

RAFAEL
CHIRBES

Edición e introducción de
Álvaro Díaz Ventas

Asentir o desestabilizar

CRÓNICA
CONTRACULTURAL
DE LA TRANSICIÓN

ÁLVARO DÍAZ VENTAS *

Introducción

CRÍTICA Y
COMPROMISO EN LOS
TEXTOS DE RAFAEL
CHIRBES DURANTE LA
TRANSICIÓN

7. Nota a la edición

Los textos de Rafael Chirbes recuperados en esta edición del periodo 1975-1980 se presentan de manera cronológica. Cualquier otra clasificación tendría un carácter subjetivo, ya que los temas tratados no son compartimentos estancos, y entiendo, además, que la ordenación temporal es la más coherente desde el punto de vista historiográfico y la que mejor refleja la evolución que se observa en los posicionamientos estéticos, éticos y políticos del primer Chirbes. En el propio discurrir cronológico del corpus recuperado se observa cómo su escritura durante la Transición constituye una suerte de autobiografía espiritual sin las convenciones del género. Sí que se ha establecido, no obstante, una división en dos secciones: se presentan de manera conjunta, por un lado, los artículos y reseñas y, por otro, las entrevistas a figuras destacadas de la época —Juan y Luis Goytisolo, Alfonso Sastre, Ángel González y Carmen Martín Gaité— en las que nuestro autor participó.

En el proceso de edición de los textos se han respetado escrupulosamente los originales, a pesar de que se han introducido algunas modificaciones que debo apuntar aquí: se han corregido erratas evidentes, pequeños errores sintácticos, se han realizado ligeras actualizaciones ortotipográficas, así como de nombres de autores o términos (Dostoyevski, Pushkin, Magreb...); se ha unificado y actualizado el uso de las comillas y la cursiva en los textos y en los paratextos; se han completado los nombres de obras literarias y cinematográficas que aparecían abreviados en los originales a través de puntos suspensivos; y se ha unificado y actualizado el formato de presentación de las entrevistas. Por lo demás, el corpus aquí reunido respeta al máximo la presentación de los originales en las revistas.

Al tratarse de una edición que recupera la escritura dispersa de Rafael Chirbes durante el periodo acotado que, a diferencia de lo que ocurre con otros libros recopilatorios como los ensayísticos —*El novelista perplejo* (2002) y *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010)— o los de viajes —*Mediterráneos* (1997) y *El viajero sedentario. Ciudades* (2004)—, el autor no revisó ni reunió en vida, he decidido tomar el título de la presente recopilación, *Asentir o desestabilizar*, de uno de los artículos. Esa fórmula, así como la cita

de la que se extrae, me pareció durante el proceso de preparación de la edición la más idónea para sintetizar la posición que toma el autor frente a la escritura en el corpus aquí presentado. El propósito de este volumen no es otro que recuperar los textos del periodo formativo de ese primer Rafael Chirbes, como manera de documentar sus inicios en la escritura y la crítica cultural, y de constatar cómo el conjunto de su trayectoria está atravesado por una poética y unos motivos que se encuentran ya presentes desde este momento inicial, y que otorgan a toda su escritura una coherencia más que reseñable.

Finalmente, me gustaría agradecer a la Fundación Rafael Chirbes el apoyo en la realización de esta investigación, así como en todos mis acercamientos críticos a la obra del narrador valenciano; creo firmemente que la Fundación Rafael Chirbes representa una entidad modélica, de la que me gustaría destacar su labor realizada por la obra y el legado del autor. Quisiera también extender mis agradecimientos a Alfonso Zuriaga y a Giuseppe Grosso por la confianza durante todo el proceso, a David Andrés Cabañas por la idea germinal que desencadenó el proyecto, a Germán Labrador por dirigirme hacia *El Viejo Topo*, y a José Teruel por todos los consejos y enseñanzas.

Artículos y reseñas

1. Alejo Carpentier.¹⁶ El método de novelar¹⁷

Carpentier tiene casi setenta años. Su obra es muy breve: cuatro novelas, de las cuales solo dos de volumen respetable, algunos relatos..., poco más, al menos que yo conozca. Esto no impide que se haya convertido en un maestro. Es probable que, si se me hiciese elegir de entre todos los escritores latinoamericanos a uno solo, ese fuera Alejo Carpentier. Y para ello no hubiese necesitado conocer más que su soberbio *El siglo de las luces*.

En esta novela descubrí todos los elementos capaces de configurar una obra maestra. El gusto por la palabra, enraizado en la precisión conceptual. La riqueza verbal unida a la disciplina que excluye los desenfrenos vacíos. La pasión por lo cultural en el maridaje de la tradición filosófica y literaria de la vieja Europa y el mundo joven americano. La reflexión del hombre ejercida desde la Historia, como único cauce capaz de proporcionarle un sustento materialista al margen de la metafísica. La meditación política, inherente a cualquier análisis histórico llevado hasta sus últimas consecuencias. El amor a la cultura, manifestado en

¹⁶ Alejo Carpentier: *El recurso del método*, Madrid, Siglo XXI, 1974 (*Las notas a pie de página son del autor o de los autores de los artículos o de las entrevistas. Las notas añadidas por el editor se señalan con «N. del E.»*).

¹⁷ Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 1 (mayo de 1975). (*N. del E.*).

su saber enciclopédico. Todo ello estaba presente en la gran novela, arropado en un espléndido barroquismo de carácter casi musical.

Se trataba de un gigantesco castillo, minuciosamente acabado, construido con insólita perfección y que utilizaba materiales medidos y pulidos hasta en el último defecto, en la más pequeña imperfección. Y esto ocurrió en un momento en que se afirmaba el *boom* de la narrativa sudamericana, llenándose el mundo literario de ejercicios más o menos vacíos, hechos a mayor satisfacción de unas editoriales hartas de la mediocridad de la producción nacional, ahogada por la censura y otras circunstancias que aquí no vienen a cuento. (Hay que hacer excepciones muy honrosas a esto de la vacuidad del *boom* latinoamericano. En medio de la floración se han afirmado una media docena de autores como incuestionables).

Entre *El siglo de las luces* y *El recurso del método*, la primera de 1962, no ha habido nada cualitativo. Han sido doce años de espera que, pienso, han valido la pena. La nueva novela de Carpentier constituye una magnífica sorpresa, un regalo de esos que solo muy de tarde en tarde llegan al lector. No voy a entrar en discusión sobre si es mejor el Carpentier de 1962 o el de 1974. Si es mejor *El siglo de las luces* o *El recurso del método*. La primera es, sin duda, más ambiciosa, más enorme; pero la otra, recién aparecida, introduce una serie de elementos nuevos, desaparecidos o minusvalorados por la gran mayoría de los críticos y que suponen un salto adelante en el oficio de Carpentier.

Digamos, en primer lugar, que se trata de una novela «metodológica», de modo que el título y su irónica alusión a Descartes no son absolutamente gratuitos.

El primer capítulo de la novela se inicia con una frase de Descartes que parece revelarnos el objetivo guía del novelista en la obra: «... mi propósito no es el de enseñar aquí el método que cada cual debe seguir para guiar acertadamente su razón, sino solamente el de mostrar de qué manera he tratado de guiar la mía».

Carpentier inaugura de esta manera su reflexión sobre la novela, sobre la cultura, sobre su papel como novelista, sobre su método de novelar. La introducción de un elemento nuevo en la obra literaria de Carpentier le ayuda en su propósito: se trata del humor, que le ayuda en su desvelamiento y explicitación del

absurdo. Desde la óptica del humor, de la ironía, plantea una novela elaborada por el método de oponer entre sí los diversos elementos, dando una visión contradictoria de la realidad que enriquece cualquier perspectiva. Esto es nuevo en Alejo Carpentier, porque *El siglo de las luces* era una novela realista, envuelta en un maravilloso lenguaje, pero lineal; revolucionaria en sus planteamientos políticos y sociales, pero cartesiana en cuanto al modo de exposición de los planteamientos, ligada en este sentido al modo de novelar y de pensar de la burguesía, el realismo del siglo XIX y el pensamiento de Descartes. Carpentier se plantea aquí cuál puede ser la forma expositiva de un pensamiento revolucionario, de qué modo puede acceder la dialéctica a la novela; eso es lo que late bajo una novela en apariencia ligera.

Intentemos, guiados desde esta óptica, hacer un pequeño análisis de la novela. Un dictador sanguinario y culto es el protagonista. Un criminal ilustrado, cuya historia trágica, hasta acabar en el exilio, en el basurero de la historia, se nos cuenta en un tono divertido que con frecuencia alcanza el desmadre.

Inmediatamente observamos la oposición existente entre cada una de las partes de las dos afirmaciones expuestas aquí arriba. Dictador sanguinario —culto e ilustrado, historia trágica—, tono cómico. Añadimos una nueva contradicción: un propósito racionalizador preside la intención del autor, mientras que el método expositivo es aparentemente arbitrario y en él se mezcla lo subjetivo, lo grotesco, lo trágico y la narración lineal. Hay más: la oposición entre americanismo y europeísmo... Y antes de cada capítulo, antes de cada desmadre, la presencia de Descartes, con su doble carácter de racionalista y representante del modo de pensamiento de la burguesía europea.

«*Arrêtez-vous encore un peu à considérer ce chaos...*»¹⁸ es la frase de Descartes que introduce el último capítulo, una especie de epílogo de la novela.

Las oposiciones no son gratuitas. Exigiría un trabajo extenso ordenarlas en sus diversos niveles e ir descubriendo sus significados. Intentaremos, no obstante, un primer acercamiento.

18 «Deteneos un poco más en considerar este caos...».

1. El primer magistrado, así se llama al dictador, es a la vez refinado y brutal. En París se relaciona con los personajes novelísticos de Proust: Morel, Mme. Verdurin, Elstir... En su país reprime con crueldad. De vuelta a Europa, sus amistades le desprecian. El París humanista de los primeros años de siglo abomina de la crueldad. Pero Francia se embarca en la Primera Guerra Mundial... Aparte mil matices (la novela de Carpentier es riquísima y en ningún caso se ajusta a un mero esquema), lo que late por debajo de estas ironías de Carpentier es la ridiculización de la cultura burguesa, la patentización de las contradicciones existentes entre cultura y práctica burguesa; la primera sirve para embellecer a la segunda. El propio dictador, a la hora de pretender revalorizar su imagen en París, enviará a un museo una momia en prueba de sus inquietudes culturales.

2. La ironía formal se opone a un contenido trágico. El absurdo se convierte en un método de comprensión de la realidad. Descartes guía irónicamente la reflexión del novelista sobre el mundo reflejado, caótico y aparentemente incomprensible. Carpentier supera un realismo estrecho introduciendo una amplia gama de peculiaridades opuestas entre sí. Proclama como métodos expositivo y analítico las reglas de la dialéctica y el juego de oposición de contrarios, reflejado este en movimiento y en la imposición de uno de los polos sobre el otro, si bien modificándose el primero. El americanismo acabará imponiéndose sobre el europeísmo, la práctica política de la burguesía se impondrá sobre sus consideraciones culturales; la historia, sobre los que se oponen a ella, y, en definitiva, el fondo trágico lo hará sobre el tono irónico. Esta multiplicidad de polos se traduce en una multiplicidad de estilos. Así, la superación del realismo se lleva a cabo sin caer en la trampa de propuestas individualistas, subjetivas e irracionalistas. El alejamiento, la distorsión de la realidad no son sino medios para su mejor comprensión. Lo subjetivo adquiere la plenitud de su significación, integrándose en un marco más amplio.

Estas me parecen, a grandes rasgos, las aportaciones cualitativas de *El recurso del método* a la trayectoria de Carpentier.

Pienso que tienen mucho de proclama de una nueva forma de novelar, que es de desear llegue a concretarse en obras posteriores.

Todas estas cosas vienen enmarcadas en la novela en una gran riqueza de perspectivas y aportaciones de todo tipo que, como decíamos, hacen que la obra no sea jamás un esquema. Como en *El siglo de las luces*, también aquí el barroquismo formal desvela la preocupación de Carpentier por la cultura, lo humano, lo político. Por el mundo latinoamericano (el antiimperialismo militante de Carpentier, su fe en la liberación, son actores constantes también aquí).

El libro acaba con el triunfo del futuro, de la Historia, sobre los marginados, sobre los que luchan contra su marcha ineluctable. El dictador sin futuro es condenado por la Historia. Nadie entenderá sus últimas palabras, dichas por él con el único propósito de entrar en la inmortalidad. Su nombre no aparecerá ni en el *Petit Larousse*. La historia es implacable para los que no se ajustan a su devenir. La nada es el fin que espera al dictador. En el cementerio de Montparnasse, junto a Porfirio Díaz y Maupassant, junto a Baudelaire. Es la penúltima ironía de Carpentier, reflejo de las ironías de la historia, de la que se halla exento un atroz sarcasmo sobre la relatividad de lo cultural.

2. Tormento. Sobre cine y literatura¹⁹

[1.] No es este, quizá, el momento de plantear un estudio sobre la especificidad del lenguaje utilizado en el análisis o representación de un objeto por los diversos vehículos culturales. Es de todos sabido que existen unas diferencias instrumentales entre ellos. La literatura encuentra la concreción de su mensaje en la palabra escrita, que en su tejerse descubre las situaciones, desvela los ambientes y los personajes, marca los ritmos, etcétera. El cine, por su parte, encuentra su base de expresión en la imagen en movimiento y, desde la aparición del sonoro, en la utilización de toda una serie de recursos expresivos de carácter auditivo (subrayados musicales, ruidos, palabras, silencios...).

Esta reflexión puede parecer pedante, por sabida. También puede parecerlo la que sigue: No es la primera vez que una novela se

¹⁹ Publicado en *Ozono. Revista de música y muchas otras cosas*, 1 (mayo de 1975). (*N. del E.*).

lleva al cine. Sí nos parece interesante dejar, al menos planteado, un interrogante sobre el tapete de discusión. Ahí va: ¿Qué es llevar una novela al cine? ¿Qué significa extraer un objeto cultural para transformarlo en otro de signo distinto? La cuestión es importante porque lleva implícitos varios problemas: la relación entre consumidor artístico-producto obra de arte, las diferencias y puntos en común entre las diversas formas artísticas...

Nos centraremos en ellos. Inmediatamente nos asalta un amplio catálogo de preguntas: llevar una novela al cine ¿es ilustrar con imágenes —a ser posible en color— las palabras del literato?, ¿es ser fiel al autor?, ¿recrearlos?, ¿cómo?, ¿guardando fidelidad a la letra?, ¿al espíritu...?, ¿partir de su anécdota, incluso de su idea, para dar rienda suelta a la visión del adaptador?, ¿vestir con palabras y ropas de otro tiempo y de otro señor los problemas del momento histórico en que se filma sirviéndose de una parábola (especialmente útil en los sistemas represivos) para acercarse a la realidad contemporánea?, ¿es...?

Difícil respuesta veo a todo esto. Me arriesgo a responder con una negativa, con lo que no es. Desde mi pobre entender, pienso que cualquiera de estas soluciones puede ser válida. Alguna de ellas me resulta antipática, pero puede ser digna y respetable incluso esa. Una sola condición creo que hay que imponer a todas: no empobrecer, no desvalorizar la obra llevada a la pantalla.

En mi opinión, tan relativamente respetable como la de otros, pienso que es sobre todo problematizar a un autor por parte de otro hombre el cual, armado con otros instrumentos de expresión, cuestiona al novelista como punto de arranque para cuestionarse a sí mismo. Esto no exige en modo alguno extrañas fidelidades al novelista. Un ejemplo: Bertolucci ha partido de Borges en su película *La estrategia de la araña*. El izquierdista Bertolucci ahonda en una reflexión sobre el compromiso político, la militancia, la traición, etcétera, partiendo de una narración del derechista Borges. Pienso que el resultado es espléndido. La maestría de ambos les hace rebasar los marcos políticos estrechamente entendidos.²⁰

20 Es una cuestión complicada la de las implicaciones políticas y sociales de la obra de arte. Al hablar del sustrato común en Borges y Bertolucci me refiero a ese carácter que nos une aún con una obra de arte de la antigüedad clásica, pese a la

Más ejemplos de cineastas frente a la novela nos los brinda Buñuel que, con novelas del propio Galdós (a quien, por otra parte, tanto debe su surrealismo),²¹ nos ha dejado magníficas reflexiones sobre la inutilidad de la caridad —*Nazarín*—, sobre el liberalismo español como estéril y cobarde —*Tristana*—.

Para mí eso es hacer cultura. Y el desarrollo de esta lo marca la sinuosa línea por donde saltan las grandes cuestiones en torno al hombre, planteadas cada vez a un nivel superior, en los distintos momentos históricos, enriquecidas a cada generación y siempre inquietantes y fugitivas.

Han sido algunos ejemplos expuestos sin orden ni concierto y casi al azar de «versiones más o menos libres» de obras literarias. Obras a las que yo llamaría redondas en lo que se refiere al tratamiento de la literatura por el cine. Modelos de lo que es hacer cultura sin arrojar por la borda los anteriores jalones de los que todos somos un poco hijos.

Existe otra posibilidad respetable, aunque discutible, y es la de llevar a cabo una reproducción fiel del mundo del novelista. La llamo discutible porque todos sabemos que la fidelidad, no solo en cine, es un valor relativo. En el caso de una adaptación cinematográfica nos encontramos con que se «interpreta» a un hombre. Y lo hace otro hombre con otros instrumentos, quizá desde otra ideología, tal vez incluso desde otra época. ¿Quién se confiesa fiel en estas circunstancias?²² ¿Quién puede jurar fidelidad cuando

desaparición de las formas políticas y sociales que condicionaron el nacimiento de la obra y de las cuales la obra es en gran medida un reflejo.

21 Nuestro máximo representante del realismo es sin duda mal conocido por los que le achacan una captación estrecha de lo real-externo, olvidando que el mundo de los sueños, el símbolo y el personaje-idea son constantes en la novela galdosiana. Leyendo a Galdós uno tiene siempre la impresión de que casi todo Buñuel se encuentra allí en germen.

22 ¿Hay en apariencia menor respeto por la obra de Shakespeare que el de Orson Welles en la elaboración de su *Campanadas a medianoche*? En realidad, pocas veces se ha hecho una película tan rabiosamente shakespeariana. Pero es, a la vez, una película con un autor innegable. Allí están Shakespeare y Orson Welles. Estamos todos nosotros. Nadie, sin embargo, podría distinguir del todo quién es quién en el conglomerado resultante.

está llenando algo tan ambiguo y abierto como las palabras con imágenes que pretenden sustituirlas, cuando están petrificándolas y poblándolas de nuevas dimensiones? ¿Quién asegura que no se pierde esa magia, ese encanto, todas esas cosas que a veces no están ni siquiera escritas en la novela, pero que flotan y están presentes a lo largo y ancho de toda ella? ¿Qué imagen puede pasarlas de la tinta al celuloide? Aquí tropezamos ya con la inteligencia del director, su sensibilidad, sus medios, sus fines... y, por supuesto, con la inteligencia y sensibilidad del espectador, que es a la vez lector, real o potencial, de la novela, capaz de trazarse una imagen personal del mundo novelístico, capaz de subjetivarlo y sentirse defraudado o solidario con la interpretación que se le ofrece en la pantalla.

2. LAS NOVELAS DE GALDÓS²³

Sin duda hay que repetir por necesario el tópico de que la obra de Galdós es un monumento imprescindible para muchas cosas, la no menos importante de las cuales es el conocimiento de la realidad española del siglo XIX, lo cual es tanto como decir la realidad de nuestros orígenes. Por otra parte, su capacidad para crear personajes resulta sorprendente. Palpita a lo largo de sus novelas un universo cerrado de seres que hallan su equivalente en el universo más amplio de la sociedad. No acaba aquí el papel novelístico de Galdós. Su perspicaz capacidad de observación social, su mirada, a la vez conmovida y despiadada, sobre las clases medias del país, en especial sobre los sectores parasitarios ligados a la Administración, poseen una realidad y una fuerza inenarrables. Para acabar, haremos notar cómo su visión del mundo, su ideología progresista y

23 La obra de Benito Pérez Galdós supone una de las referencias fundamentales para el proyecto narrativo de Rafael Chirbes, que, como se detalla en la introducción, valoró incluso escribir una tesina sobre el canario. En el volumen ensayístico *Por cuenta propia. Leer y escribir*, le dedica a su figura el texto «La hora de otros (Reivindicación de Galdós)» [2010:112-149], que recomendamos consultar para ahondar en la visión de Chirbes sobre la novelística galdosiana. (*N. del E.*).

socializante, lo alinean en el sector ligado al progreso de una España que se debate por salir de unas anquilosadas y asfixiantes estructuras tradicionales que acabarán llevando al país, a pesar de Galdós y de tantos otros como él, al desastre.

Por eso, una novela de Galdós es siempre muchas cosas más que una anécdota, con frecuencia incluso folletinesca y fraguada según los moldes de la literatura popular de la época. Una novela de Galdós es siempre, además de eso, una lección pedagógica y moralizadora de historia, un testimonio minucioso y vibrante de la sociedad española y de sus mecanismos de ruina o poder. Una meditación sobre el tema de España con marcada preferencia hacia la problemática política. La ya mencionada galería de personajes palpitantes y vivos. La recreación literaria de la geografía de España en general y de Madrid en particular. La vida de un pueblo...

(Al llegar a este punto me doy cuenta de que trivializo la titánica obra de don Benito. Me avergüenzo y acabo).

Tormento, novela que no me parece de las mejores de Galdós, no escapa sin embargo a todos estos niveles aludidos como constantes en sus novelas. Es más, forma parte de un ciclo dentro del cual adquiere pleno sentido. La estructura temática es similar a muchas otras de las novelas galdosianas: unos personajes que buscan realizarse tropiezan con la intolerancia y el oscurantismo. Aquí se nos cuenta la historia del imposible amor entre la huérfana Amparo y Agustín, progresista adinerado. Amparo, sumida en la miseria, se ve acosada por Pedro Polo, que utiliza su ministerio para turbios fines. Ella no desea este amor, pero la beatería ambiente la convierte de víctima que es en instigadora de la pasión del cura utilizando la calumnia. El amor de Amparo y Agustín solo será posible con la huida a París. (Otra constante en Galdós, la liberación viene con la fuga: escaparse de España. París aparece en muchas de sus novelas como la capital de la libertad posible). La novela está cargada de posibles reflexiones. Galdós ha situado, además, la acción en vísperas de la Revolución del 1868, con el ambiente prerrevolucionario, la pugna entre facciones, entre reacción y revolución. La novela, como tantas otras de su autor, es una reflexión contra la intolerancia. Un alegato en pro de la libertad.

3. OLEA...²⁴ GALDÓS

¿Qué queda de todo eso en la película de Olea? La anécdota, nítidamente expuesta por Galdós, como concreción de un fenómeno ideológico generalizado, se desvirtúa aquí. ¿Cuestión de censura, como declaraba Olea a la revista *Triunfo*?²⁵ Pedro Polo, modelo de cura montaraz,²⁶ bárbaro, que ha aprovechado para sus fines pasionales la orfandad de la pobre Amparo, su desvalimiento, su miseria, es ahora el pobre hombre corroído de amor que la sociedad le niega. Ella también lo quiere, pero la moral no permite que dé rienda suelta a ese amor. En la película, el personaje de Amparo se llena de ambigüedad. Olea nos deja imaginar en la foto-fija que cierra la cinta que ella quiere a Polo, que de Agustín solo busca el dinero; Agustín, también oportunista, la admite como entretenida. Toda la parábola de Galdós se ha venido abajo. Todo el sentido positivo se ha perdido. Todos están manchados por igual. Tal vez Polo menos que nadie, cuando para Galdós, impenitente

24 En la tercera página del número 2 de *Ozono*, en una sección introductoria dedicada a recopilar los comentarios que ha suscitado la aparición de la revista, se recogen las siguientes palabras del director de *Tormento* (1974), Pedro Olea, sobre este texto de Rafael Chirbes: «Enhorabuena por vuestra revista, me parece co... [...]. Rafa Chirbes ha hecho la crítica más profunda que se ha publicado sobre mi película... y la que más me ha hecho recapacitar y pensar [...]. Escribe claro y sin dogmatismos [...]. Quiero suscribirme a *Ozono*». (*N. del E.*)

25 En el número 624 de la revista *Triunfo*, publicado el 14 de septiembre de 1974, se incluye una entrevista a Pedro Olea en la que se recogen las siguientes palabras del cineasta: «En censura tardaron bastante tiempo en darnos una respuesta, entre otras cosas porque coincidió con la muerte de Carrero Blanco y el cambio de Gobierno. No hicieron ninguna supresión, aunque sí diversas “recomendaciones”, como que el cura que interpreta Ismael Merlo no fuese glotón —aparecía en un momento hablando con la boca llena—, que no se actualizase la historia y que los móviles del comportamiento del sacerdote Pedro Polo fuesen de verdadero amor». (*N. del E.*)

26 Este es otro personaje constante en Galdós, cuyo representante más definido sea quizá el sacerdote-guerrero, de crucifijo y látigo, que asiste a la ejecución de Riego en el Episodio de la segunda serie que lleva por título *El terror de 1824*. Vale la pena leer la descripción que de él hace Galdós en la página 1735 del primer volumen de la edición en tres tomos de Aguilar.

anticlerical, es el principal culpable, el fabricante de la doble moral. Rotos los símbolos, no se sabe qué quiere decir la película. Esto respecto a la anécdota. Refiriéndonos a todo lo demás que apuntábamos como existente en la novela, diremos que apenas queda tampoco nada. El resbaladizo mundo de los Bringas, la mezquindad hecha de pequeños detalles sucediéndose hasta configurar una atmósfera agobiante, está apenas esbozado en unas anécdotas que sirven sobre todo para definir el personaje de doña Rosalía, lo más sólido de la película. De lo demás no hay nada. Ni la sociedad española de la época, ni las intrigas de la camarilla, ni el hervor prerrevolucionario. Nada está en la película. No aparece tampoco ese ritmo lento, ese amplio divagar de las novelas galdosianas. Nada. Se repiten frases que aparecen en la novela, se añaden otras (el exabrupto final de doña Rosalía-Concha Velasco) que ayudan al carácter pretendidamente «fuerte» y «aperturista» de la película y se pierde, pese al intento de Olea de hacer una transposición mecánica al momento actual, la reflexión de Galdós sobre España, el parasitismo, la intolerancia, la hipocresía... Todo esto, sobre la base de un endeble guion, en el que todo ocurre de prisa, fuertemente teatral, con constantes entradas y salidas de actores, a un ritmo endiablado que aburre al espectador. Todo está hilvanado en la película de Olea, que naufraga entre dos aguas: ni hace una obra galdosiana, ni tampoco, pese a algunos guiños al espectador, una reflexión sobre la intolerancia actual, reflexión que aún hoy es válida leída en Galdós. No hay, pues, nada nuevo. Se quitan muchos aspectos importantes (empobrecer se llama esto) y se desvirtúa el sentido general de la obra (traicionar se llama a esto otro).

Para condimentar el producto se le añaden unos subrayados musicales especialmente desagradables, siempre desde el relativismo de mi punto de vista. Las reiteradas secuencias de iglesia-órgano sonante son un modelo de tremendismo y mal gusto.

No hay nada personal contra Pedro Olea en esta crítica. Me gustó *No es bueno que el hombre esté solo*, en la que había un muy particular clima poético, un cierto temblor al que contribuía el apenas insinuado ambiente de la ciudad vasca. Tenía vida aquella infinita soledad del protagonista. La historia con la muñeca,

rota por la odiosa presencia de la pareja Valverde-Sevilla. Creo, además, que era una película valiente. La pataleta final de López Vázquez, defendiendo su derecho a la vida, presentándose con su compañera-muñeca en sociedad, rompiendo un momento con su esquizofrenia para caer en la marginación y la locura me pareció admirable.

Las referencias que me han llegado de otras dos películas tuyas que no he visto, *La casa sin fronteras* y *El bosque del lobo*, son prometedoras. Esperemos que *Tormento* haya sido un bache.

Para acabar quiero referirme a la interpretación de Concha Velasco, espléndida, sólida, galdosiana (en Galdós, doña Rosalía es también, como aquí, esperpéntica). Concha hace de Rosalía su personaje y de la película su película. Marca un verdadero salto en su carrera, salto del que desconfiaba personalmente, ya que está uno un poco de vuelta de las conversiones al arte por parte de exfolklóricas. Desconfiaba, además, porque su interpretación en *Las cítaras colgadas de los árboles* no me pareció nada personal y sí muy de la escuela de Nuria Espert (que me perdonen los entendidos si fue por ignorancia teatral por lo que me estuve acordando de la catalana a lo largo de toda la representación de *Las cítaras colgadas de los árboles*).

Ana Belén, por el contrario, me pareció totalmente inexpressiva. Tal vez tuviera buena parte de culpa la ambigüedad del guion respecto a su personaje. ¿Ingenua?, ¿perversa?, ¿pasional?, ¿calculadora? Ante la duda: sosa. Sosa hasta el extremo de conseguir que, incluso en los primeros planos, se me escapasen los ojos hacia el empapelado de la pared del fondo.

Para acabar, la película queda como un producto de los que se llaman dignos en un país de Landas y Masós, de «calité» (en afrancesado), exportable, sansebastianable, de los que ayudan a hacernos creer que no estamos tan mal, si ganamos algún premiecillo por ahí. Un producto, desde mi perspectiva, malo, pero que pueden ustedes ir a ver porque apenas los hay mejores. Esto nos hace pensar que Sí estamos tan mal. ¡Ah!, no quisiera que se me olvidara decirles que, en cualquier caso, se lean de vez en cuando una novela de Galdós. Vale la pena y, además, está todo mucho más claro.