, desde lo alto del campanario, otean los horizontes de Vetusta antes de que el magistral don Fermín de Pas lo haga catalejo en mano. Bismarck, «un pillo ilustre [...] empuñaba el sobado cordel atado al badajo formidable de la *Wamba*, la gran campana que llamaba a coro [...]; el delantero de diligencia, ese era su oficio, «ordinariamente bromista y revoltoso, manejaba el badajo con una seriedad de arúspice» y «sentía en sí algo de la dignidad y responsabilidad de un reloj» (Clarín, 1967: 8); por su parte, Celedonio, «hombre de iglesia, acólito en funciones de campanero [...], ceñida al cuerpo la sotana negra, sucia y raída, estaba asomado a una ventana, caballero en ella, y escupía con desdén y por el colmillo a la plazuela; y si se le antojaba, disparaba chinitas sobre algún transeúnte...» (Clarín, 1967: 8); en este acólito sin órdenes «se podía adivinar futura y próxima perversión de instintos naturales, provocada ya por aberraciones de una educación torcida» (Clarín, 1967: 11) de tal modo que, en el final de la novela, «el acólito afeminado [...] sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia» y se atreve a besar los labios de la Regenta sensación que la dama sufre pues «había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo» (Clarín, 1967: 676). Más allá de la similitud del escenario, de comportamientos adolescentes lindantes con la travesura, del badajo de campana como elemento fálico, etc. nos parece que las actitudes sexuales de Celedonio y Saturno respecto a la mujer tienen deseos de signo contrario en uno y otro y resultados diametralmente opuestos; la homosexualidad del primero, la heterosexualidad del segundo, acarrear comportamientos y relaciones divergentes que afectan a las relaciones interpersonales y, por ende, a las circunstancias de los hechos narrados literaria o cinematográficamente.

En la casa de don Lope se sitúa la secuencia 9. Saturno se demora en el retrete; a la salida, recibe la riña de la madre mientras responde gestualmente justificando sus necesidades fisiológicas. Tristana sale en su defensa. La actividad del muchacho en el reservado es una cuestión privada que Buñuel oculta.

Saturno asiste a la manifestación de obreros, secuencia 14, para, seguidamente, entrar en la casa de don Lope, secuencia 15, donde este permanece en cama por enfermedad. El caballero entona su código ético en el que tienen cabida los asalariados aunque abomina del trabajo obligatorio y defiende el que se hace por gusto. La madre del joven recrimina a su amo por los malos consejos que ofrece al muchacho. Saturno es testigo de la relación existente entre don Lope y Tristana así como del correspondiente afecto-desafecto entre ellos.

La madre recibe las quejas del patrón, secuencia 19, en cuya herrería trabaja Saturno; recluso en el retrete una vez más es sacado a pescozones antes de ser despedido. Los guionistas establecen la relación entre trabajo, vagancia y actividad sexual, mostrando reiteradamente el comportamiento del adolescente en diversos momentos.

En un edificio en construcción sucede la secuencia 21 –no rodada o montada–. Saturno trabaja con su tío León. Se mantienen conversaciones circunstanciales sobre la comida a la par que los compañeros recriminan la actitud de Saturno para con el oficio. Del mismo modo, tampoco ha sido rodada o rodada la secuencia 25 cuyo espacio es la casa de Doña Josefina, la fallecida hermana de Don Lope. Saturno expresa aquí sus opiniones sobre la muerte: afecta a todos, nadie puede librarse de ella.

Con vuelta a la casa de don Lope se estructura la secuencia 28. La situación económica del caballero ha mejorado; tras la muerte de su hermana, dispone de dinero. Saturno trabaja en su casa como sirviente de Tristana, habitualmente empujando su silla de ruedas. El trabajo gratificante que Don Lope ha alabado lo pone en práctica el muchacho con la cercanía de la señorita. Tiene su continuidad argumental en la número 31: Saturno forma parte de la casa y sirve de ayuda o de consuelo en función de la situación doméstica. En ella tienen lugar unos hechos que afectan a la relación de amo y criado respecto de Tristana –parte no rodada o montada–: Saturno llena la bañera de Tristana con cubos de agua; la vertida en el suelo del pasillo es recogida por él valiéndose de un trapo; su postura arrodillada y la proximidad de la cerradura en la puerta hacen suponer a don Lope que el adolescente está mirando a través de ella. El caballero lo comprueba y, al ver a Tristana desnuda, se ceba con el muchacho dando por supuesto que eso estaba haciendo. La actuación del anciano, motivada por los celos, le hacen entender que tiene el enemigo cerca.

En la casa de campo suceden los hechos de la secuencia 32. Saturno sube a la habitación de Tristana donde ella se arregla. El muchacho solicita con gestos su relación pero ella se niega. Sobre la cama está depositada la pierna ortopédica, la ropa interior y los vestidos. El varón sale del dormitorio y desde abajo comienza a tirar chinitas al balcón. Tristana aparece y da satisfacción al joven abriéndose la bata y mostrando su desnudez. El voyeurista se interna en el arbolado de la finca...

En el parque de la ciudad se sitúa la secuencia 34; Tristana, sentada en su carrito, es paseada por Saturno. El itinerario de la mujer depende de su voluntad pero también de la fuerza del acompañante. La degustación de los barquillos es paralela al sentimiento de frustrada maternidad.

El final es una vuelta al dormitorio de don Lope en su propia casa –secuencia

35-. En el exterior, nieva. En el interior, Tristana se inclina sobre su marido enfermo en cama.

Un conjunto de planos variados, donde no falta Saturno, están montados inversamente a su sucesión temporal:

- Tristana cuelga el teléfono y mira a su izquierda.
- Tristana sobresaltada en la cama.
- Don Lope convertido en badajo de campana.
- Don Lope, en la iglesia, tras su casamiento, en presencia de Saturno y Saturna.
- Tristana y Saturno en el dormitorio con gestualización diversa.
- Imagen de la Virgen en la iglesia.
- Tristana y Horacio se besan apasionadamente.
- Tristana y Don Lope caminan, abrazados, hacia el dormitorio.
- Tristana y Saturna, con el director del hospicio, se despiden.
- Saturno come la manzana.
- Tristana y Saturno salen hacia el exterior en plano semejante al del inicio pero opuesto en el movimiento de los personajes.

La sucesión de planos montados de este modo conforma un «dejá vue», ofrecido como narración a la inversa, que condensa la vida sentimental y sexual de Tristana en relación con los tres varones: Horacio desaparece de la vida de Tristana; a Don Lope, Tristana lo hace desaparecer de su vida; Saturno, el primero que aparece y el último que desaparece, es el único que seguirá empujando su silla, seguirá deseando su cuerpo, seguirá viviendo junto a ella.

Carlos Saura, en carta nunca enviada a Buñuel (Sánchez Vidal, 1988: 219-221) alude a este final cuando acaba de ver *Tristana* en proyección televisiva; tras recurrir a una cita bíblica en la que nuestra vida es como un relámpago, la actualiza en referencia fotográfica como serie de flashes semejantes a la dinamicidad propia de lo cinematográfico; y tras preguntarse si puede una historia contada transmitirse por medio de imágenes vertiginosas, afirma:

Yo hubiera hecho *Tristana* al revés –ya escucho tu sonrisa socarrona–. Hubiera puesto esa síntesis de la historia de Tristana que sirve de epílogo, al principio. [...] Así el espectador [...] puede marcharse a los tres minutos del cine tan feliz porque ya ha visto la película. [...] En esas dos películas -que son siempre cada una de tus películas- nunca como aquí se ha resuelto tan arriesgadamente el problema...

Este montaje, con el sistema de la proyección invertida, es también metáfora literaria que encontramos utilizado como recurso argumental y narrativo en obras contemporáneas. Así, Antonio Muñoz Molina en *La noche de los tiempos* (2009: 201) hace que el arquitecto Ignacio Abel sueñe con Judith Biely o con su voz y recuerde su caminar por una avenida del Botánico y su aprendizaje de nombres en español y él repitiéndolos en inglés; y «como si su vida se proyectara al revés» el lector asiste a su conferencia en la Residencia, a su marcha sin despedida, a su probable arrepentimiento, a su incapacidad para seguir hablando... De modo semejante, la novelista Eva Díaz Pérez conforma personajes literarios y cinematográficos cuya experiencia se desgrana en *El Club de la memoria*; así por ejemplo, se dice que Galdós fue un amigo fantasmal que acompañó al personaje durante la guerra tratando de salvar bibliotecas; y que, precisamente, al cañón tronante de la Ciudad Universitaria le llamaban «El Abuelo» (Díaz, 2008: 36). Y en otra ocasión, en la toledana Plaza de Zocodover se detiene en una ortopedia que mentalmente le remite al mundo buñuelesco de *Tristana* para preguntarse de qué modo lugares de aquí y allá quedaron atrapados para siempre en el cromatismo del celuloide (Díaz, 2008: 75). Aún más, el recurso del filme permite elucubrar sobre circunstancias y situaciones que volverían la historia, la Historia, del revés:

Hizo algo insólito hacia el final de la cinta. Proyectar aquel éxodo en negativo y pasar la película al revés. Era inquietante pensar en esas filas de vencidos [...] volviendo a la patria que los escupía, regresando en vez de partir hacia el exilio. Parecía que con ese experimento fílmico, López hubiera abofeteado a la historia y traicionado su propio destino haciendo una deliciosa ucronía. En aquella misteriosa filmeación, el cortejo de fantasmas en blanco sobre negro no iba hacia el destierro. Regresaba (Díaz, 2008: 122).

Volvamos a nuestro guión, a nuestra película, a nuestro personaje de Saturno, a su relación con *Tristana*.

Los estadios sentimentales y sexuales presentados por Galdós –*Tristana-Don Lope- Horacio*– no solo se amplían sino que se invierten por parte de Buñuel –*Tris^otana-Saturno- Don Lope-Horacio*–. La iniciación al sexo, con perversión o bondad, parte de la mujer hacia el hombre; de ella parte la iniciativa y transforma al neófito en esclavo voyeurista y en contumaz onanista y, hasta «en cierto sentido perverso-sadiano, toma la función de álgter ego de don Lope y también de Horacio junto a *Tristana*» (Fuentes, 2005: 186).

El entendimiento, en tantos ámbitos de la vida, entre el adolescente y la entenada responden a una primera y recíproca admiración y a una posterior y progresiva complicidad; la comunicación entre ambos prescinde de la usual verbalidad para conformarse en habitual gestualidad sumada a diversificada

sexualidad. Por ello, «la complicidad entre este personaje y Tristana significa la adhesión progresiva de ella a un discurso que habla sin palabras, en el que las cosas son los signos por los que se expresa lo que escapa a los límites del lenguaje verbal» (Monegal, 1993: 181).

Buñuel ha organizado una construcción en anillo con comienzo y final – ida y vuelta– semejantes. La llegada al hospicio tiene un sentido y un valor por parte de Tristana: visitar y conocer a Saturno. El símbolo de la manzana connota la finalidad de la visita: la mujer conduce al adolescente a un paraíso sexual en un viaje iniciático.

Tristana, película, muestra el combate por una mujer; la retórica locuacidad del varón adulto se doblega ante la primitiva gestualidad del joven sordomudo.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, A. (2006): *Buñuel, lector de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, p. 29.

BELLIDO, P. (2011): «Galdós en la memoria colectiva de Televisión Española». Madrid, *Ínsula*, nº 772, abril, 2011, pp. 31-34.

BUÑUEL, L. (1976): *Tristana*, Barcelona, Aymá, versión de Enric Ripoll-Freixes.

CÁNOVAS BELCHI, J. (2002): «La legitimación artística de un nuevo espectáculo. Fuentes literarias del cine mudo español», en HEREDERO, C.F. (coord.) *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, en Cuadernos de la Academia, nº 11-12. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 30.

CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (2000): «En torno a Buñuel» en *Cuadernos de la Academia*, nº 7-8, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, p. 171.

CASALDUERO, J. (1972): *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos, p. 310.

CLARÍN (1967), *La Regenta*, Madrid: Alianza Editorial, pp. 8, 9 y 676.

CORBALÁN, R. T. (1998): *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 167.

DÍAZ PÉREZ, E. (2008): *El Club de la memoria*, Barcelona, Destino, pp 36 y 75

FUENTES, V. (2005): *La mirada de Buñuel. Cine, Literatura y Vida*. Madrid, Ed. Tabla Rasa. pp 186

GARCÍA RIERA, E. (1972, 1985): *Historia documental del cine mexicano*, México, Era. Vol. 4º y 7º, pp. 270; 85, 90

GONZÁLEZ LÓPEZ, P. (1973): *Domingo Ceret y «Studio Filmes» (Contribución a la historia del cine español 1915-1920)*, Dpto. de Arte, Facultad de Filosofía y Letras., Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 68-70.

— (1986): *Història del Cinema a catalunya. I. L'època del cinema mut, 1896-1931*, Barcelona, Els llibres de la Frontera.

LARA, A. (2001): *Tristana. Autorretrato de Buñuel*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 34-37

MENÉNDEZ ONRUBIA, C. y ÁVILA ARELLANO, J. (1988): «Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós», en *Revista de Literatura*, L 99, pp. 171-204.

MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel. De la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, pp. 138.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2009): *La noche de los tiempos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 201

NAVARRETE, R. (2003): *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B.

PÉREZ GALDÓS, B. (2008): *Tristana*, Edición de Isabel González y Gabriel Sevilla, Madrid, Cátedra, Letras Hispanas, nº 627 pp. 141-155.

PÉREZ RIOJA, J. A. (1980): *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Tecnos, pp. 195.

SÁNCHEZ SALAS, D. (2007): *Historias de luz y papel. El cine español de los años veinte a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, pp. 171.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988): *Carlos Saura*. Zaragoza, Caja de Ahorros La Inmaculada, pp. 219-221.

UTRERA MACÍAS, Rafael (1981): *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, <http://rafaelutreramacias.com> (12.06.2011).

— (1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento Histórico*, Madrid, Ediciones «J.C.», capítulo IV, <http://rafaelutreramacias.com> (12.06.2011).

— (1987): «La literatura de Galdós en su tratamiento cinematográfico», Madrid, *Ínsula*, nº 492, pp. 18-20.

— (1998): *Azorín, periodismo cinematográfico*, Film Ideal, Barcelona, p. 1 (cita: Carta a Jarnés), <http://rafaelutreramacias.com> (12.06.2011).