



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Continuidad y renovación de la leyenda de Tristán e Iseo en el siglo XX a través del cine de Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut

Alberto del Río Malo

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**CONTINUIDAD Y RENOVACIÓN
DE LA LEYENDA DE TRISTÁN E ISEO EN EL SIGLO XX
A TRAVÉS DEL CINE DE LUIS BUÑUEL, JEAN COCTEAU
Y FRANÇOIS TRUFFAUT**

Doctorando: Alberto del Río Malo

Directora de la tesis: Dra. Elena Losada Soler

Programa de doctorado: *Llengües i Literatures Comparades a l'àmbit romànic*

Facultat de Filologia, Universitat de Barcelona

2015



Resumen

Desde la Edad Media, la leyenda de Tristán e Iseo ha recorrido un largo viaje hasta nuestros días. Su supervivencia a través de los siglos denota una gran capacidad de adaptación. El cine, con poco más de un siglo de vida, ha sido uno de los últimos artes que se ha sumado a esa continuidad milenaria, y ha necesitado de soluciones propias y renovadoras para hacerla encajar en el mundo contemporáneo. Luis Buñuel, tomando más el espíritu que la textualidad, lo ha hecho mediante estrategias adaptativas vinculadas a las vanguardias; Jean Cocteau y François Truffaut, en cambio, han abordado una sustancial desactivación de todos aquellos elementos anacrónicos que entorpecían su acomodo, sustituyéndolos por actualizaciones o conservándolos como aspectos que, aunque manipulados y residuales, han mantenido cierto contenido simbólico. Además, la relación de estos cineastas con la leyenda se ha caracterizado por la reciprocidad: más allá de su utilización como motivo argumental y de servir de nexo entre los tres, esta ha atravesado completamente sus filmografías y se ha convertido en un elemento vertebrador y trascendental que las ha hecho evolucionar.

Since the Middle Ages, the legend of Tristan and Iseult has travelled a long journey to get to present day. Its survival through the centuries denotes great capability for adaptation. The cinema, being only a little over a century old, has been one of the latest art forms to be added to this millenary continuity, and it has found its own renovated solutions to make it fit into the contemporary world. Luis Buñuel, taking more the spirit than the textuality, found it with adaptive strategies connected with the avant-garde; both Jean Cocteau and François Truffaut, however, addressed a substantial deactivation of all of the anachronistic elements that have hindered the legend's reception, substituting them with revisions or keeping them as aspects that, although manipulated and residual, have maintained a certain symbolic content. Also, the relations of these filmmakers with the legend has been characterized by reciprocity: beyond its use as movie plot and to serve as a nexus between the directors, the legend has completely traversed their filmographies and has become a structuring and transcendental element that has made them evolve.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las personas e instituciones que me han ayudado, aportando información, estímulo y orientaciones, a hacer posible la realización de esta tesis doctoral. Y especialmente:

A mis maestros de la Universitat de Barcelona Luis Izquierdo, Jordi Llovet e Isabel de Riquer por todo lo que me han enseñado tanto dentro como fuera del aula.

A mi colega y amigo Tim Foster, del Knox College (Galesburg, Illinois), quien hizo posible que pasara un año académico en esa institución como profesor visitante que cambió mi vida.

A los excelentes bibliotecarios del Knox College por toda su ayuda y por facilitarme el acceso al préstamo interbibliotecario del sistema universitario estadounidense, y a los de la Bibliothèque du Film, de la Cinémathèque Française, por reservarme siempre un cómodo escritorio durante los dos años que pasé en París y desde donde surgió una parte importante de este trabajo.

A Catharine Scruggs, Clara Rodes y Magda Bernaus, del Council on International Educational Exchange (CIEE), por su apoyo constante y por las facilidades que en todo momento me ofrecieron para finalizar la redacción de esta tesis.

A la Dra. Elena Losada, porque siempre ha confiado en mí y porque un día de hace ya quince años hizo posible que empezara mi actividad como profesor.

A mis padres, por toda su ayuda en tantas cosas, y a mi esposa y mis dos hijos por su paciencia y el tiempo robado.

Y, finalmente, a mi hermano, porque de su mano descubrí el cine y a quien esta tesis va dedicada. Gracias.

Prefacio.

El origen de esta investigación se remonta a mi época de estudiante en la Universitat de Barcelona cuando la Dra. Isabel de Riquer Permanyer, quien conocía mi interés por las relaciones entre la literatura y el cine y la comparatística en general, me animó a que realizara un breve trabajo dedicado a las adaptaciones cinematográficas de la leyenda de Tristán e Iseo para su curso dedicado a las literaturas románicas medievales. Lógicamente, acepté encantado la propuesta de mi profesora pero, dada la brevedad del ejercicio, le solicité poder abordar el tema no tanto desde la teoría de la adaptación como ella me había sugerido, analizando alguna de las versiones cinematográficas más acertadas de la leyenda, sino a través de alguna *transposición* que, si bien se acercaban a la historia de una forma algo lateral o simplemente se limitaban a recrear alguno de los episodios más conocidos y repetidos de la leyenda, captaban a la perfección la esencia de una de las historias de amor más repetidas en la historia de la literatura y del arte en general. De este breve trabajo surgió mi primera aproximación a la perspectiva buñueliana sobre la leyenda de Tristán e Iseo.

Ya en mi etapa como profesor de literatura y cine en los Estados Unidos y en España he continuado ilustrando con algunas secuencias de las transposiciones cinematográficas de este mito medieval los diferentes niveles de fidelidad a los que se enfrenta cualquier guionista o director cuando decide trasladar un texto literario a la pantalla. La incorporación paulatina en mis clases de más y más versiones de la leyenda de naturaleza y calidad muy diversa, unido a una fascinación personal por la evolución de este mito medieval en el siglo XX y XXI, ha desembocado en esta tesis doctoral que, retomando aquel ejercicio incompleto que mi profesora me encargó, está dedicada al devenir de la leyenda en el medio cinematográfico desde la mirada de tres directores que de forma reiterada se asomaron en su filmografía a la historia y el significado de la historia de Tristán e Iseo, y que, además, consiguieron que sus versiones y sus lecturas

de la misma se convirtieran en verdaderos referentes en el siglo XX. Por otro lado, fui descubriendo, revisadas en continuidad y en paralelo sus filmografías, que la leyenda de Tristán e Iseo formaba parte casi estructural de la voz creativa de los tres.

Tengo la certeza de no aportar prácticamente nada nuevo sobre la leyenda desde una perspectiva filológica, pero sí he querido constatar primero y presentar después la profunda huella que esta ha dejado en la obra de Luis Buñuel, François Truffaut y Jean Cocteau, pero —y sobre todo— también la huella que los tres directores han dejado en la continuidad de la misma casi un milenio después de sus primeras versiones; resaltar, en definitiva, la vigencia de un mito en un arte como el cine que, adelantémoslo ya, se ha convertido en continuador natural y de primer nivel de la tradición tristanesca.

ÍNDICE

Resumen.	3
Agradecimientos.	5
Prefacio.	7
Índice.	9
1. Introducción.	11
1.1. Objetivos y metodología.	23
2. Evolución y transformación de la leyenda de Tristán e Iseo.	30
2.1. Formas de la leyenda desde el Siglo XII hasta el XIX.	
2.1.1. El nacimiento de la leyenda.	35
2.1.2. <i>Tristán</i> escrito.	39
2.1.2.1. Thomas d'Angleterre.	40
2.1.2.2. Béroul.	40
2.1.2.3. Eilhart von Oberg.	41
2.1.2.4. Róbert.	42
2.1.2.5. Gottfried von Strassburg.	43
2.1.3. La transición a los grandes <i>romans</i> en prosa.	46
2.1.4. El Tristán en Prosa: la leyenda hasta el siglo XVI.	50
2.1.4.1. Francia.	51
2.1.4.2. España.	53
2.1.4.3. Inglaterra.	55
2.1.4.4. Escandinavia.	56
2.1.4.5. Alemania.	57
2.1.4.6. Italia.	59
2.2. Renacimiento, difusión y transformación de la leyenda desde el siglo XIX hasta la actualidad.	60
2.2.1. El siglo XIX británico.	61
2.2.2. Alemania, siglos XIX y XX.	66
2.2.2.1. Wagner.	67
2.2.2.2. Después de Wagner.	70
2.2.3. Francia, siglos XIX y XX.	74
2.2.4. La leyenda en inglés durante el siglo XX.	81
2.3. El cine como continuador de las representaciones de la leyenda.	92

3. La continuidad de la leyenda de Tristán e Iseo en la obra de Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut: estudio y análisis.	101
3.1. <i>Abismos de pasión</i> , de Luis Buñuel, 1954.	
3.1.1. Introducción.	101
3.1.2. La leyenda de Tristán e Iseo en la evolución del cine de Luis Buñuel.	103
3.1.3. Tristán en México.	109
3.1.4. <i>Cumbres borrascosas</i> y los surrealistas.	112
3.1.5. La influencia de Richard Wagner.	115
3.1.6. La imaginería romántica y la relectura surrealista.	121
3.1.7. La lectura surrealista de la leyenda de Tristán e Iseo.	128
3.1.8. Hacia la normalización de la leyenda en el cine de Luis Buñuel.	133
3.1.9. Apéndice: <i>Découpage</i> de la escena final de <i>Abismos de pasión</i> (1954).	140
3.2. <i>L'Éternel retour</i> , de Jean Delannoy y Jean Cocteau, 1943.	
3.2.1. Introducción.	144
3.2.2. Entre la tragedia y la leyenda.	147
3.2.3. La leyenda de Tristán e Iseo en <i>L'Éternel retour</i> .	151
3.2.4. «Tú eres Tristán».	154
3.2.5. La disolución de la leyenda en la obra de Jean Cocteau.	168
3.3. <i>La Femme d'à côté</i> , de François Truffaut, 1981.	
3.3.1. Introducción.	182
3.3.2. El camino de vuelta: del cine a la literatura.	185
3.3.3. Presencias de la leyenda de Tristán e Iseo en el cine de François Truffaut.	189
3.3.4. Tristán e Iseo en el jardín: <i>La Femme d'à côté</i> .	221
4. Conclusiones.	237
5. Bibliografía y Filmografía.	245

1. Introducción.

Entre todos los motivos que han ido recorriendo la cultura y el arte occidental, el que esconde la leyenda de Tristán e Iseo es uno de los que mayor interés ha despertado a lo largo de nuestra historia cultural. Es una narración que lleva coligado el epígrafe de mito fundacional, de origen de todo un discurso artístico que ha permanecido en el tiempo y que se ha ido renovando constantemente. Desde un primer estadio de transmisión oral —una inicial versión desprovista todavía de toda la carga con que los siglos la han ido vistiéndolo—, la leyenda ha ido repitiéndose insistentemente, matizada por múltiples variantes y a través de distintas manifestaciones y lenguajes, desde finales del siglo XII y principios del XIII —cuando poetas franceses y alemanes lo fijaron en texto por primera vez— hasta el paso último de la frontera del siglo XXI.

Gran parte de Occidente ha participado en su transmisión durante este larguísimo y complejo viaje: en cualquier parte y en cualquier momento es posible encontrar alguna referencia explícita, un episodio identificable, una reelaboración de mayor o menor trascendencia, un comentario marginal o una inspiración a partir de la leyenda de Tristán e Iseo; podemos tomar al azar diferentes momentos de nuestra historia cultural (literaria, plástica, filosófica..., cinematográfica) para darnos cuenta de cómo la historia de Tristán e Iseo ha ido sobreviviendo y transformándose a lo largo del tiempo. No hay siglo ni movimiento artístico que no haya dejado su huella. Desde las sociedades premodernas que, como dijo Campbell, descifraban en la narración «la Palabra que está más allá de las palabras»¹, hasta la actual, inmersa en un conglomerado de informaciones, referencias e influjos difíciles de seguir, la línea de transmisión de la leyenda se nos presenta perfectamente delimitada: poseemos fuentes suficientes (textos desde fases remotas y oscuras, iconografía en diversos ámbitos, música...) para poder seguir con claridad su transmisión y, sobre todo, su influencia social y artística. Incluso, dada su omnipresencia a lo largo de una gran parte de nuestra historia, la leyenda se nos presenta como un agente inesperado para ir midiendo, a partir de lo concreto y hacia lo

¹ CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, Madrid, Alianza, 1994, p. 134.

genérico, la evolución de nuestra cultura, así como para localizar con extraordinaria precisión el desvanecimiento de las conexiones entre distintas épocas y mentalidades.

Si desde el origen mismo de la leyenda ya se introdujeron una serie importante de modificaciones y adulteraciones, fruto de los diferentes ámbitos espirituales y geográficos de quienes recibieron, transformaron y transmitieron la historia², también cambiaron las perspectivas y, sobre todo, las interpretaciones conforme iban acumulándose los siglos; otras mentalidades y otros paradigmas formulaban nuevas maneras de narrar, y nuevas artes con otros lenguajes nacían para volver a contar la misma —pero al mismo tiempo renovada una y mil veces— historia. Y ninguna versión, sea como fuera, viniera de donde viniera, era menos legítima que las demás.

Porque, pese a haberse perdido en el tiempo la mayoría de las soluciones interpretativas surgidas en el mismo origen de la leyenda³, el sentido último ha subsistido como un pequeño eje casi inmutable. Ya sea en forma de composición poética, narración, canción, escultura, obra de teatro, ópera o a través de una variada iconografía, los ecos de la historia de estos enamorados que desafiaron las convenciones del medievo contienen algún ingrediente esencial que nos conmueve, algún componente excepcional que ha llegado al fondo de nuestra cultura y que, como pocas historias, se ha presentado en nuestros días atrayendo por igual tanto a narradores como a oyentes, tanto a lectores como a espectadores.

Sin embargo, sabemos que no es lo mismo expresar un conjunto de sentimientos a través de las notas de un pentagrama, del cincel de un escultor o de las palabras fijadas en tinta por un escritor. Como tampoco lo es el trabajo de un autor cuando trata de imaginar con un encuadre fotográfico y en la continuidad de los planos esa misma

² Como dijo Denis de Rougemont, en una interpretación crítica pionera, desde muy al principio de la expansión de la leyenda, los autores de las sucesivas versiones del *Tristán* «ignoraban el sentido primitivamente sagrado y simbólico de los personajes cuyos amores relatan». En DE ROUGEMONT, Denis, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1979, pp. 329-330.

³ Hablamos del fondo mágico-religioso de tradición céltica que hoy no tiene demasiado interés dado el calado estrictamente dramático que ha pervivido de la leyenda: «Y los rastros que subsisten, en su texto, de antiguas prácticas de magia muestran muy bien que el uso de estas últimas está olvidado, en la época y países en que escriben [los autores de las versiones]. [...] Cada palabra y cada gesto del héroe debían responder a símbolos determinados». ÍDEM, p. 330.

historia a través del objetivo de una cámara de cine y de su reelaboración textual en una mesa de montaje. El medio poco importa. Tanto da si Gottfried von Strassburg se fijó en Tomás de Inglaterra para su versión, o si Richard Wagner siguió la estela del primero para la construcción de la inmensa maquinaria sonora que acabó siendo su ópera. Detrás del medio utilizado siempre hay un pequeño o gran autor dispuesto a describirnos la historia de la pasión amorosa entre el joven caballero y la rubia Iseo, enfrentándose a un destino poderosamente trágico.

El cine, como arte nuevo y último testigo de esa evolución, ha tomado en muchas ocasiones más el espíritu que la fidelidad a la tradición, y sin embargo la leyenda sigue latente, perfectamente representada, pero también convenientemente adaptada a unos tiempos que no tienen nada que ver con el mundo medieval. De esa renovación en el último estadio de la trayectoria de la leyenda y a través de un arte recién nacido, provisto de un nuevo lenguaje, trata este trabajo. Porque la leyenda se ha enfrentado a importantes procesos adaptativos a lo largo de su desarrollo, pero en pocas ocasiones con la trascendencia de un cambio tan radical de lenguaje y en el seno de una sociedad tan cambiante y tan contrapuesta a la primitiva. En esa cuestión, en esas nuevas estrategias adaptativas, hemos querido centrar nuestra investigación. Si en el pasado contábamos con Thomas, Béroul, Gottfried, pero también con Scott, Tennyson e incluso Wagner, cada uno de ellos con sus propias formas de renovación y actualización, en el último siglo hemos contado con Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut, y con títulos como *Abismos de pasión*, *L'Éternel retour* y *La Femme d'à côté*. Todos ellos son también la leyenda de Tristán e Iseo un milenio después de su creación.

Aunque los orígenes de la leyenda siguen siendo todavía ampliamente debatidos⁴, se quiere aceptar que la leyenda —que bebe de fuentes griegas, persas y árabes— es fruto de un proceso de formación largo y confuso en el seno de una comunidad celta y

⁴ Ha examinado las fuentes orientales y celtas McCANN, W. J., *Tristan: The Celtic and Oriental Material Re-examined*, en GRIMBERT, Joan Tasker, *Tristan and Isolde: A Casebook*, Nueva York, Routledge, 1995. Gertrude SCHOEPPERLE en *Tristan and Isolde. A Study of the Sources of the Romance*, Frankfurt y Londres, Burt Franklin, 1970, o Sigmund EISNER en *The Tristan Legend: A Study in Sources*, Evanston, Northwest University Press, 1969, iniciaron los primeros intentos de fijar los orígenes celtas de la leyenda mientras que los estudios de Lucie POLACK en “*Tristan and Vis and Ramin.*”, en *Romania*, 95, 1974, o Pierre GALLAIS en *Genèse du roman occidental. Essai sur Tristan et Iseult et son modèle persan*, París, Tête de feuilles y Éditions Sirac, 1974, rastrearón las fuentes orientales de la leyenda.

con un determinado papel religioso del que hoy poco podemos saber. Conocemos, eso sí, que en un tiempo muy cercano a ese alumbramiento, la historia de Tristán e Iseo vivió una rápida expansión por gran parte de Occidente: se vio repetida, ampliada, matizada y fortalecida primero en Francia y muy poco después en Alemania, Italia, el mundo ibérico, el norte escandinavo... Su enraizamiento en el mundo occidental fue, sorprendentemente veloz e intensa.

Esta primitiva pero eficiente forma de transmisión, la suma y la resta de contenidos en todos los ámbitos que se compartían con facilidad en el seno de las pequeñas comunidades de la naciente Edad Media, fueron madurando un corpus narrativo amplio. La fama de la leyenda, junto con la novedad de la disyuntiva entre la subversión y la amonestación que representa —el lado recreativo-amoroso y el de la condena, que determina el final fatal de los amantes— debió llamar la atención, como se hizo evidente, a una serie de autores que compilaron las diferentes fuentes y levantaron la estructura más o menos elaborada de los primeros romances. El periodo de transición entre los siglos XII y XIII fue el momento de eclosión de la versión canónica y el primero de los pasos hacia una verdadera expansión como texto de influencia. La extraordinaria calidad de esas primeras composiciones poéticas pudo ser, sin duda, un factor preponderante para el éxito de su difusión por toda Europa.

Junto a la expansión geográfica, y también derivada de ella, vino su diversificación temática. En su crecimiento continuo, algunas ramas se encontraron con el ciclo artúrico y participaron de él episódicamente. Una convivencia en un mismo tiempo y en un territorio compartido facilitó la simbiosis. Tal y como nos indica Victoria Cirlot, «los escritores del norte de Francia se resistieron a que la figura de Arturo no apareciera en la historia.»⁵ Así, la leyenda se fue vertiendo en versiones donde primaba indudablemente el lado caballeresco, dejando al margen el lado amoroso y, como no podía ocurrir en el seno de una sociedad estructurada por los dogmas cristianos, más subversivo. Pero también porque en una sociedad estamental cualquier circunstancia inesperada que dañase la confianza entre caballeros —la fidelidad caballeresca— era

⁵ CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura moderna*, Barcelona, Montesinos, 1995 [1987], p. 43.

motivo de un gran quebranto del orden feudal. Sin embargo, unido al cambio de paradigma social que fue articulando la llamada Edad Moderna, la influencia de esta alteración social fue perdiendo fuerza y acabó dejando de ser un referente fundamental en la lista de peligros que pudieran menoscabar la moderación y el equilibrio que se pretendían como necesarios.

Como decimos, los transmisores de la historia tristanesca en época medieval vivían y participaban de una sociedad de estructura feudal profundamente intervenida por el cristianismo y en deuda con una tradición que sobre todo condenaba, en palabras de Georges Duby, cualquier «subversión de toda jerarquía natural»⁶, y por tanto cualquier relación amorosa fuera del matrimonio y su función social reguladora. Así, toda creación cultural emanada de esa sociedad, transmitida luego oral o textualmente, tenía en gran medida un carácter pedagógico, pero también amonestador. El pago con la muerte de los dos amantes, una redención extrema, era una solución necesaria dentro de un ámbito moral cuya voluntad última es marcar unas mínimas pautas de control de las costumbres en el seno de una sociedad extremadamente violenta. Lo que emana de ello es un discurso edificante para la audiencia: «edificante como lo son —sigue diciéndonos Duby—, en esta época, las vidas de santos y las novelas de caballería. Contando una aventura enseña a comportarse de modo conveniente.»⁷

Sin embargo, los siglos de la modernidad, que buscaban sus fuentes en el clasicismo grecorromano, o lo que es lo mismo, en una sociedad pagana y libre en gran medida de las observaciones de la cristiandad, sirvió de tiempo suficiente para levantar, junto a otros elementos del legado medieval, otra interpretación de la leyenda. Una nueva lectura que empezó a trasladar la atención hacia Iseo, hacia la mujer, que atemperaba la noción de castigo y que multiplicaba la idea de una pasión casi suicida, alejándose poco a poco del componente aleccionador y sancionador que encontramos en la Edad Media.

⁶ DUBY, Georges, *Damas del siglo XII: Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*, Madrid, Alianza, 1995, p. 69.

⁷ ÍDEM, p. 81.

El siglo XIX, como se ha llegado a consensuar, supuso una recuperación totalmente idealizada de la Edad Media: la mitificación del periodo medieval responde a las expectativas de equilibrio y armonía sobre un desorden que en este siglo parecía ser el estado natural de las cosas. Fue una revisión nostálgica y en cierto modo ennoblecida, imaginada. Potencialmente se convirtió en la base y el impulso de un renacimiento de la leyenda, como efectivamente ocurrió junto a otras resurrecciones y revisitaciones. El resultado fue unas cuantas obras maestras, imborrables y trascendentes para un futuro no demasiado lejano. Gran parte de lo que el siglo XX elaboró en torno a la leyenda de Tristán e Iseo nace de ese siglo XIX intenso y abierto a historias apasionadas. Surgió cuando artistas y escritores decimonónicos, con trabajos de naturaleza tan diversa como los de Mathew Arnold, Alfred Tennyson, Algernon Charles Swinburne, Richard Wagner o Joseph Bédier comenzaron esa regeneración, más idealista que historicista, de la vieja leyenda. Ese lado subversivo tan atrayente, la conjura agresiva contra el orden medieval que creían ver en el amor de Tristán e Iseo, sirvió de paradigma para una época que vivió como ninguna otra la crisis (política, social y económica) entre el viejo y el nuevo orden, la alternancia entre revoluciones e involuciones. Movimiento constante, en todo caso. Sobre este aspecto, Isabel de Riquer subraya que en la Edad Media «no es el adulterio lo que sorprendió y escandalizó al público porque desde los primeros trovadores ya se había idealizado, o por lo menos consentido, literariamente, aunque nunca de manera tan cruda, sino veladamente y como elección frente a un matrimonio impuesto. La singularidad del *Tristán* es que el amor crea un conflicto entre los amantes y la sociedad a la cual han de enfrentarse continuamente».⁸ O como también nos recuerda Grimbert: «If Tristan represents a model knight-courtier, the lovers' efforts to lead the double life required by their determination to pursue their clandestine affair without relinquishing their place in society serve nevertheless to underscore the negative elements of court life —a World of intrigue where men vie for the favor of the king».⁹ Deseos, pues, individuales opuestos a los de una comunidad que condenará a los amantes a una insoportable impotencia ante su destino irremediable.

⁸ DE RIQUER, Isabel (ed.), *La leyenda de Tristán e Iseo*, Madrid, Siruela, 1995, p. 17.

⁹ GRIMBERT, Joan Tasker, "Introduction"; en ÍDEM (ed.), *Tristan and Isolde: a Casebook*, Londres, Routledge, 1995, p. xxvi.

Fue un renacer, en cambio, marginal, alejado de la elite humanista que rechazaba la anomalía que suponía la historia de los amores descontrolados y tormentosos de Tristán e Iseo. Muchos de los nuevos artistas que se fijaron en ella valoraban sin embargo justamente ese lado subversivo primitivo, la rareza implícita en ese amor condenado.

Como veremos en el desarrollo de sus aspectos evolutivos a lo largo de la historia, el trabajo filológico de recuperación de los textos más antiguos, junto a las creaciones de escritores y artistas románticos y victorianos, ocasionaron un renacimiento de la leyenda de profunda repercusión cultural. La importancia de la obra de Wagner, el eco de su *Tristan und Isolde*¹⁰ más allá de los teatros de ópera y de la perspectiva meramente musical, hizo universal el motivo tristanesco, elevándolo a categoría de referencia cotidiana y constante en el mundo de la cultura, pero también se reservó un considerable impacto en el seno de una sociedad medianamente formada. Pronto se convirtió en una extraña criatura híbrida entre lo erudito y lo popular. Es tan extensa su influencia que la idea contemporánea de la leyenda —en la lectura que realiza el público no especializado, pero también en la mayoría de artistas que la toman como base de su trabajo— permanece en innumerables casos cautiva de la propuesta interpretativa wagneriana.

Pero no es posible desvincular esa relectura del medio histórico-social en la que se produjo, ya sea en el siglo XIX como en la transición del medio oral al escrito del siglo XII que abordamos un poco antes, cuando se perdió el sustrato religioso primitivo para pasar al ámbito cultural cristiano medieval. Estamos hablando de un proceso cuando menos similar, un mecanismo de conexión con su tiempo que demuestra con claridad la versatilidad de la leyenda de Tristán e Iseo a lo largo de los siglos. Y es que, aunque la ópera de Wagner (publicada en 1859 y estrenada seis años después) produjo una profunda influencia en un número importante de versiones posteriores, no deja de ser un jalón más —notable, sin duda; seguramente el más importante— en el largo proceso de adaptación de la leyenda a su tiempo; un paso más en su evolución, como lo fueron aquellas versiones que en su momento no solo modificaron su argumento, sino

¹⁰ Königliches Hof-und Nationaltheater, Múnich, 10 de junio de 1865.

parte del sentido «original» anterior e interior de la leyenda, convirtiéndose en punto de partida de futuras interpretaciones más o menos acertadas. Como en un constante bucle, la regeneración de la leyenda siglo a siglo ha sido un inalterable proceso de renovación y adaptación a cada momento, a cada circunstancia y a cada geografía.

Los mecanismos de mediación de una época a otra no son el motivo de este trabajo, pero sí lo es, en gran medida, el hecho de que fue esta perspectiva wagneriana la que se concretó en el siglo XX, y por tanto el punto de vista que tomaron las artes de ese siglo a la hora de enfrentarse a sus adaptaciones de la leyenda, entre las que destacó de forma muy significativa el arte cinematográfico. Adaptaciones de directores y guionistas que, tal y como analizaremos en profundidad más adelante, compartieron en algunos casos la *contaminación* interpretativa que la ópera ocasionó en el gran público y en parte de la comunidad filológica. Guiones cinematográficos como el del poeta, diseñador, dramaturgo y director de cine francés Jean Cocteau en *L'Éternel retour* (*El eterno retorno*)¹¹, o el que escribieron François Truffaut, Suzanne Schiffman y Jean Aurel en *La Femme d'à côté*¹², actualizaron o transformaron parcial o completamente el argumento original, manteniendo en cambio el significado primitivo de la leyenda, mientras que otras versiones cinematográficas se estancaron en la reinterpretación wagneriana sin hacer aportación alguna a la evolución más renovadora de la leyenda. En todos los casos, la perspectiva cinematográfica aportaría necesariamente tanta novedad como la que pudiera presentar un nuevo arte a través de un nuevo lenguaje institucionalizado en poco más de 15 años; una nueva forma de exponer una historia milenaria mediante un medio inédito hasta los últimos suspiros del siglo XIX. Si algo impuso al arte el cinematógrafo fue un planteamiento distinto de exposición por parte del artista y de asimilación por el consumidor de obras. Si existe un arte popular, este es el cine, y con ello la leyenda de Tristán e Iseo debía acomodarse a un discurso asumible por el gran público. La novedad del cine y de su representación está en ese factor divulgador y multitudinario.

¹¹ *L'Éternel retour* (Francia, 1943), dirigida por Jean Delannoy a partir de un guión original de Jean Cocteau.

¹² *La Femme d'à côté* (Francia, 1981), dirigida por François Truffaut a partir de un guión original del propio Truffaut y de los escritores Suzanne Schiffman y Jean Aurel.

Wagner, decíamos, modernizó de alguna manera la forma de entender *Tristán e Iseo* artística y temáticamente. Si bien el texto del que partió para su versión fue la obra de Gottfried von Strassburg —enlazando directamente con las primeras versiones literarias de la leyenda—, nos encontramos ante una obra original, deudora de la peculiar coyuntura de su época y al mismo tiempo del talento inmenso y las vivencias cotidianas del propio Wagner¹³. Pasado, presente y su proyección hacia el futuro se suman en el proyecto wagneriano, tan denso y tan rico como lo pudiera ser un arte tan extraordinario como el musical. Un pasado representado por la leyenda en sí misma, que irrumpe en pleno siglo XIX llegada desde el lejanísimo tiempo que la vio nacer, un tiempo mitificado al pasar por el filtro de la contemporaneidad; un presente que se desarrolla bajo la particular sombra del romanticismo, un movimiento que impregna todas las artes de su siglo; y por fin, un futuro que se derivó del extraordinario éxito de la ópera, un triunfo de los postulados wagnerianos que dejaría un rastro duradero muchos años después en Alemania y en toda Europa en cada una de las vertientes artísticas, desde la literatura hasta la novedad del cine. La leyenda, reinterpretada por un genio, fue impulsada hacia delante como pocas veces había ocurrido en su trayectoria, pero al mismo tiempo fue manipulada, adaptada en un ambiente cultural y reescrita simplificando drásticamente el argumento original y sus personajes, produciendo como consecuencia «a radical transformation of the meaning of Tristan-love, a change that would have a profound effect on the way the legend was viewed, both as it was reinterpreted by modern adaptors and also —more problematically— as early critics sought to elucidate the meaning of the medieval text»¹⁴.

Así, este salto modernizador, este cambio de perspectiva que significa la ópera de Wagner, tiene su equivalente en el mundo filológico en el trabajo —monumental en su sencillez— de Joseph Bédier que, apoyado por un incipiente historicismo que empezaba a plantear su tesis a finales del siglo XIX, es de notable importancia. Bédier buscó metódicamente en el origen mismo de la leyenda, estudiando las fuentes y logrando

¹³ Es conocido que la composición de *Tristán e Iseo* se derivó indudablemente, entre otras influencias, de la pasión amorosa que vivió Richard Wagner por la poetisa Mathilde Wesendonck, mujer de su patrocinador Otto Wesendonck entre los años 1855 y 1858: «A love affair developed between Wagner and Matilde, though their love —celebrated and idealized in *Tristan und Isolde*— was probable never consumated.» En SADIE, Stanlie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1992, p. 1058.

¹⁴ GRIMBERT, *op. cit.*, p. lv.

sinetizar toda la *summa* literaria existente en una versión —«un poema francés de mediados del siglo XII, pero compuesto a finales del siglo XIX», dirá Gaston Paris¹⁵— que se convirtió en la base canónica para los lectores modernos, pero también en la de algunos estudiosos: cuando el teólogo y ensayista suizo Denis de Rougemont, citado arriba, publicó por primera vez en Francia en 1939¹⁶ su conocido estudio sobre el amor en Occidente, su influencia, tanto para los estudios filológicos como para las continuaciones y recreaciones posteriores de la leyenda, fue comparable en muchos sentidos al punto de inflexión interpretativo, argumental y estético que supuso la ópera de Wagner en las artes. Sin embargo, tal y como apunta Daniel Rocher¹⁷, el conocimiento que de Rougemont tenía de la versión de Bérout provenía fundamentalmente de su lectura del texto de Bédier, mientras que el de la versión de Gottfried tenía claras referencias a la recreación wagneriana. Hoy en día, considerado a la luz de las nuevas perspectivas científicas y metodológicas, Denis de Rougemont es citado con cautela a la hora de analizar el espíritu del medievo y, más concretamente, la leyenda tristanesca¹⁸, pero no más que cualquier otro punto de referencia en la evolución de la misma que, pasado el tiempo, perdió vigencia, y hoy en día se ha transformado en una pieza cardinal para conformar su evolución. Si bien su lectura es recogida por los estudiosos como una obra superada (ya en el año 1963 el escritor y crítico estadounidense John Updike había cuestionado desde las páginas de la revista estadounidense *The New Yorker* algunos elementos clave de la interpretación de Rougemont sobre la leyenda¹⁹), no es menos cierto que, al mismo tiempo, se sabe de su manifiesta influencia.

¹⁵ BÉDIER, Joseph, *La historia de Tristán e Isolda*, Barcelona, Acantilado, 2011, p. 10.

¹⁶ DE ROUGEMONT, Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Plot, 1939. Edición revisada y aumentada, Paris, Plot, 1956.

¹⁷ ROCHER, Daniel, *Denis de Rougemont, la 'légende' et le Roman de Gottfried von Strassburg*, en BUSCHINGER, Danielle (ed.), *La Légende de Tristan au moyen âge: actes du colloque des 16 et 17 janvier 1982*, Göppingen, Kümmerle, 1982, p. 139.

¹⁸ Para la crítica a la interpretación que de Rougemont hace de la leyenda, ver RABINE, Leslie W., *Reading the Romantic Heroine. Text, History, Ideology*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985, pp. 20-49.

¹⁹ «The self-announced purpose of this famous book is “to describe the inescapable conflict in the West between passion and marriage.” (...) Tristan and Iseult are, de Rougemont concludes, in love not with one another but with love itself, with their own *being* in love (...). This analysis —indeed, psychoanalysis— of the legend is but the center of an interwoven sequence of theses that in sum boldly blame the modern Occidental obsession with romantic love directly on Catharism, a neo-Manichaean heresy that, before being crushed by the Albigensian crusade, flourished in the twelfth-century Provence. (...) De Rougemont personifies the ramifying influence of the troubadours as a love-myth, a Venus born of the foam of Eastern religion and imported into Europe, like Cleopatra smuggled in rugs, wrapped in a cult of

Esta fiebre de versiones, revisiones, o incluso de desviaciones —de revisitaciones, en definitiva—, en un ámbito de evidente atractivo para el escritor y artista en general, dio como resultado un amplio abanico de representaciones en diversas artes. Fue un referente en diferentes obras, ingrediente principal o secundario de varias creaciones de la época. Un ejemplo de estas influencias ramificadas lo podemos encontrar en *Bruges-la-Morte*²⁰, de Georges Rodenbach (1892), autor simbolista belga que inicia una línea de influencias que nos lleva, en una primera parada, a la ópera *Die tote Stadt (La ciudad muerta)*²¹, de Erich Korngold (1920), cuyo libreto está basado en esta novela, y que a su vez influyó en la novela negra *D'entre les morts*, de Boileau-Narcejac (1954)²², obra que inspiró definitivamente a Alfred Hitchcock para su filme *Vertigo* (1958), que como fondo argumental se deja abrazar por las complejidades reinterpretativas de la leyenda tristanesca en el siglo XX²³. Modelos relacionales como este podemos encontrarlos por poco que busquemos en multitud de obras a lo largo de todo el siglo, una red compleja y

chastity. The love-myth, simply, is the daughter of a creed that holds Creation in contempt. She stands in the same relation to fruitful marriage as does Dualism to the Christian Monism precariously hinged on the dogma of the God-Man. (...) Again, the charge of narcissism that de Rougemont lovers against lovers of the Tristan-and-Iseult type seems dubiously fair, as Freud in his essay on narcissism points out, “the human being has originally two sexual objects: himself and the woman who tends him.” That is, in feeling or making love, the lover shares in the glorification —the “overestimation”— of the beloved; his own person becomes itself lovely». UPDIKE, John, “More Love in the Western Love”, en *The New Yorker*, 24 de agosto de 1963, pp. 90-94.

²⁰ RONDEBACH, Georges, *Brujas, la muerta*, traducción de Agustín Izquierdo Sánchez, Madrid, Valdemar, 1989; ÍDEM, *Brujas, la muerta*, traducción de Fruela Fernández Iglesias, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2011.

²¹ «[Korngold] dio forma aquí (...) a la dolorosa división del sentimiento entre el amor permanente, de ultratumba, y la irrevocabilidad de la muerte: la pareja de enamorados, desgarrada por la muerte, y la mujer, que exige desesperada la vuelta a la vida del amado y entabla combate con la muerte para vencerla por el amor.» En “El triunfo de la vida”, del programa de mano de *Die tote Stadt*, Temporada 2005-2006 del Gran Teatre del Liceu. Fue un montaje coproducido por el Gran Teatre del Liceu, el Festival de Salzburgo, la Staatsoper de Viena y la Nederlandse Opera, y cuya esencia escénica, dirigida por Willy Decker, bebió muchísimo, sintomáticamente, de la parafernalia simbólica de Luis Buñuel.

²² Traducida al español: BOILEAU-NARCEJAC, *Vertigo*, traducción de Jandro Murillo, Madrid, Nebular Editorial, 2002.

²³ Para la relación entre *Vertigo* y la leyenda de Tristán e Iseo ver: CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un Oficio del Siglo 20 (G. Cain, 1954-60)*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973; DEUTELBAUM, Marshal y LELAND, Poague (Eds.), *A Hitchcock Reader*, Iowa, State University Press AMES, 1986; AULIER, Dan, *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classis (Foreword by Martin Scorsese)*, Nueva York, St. Martin's Press, 1988; SAADA, Nicolas y TOUBIANA, Serge, “Vertigo ou l’amour à mort”, en *Cahiers du cinéma*, n°511, marzo de 1997; TRÍAS, Eugenio, *Vertigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vertigo de Alfred Hitchcock*, Madrid, Taurus, 1998; ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l’aventure de Vertigo: l’invention à Hollywood*, Paris, CNRS, 2001; y BARR, Charles, *Vertigo*, Londres, British Film Institute, 2002.

amplia que atraviesa espacio y tiempo. Es el caso, sin duda, de la fluidez de influencias que encontraremos entre las obras de Buñuel, Cocteau y Truffaut, circunscritas al ámbito cultural francés, con ramificaciones hacia España y México, pero desarrolladas a través de varias décadas del siglo XX, como veremos detalladamente en el núcleo central de esta investigación.

Y en este punto cabe preguntarse qué ambiente cultural, qué atmósfera perturbadora planeaba en las primeras dos décadas del siglo XX para provocar la representación constante de ese malestar en las artes, en las que el espíritu de Tristán e Iseo sirve de vehículo para esa manifestación de la perdición. Un buen número de artistas se vio empujado a plasmar de alguna manera la anomalía de la historia tristaniana, la del héroe imposible, frustrado y atormentado, que ve cómo lo único que le da sentido a su vida no puede realizarse sin el enfrentamiento con el mundo hostil que le rodea. Guardamos de este periodo todo un repertorio de referencias e influencias cruzadas (literatura, pintura, música, cine...) que parece no acabarse nunca; una red de conexiones, como decíamos, que no se agotan en el siglo XX.

Como coda a esta recuperación contemporánea de la leyenda, a partir de la segunda mitad del siglo XX, y a la luz de una nueva realidad más abierta en su concepción de las relaciones de pareja, se ha ido matizando la interpretación decimonónica de la leyenda. La fuerza subversiva, en cambio, ha ido despegándose, una vez más, de su significado anterior: esa forma de belleza que representaba el saltarse las normas establecidas, el ensalzamiento artístico del amor prohibido que dio tantas muestras de creatividad, hoy ha perdido fuerza en un ámbito cultural donde el adulterio está, si bien no aceptado, sí observado con desafecto. El cine como arte nuevo, tan pegado al siglo que lo vio nacer, está plagado de ejemplos de esa *normalidad*. Y un hecho que ha dejado de ser tabú da pocas razones para levantar una obra con un marcado dramatismo artístico. La complejidad y la belleza de las representaciones anteriores tenían un motivo que hoy no aparece por ningún lado. Sin embargo, muchos de los nuevos continuadores de la leyenda han sabido inaugurar una nueva forma de subversión introduciendo elementos irónicos en algunos casos, o en otros trasladando el interés narrativo de la leyenda hacia los personajes tradicionalmente secundarios, o

modificando, finalmente, las tendencias sexuales de los protagonistas manteniendo así una cierta conexión con el sentido de amor prohibido del pasado. El siglo XX ha tenido recursos suficientes para acometer con sentido de la realidad el reto de adaptar una leyenda que tenía todas las características para quedar desubicada y perdida en un tiempo muy cambiante. Y, por qué no decirlo, la universalidad de la leyenda de Tristán e Iseo, junto a esos elementos de difícil acomodo, poseía otras cualidades cuya capacidad intemporal ha seguido motivando a creadores y público.

1.1 Objetivos y metodología.

Un sucinto repaso a la trayectoria de la leyenda, del tratamiento que ha tenido a lo largo de tantos siglos, da fe de cómo, dada la amplitud temporal y geográfica de su expansión, todos los añadidos que han ido sumándose a las distintas versiones son extraordinariamente relativos, y que en cambio el fondo esquemático de la historia, la estructura en sí, ha perdurado hasta hoy y consecuentemente podemos realizar un trabajo de aislamiento. No es un dato despreciable si queremos localizar —y este el objetivo principal de la primera parte de esta investigación— qué rasgos básicos, qué aspectos culturales se han transmitido y han permanecido intactos, pero también constatar que otros elementos se han quedado en el camino o, como poco, han perdido el peso y la vigencia que tuvieron antaño. En otras palabras: hemos pretendido aislar qué información se ha conservado a pesar de su paso por distintas coyunturas histórico-sociales y qué lectura transformada han recibido otros aspectos de la leyenda.

Desde esa riqueza que da su antigüedad, y como punto de partida metodológico que hemos establecido en la primera parte de la tesis, hemos establecido una cronología que no pretende ser tan exhaustiva como ilustrativa de aquellos elementos que se han ido perdiendo y aquellos otros —temáticos, pero también espirituales— que se han conservado pese al paso del tiempo y el cambio de lengua, de geografía o mentalidad, prestando especial atención a las obras de los últimos cien años puesto que, como veremos, serán las que mayor influjo tuvieron en el medio cinematográfico. Existen numerosas cronologías tanto generales de la leyenda como por periodos, literaturas o

autores entre las que destacan el trabajo de la profesora de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Emmanuel Baumgartner²⁴, el amplísimo repertorio de estudios dedicados a la leyenda que coordinó la medievalista estadounidense Joan Tasker Grimbert²⁵, de la Catholic University of America, la destacada enciclopedia²⁶ editada por el profesor de la Pennsylvania State University, Norris C. Jay, consagrada al mundo artúrico donde las diferentes versiones de la leyenda de Tristán e Iseo y sus distintos autores ocupan un espacio importante, y la excelente compilación sobre el Tristán que editó minuciosamente la profesora Isabel de Riquer²⁷, de la Universitat de Barcelona. Estos han sido los ensayos principales que hemos utilizado para construir el resumen detallado que compone la primera parte de este trabajo²⁸ y que explora de forma concisa la evolución de la leyenda desde sus orígenes hasta nuestros días con el objetivo último, decíamos, de delimitar los elementos que se han perdido y los que han perdurado actualizándose en los diferentes medios en los que se nos ha presentado la evolución de una leyenda que ha encontrado en el cine y en determinados autores cinematográficos un continuador natural, privilegiado y característico de la tradición tristanesca.

Y es que, de todas las manifestaciones artísticas que han abordado la leyenda de Tristán e Iseo en los últimos años, pocas lo ha hecho con la misma intensidad, renovación y actualidad que el cine. Es el cine el arte que más se ha empeñado en su recuperación y en su expansión hacia el gran público. Es por ello que, por el papel que ocupa como último eslabón artístico de una larga tradición, al final de esta primera parte señalaremos brevemente algunas de las transposiciones cinematográficas declaradas más destacadas de la historia de Tristán e Iseo lo que nos permitirá ya anticipar tanto algunos de los elementos que se han conservado como algunos otros que se han modificado, apartado o perdido definitivamente en las diferentes interpretaciones fílmicas de la leyenda.

²⁴ BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Tristan et Iseut. De la légende aux récits en vers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

²⁵ GRIMBERT, *op. cit.*, 1995.

²⁶ LACY, Norris J. (ed.), *The New Arthurian Encyclopedia*, Nueva York, Garland, 1996.

²⁷ RIQUER, Isabel de (ed.), *La leyenda de Tristán e Iseo*, Madrid, Siruela, 1995.

²⁸ Dada la ingente bibliografía sobre la leyenda disponible y utilizada, se detallarán en cada uno de los capítulos de la cronología los textos críticos consultados y se anotará, cuando corresponda, las perspectivas y diferencias interpretativas de aquellos elementos que han suscitado debate crítico entre los autores.

Este aspecto es sustantivo puesto que parte de las obras cinematográficas que vamos a desmenuzar e interpretar en la segunda parte de la investigación, y que será el bloque central de esta tesis, serán transposiciones no declaradas de la leyenda²⁹ (*Abismos de pasión* de Luis Buñuel y *La Femme d'à côté* de François Truffaut), obras que, aunque surgen de esta larga tradición y forzosamente forman parte de ese *continuum* artístico que ha llegado hasta hoy, producen importantes variaciones temáticas que dificultan aislar los rasgos que enlazan estas continuaciones con los elementos más tradicionales de la leyenda. Por otro lado, al completar el análisis con *L'Éternel retour* de Jean Delannoy, escrita y codirigida por Jean Cocteau, una obra que sigue con la fidelidad que le permite una adaptación contemporánea, confiere un carácter comparativo a nuestro análisis, completando con ello un amplio abanico interpretativo entre lo fiel y lo decididamente transgresor.

La verdadera novedad que presenta la segunda parte de nuestro trabajo deriva de esta relación de la leyenda con sus versiones cinematográficas, en concreto con las plasmadas en *Abismos de pasión*, *L'Éternel retour* y *La Femme d'à côté*. En ellas encontramos los mecanismos adaptativos que la leyenda encontró para que pudiera asimilarla el siglo XX, cómo esta fue reinterpretada y modificada para poder tener una continuidad en la modernidad de la misma forma que se había podido desarrollar durante todo su pasado.

El hecho de que estas tres películas y estos tres autores estén íntimamente relacionados nos permitirá comprobar cómo esas variaciones, esos procesos de adaptación, no son independientes, sino que surgen de un encadenamiento entre autores y obras como si de vasos comunicantes se tratara. El acotamiento de nuestro estudio en

²⁹ Conviene recordar aquí que en este trabajo no entraremos en las diferentes posibilidades de adaptación a la pantalla de textos literarios o en el estudio de los géneros propiamente cinematográficos. Desde los trabajos clásicos de Alexander ASTRUC, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: écrits, 1942-1984*, París, L'Archipel, 1992, o de André BAZIN, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004, a los más recientes trabajos de Brian McFARLANE, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Londres, Oxford University Press, 1996 o de Robert STAM, *Literatura Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, pasando por las destacables aportaciones españolas de Carmen PEÑA-ARDID en *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992 o de Jordi Balló y Xavier Pérez en *La llavor immortal: els arguments universals al cinema*, Barcelona, Empúries, 1995, continuada en *Jo ja he estat aquí: ficcions de la repetició*, Barcelona, Empúries, 2005, existe una ingente bibliografía sobre la teoría de la adaptación y de los géneros cinematográficos.

determinados filmes y autores ha sido decidido por la necesidad de establecer esas redes de relación cultural que nuestro estudio ha descubierto y analizado ampliamente.

No solamente es importante que la leyenda de Tristán e Iseo aparezca en el seno creativo de los tres directores; nuestro estudio nos ha permitido revelar cómo la leyenda forma parte estructural de la evolución de cada uno de estos cineastas. Demostraremos que, lejos de ser una referencia más o menos episódica, la leyenda se encuentra alojada de forma permanente en las reflexiones y en la creatividad de Buñuel, Cocteau y Truffaut. Veremos cómo esta evoluciona internamente en el seno de sus filmes, pero además comprobaremos que es la propia leyenda la que motiva en muchos casos también la evolución de la trayectoria de los propios creadores.

La vigencia de la leyenda está en ese detalle no menor: ya no se trata de la ilustración de una vieja historia medieval más o menos bella, sino que esta se encuentra alojada de forma cardinal en el pensamiento y la construcción artística de quienes se acercaron a ella en algún momento de su vida y se sintieron fascinados.

Dado el carácter expansivo de tener que rastrear la evolución de la leyenda en la primera parte del estudio, hemos tenido la necesidad de acceder a multitud de obras artísticas repartidas por el amplio espectro temporal en el que se fue desarrollando la leyenda. Novelas, obras musicales, poemas e incluso cómics han pasado por nuestros ojos y oídos. Y por fin, el cine ha ocupado gran parte de nuestra experiencia y nuestro estudio. La metodología empleada en el bloque central de esta tesis se ha basado en trabajar una amplia bibliografía y filmografía internacional. Además, el hecho de haber podido acceder a absolutamente toda la filmografía de Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut es lo que ha dado el carácter de novedad a muchos de los resultados de nuestro análisis. Allá donde la bibliografía no ha llegado, hemos completado las conclusiones con el estudio comparativo película a película. Esto nos ha permitido encontrar y describir las grandes conexiones entre los tres autores, pero también hemos podido descubrir los matices evolutivos que la leyenda ha ido desplegando de cineasta a cineasta, pero también en la filmografía propia de cada director. Así, rastreamos toda la bibliografía a nuestro alcance, en español, inglés y francés, las referencias sobre la

presencia del Tristán en las tres películas analizadas en nuestra tesis en las bibliotecas españolas pero también en las de los Estados Unidos (Knox College, accediendo además a su magnífico servicio de préstamo interbibliotecario, y Reed College) y en París (BnF y la *Bibliothèque du Film*, la BiFi, de la *Cinémathèque Française*). Por otro lado, en el caso de la obra de Jean Cocteau y François Truffaut, solo hemos encontrado las obligadas referencias bibliográficas a la leyenda en sus películas *L'Éternel retour* y *La Femme d'à côté* respectivamente, pero no nos consta que ningún autor haya rastreado la presencia del Tristán en el resto de sus filmografías. Y, finalmente, en el caso de Luis Buñuel, autor que se cita así mismo en cuanto a su relación con la leyenda medieval, hemos comprobado que la mayoría de los autores consultados, como veremos más adelante en el estudio particular dedicado al director aragonés, señalan sobre todo la constante presencia de la ópera de Wagner en algunas de sus obras, pero no existe hasta el momento ningún estudio que analice de forma panorámica la huella de la leyenda de Tristán e Iseo en la filmografía de Buñuel en su integridad.

El resultado de nuestro estudio ha sido demostrar la continuidad de la leyenda de Tristán e Iseo en el cine, pero también la que existe entre estos tres cineastas. Este ejemplo de intercambio y de evolución, desarrollado a lo largo de cincuenta años del siglo XX, es la representación perfecta del acomodo de la leyenda a los nuevos tiempos, de su difícil pero exitosa adaptación. Estos tres cineastas recogen, facilitan y ejemplifican por sí mismos la complejidad adaptativa de la leyenda, hace extensible su caso a todos los casos de ese esfuerzo por resistir a su desaparición como eje vertebrador de determinadas obras. Representan por sí mismo el modelo adaptativo que ha sido empleado para hacer viable su supervivencia tan alejada de aquellos tiempos cuando fue ideada y transmitida por primera vez.

2. Evolución y transformación de la leyenda de Tristán e Iseo.

El núcleo temático de *Tristán e Iseo* es una de las piedras angulares de la construcción de la Cultura en Occidente. Su carácter de mito fundacional y su larga vida le confieren la peculiaridad de servir de testigo de las transformaciones que se han ido produciendo en el seno de nuestras sociedades, de la evolución de las mentalidades en Europa y su ámbito de influencia. Hunde sus raíces en el rico corpus de la Antigüedad clásica tardía a través de la literatura bretona, para brotar con firmeza en la Edad Media y marcar con su larga sombra la historia cultural europea posterior hasta nuestros días. Los múltiples temas principales abordados (la potencia del amor pasional, el quebranto del vínculo matrimonial, la traición a la obediencia debida) han producido, en cualquiera de sus representaciones, un fascinante y permanente influjo a muchos escritores y a sus lectores. Del mismo modo, se ha mostrado una materia temática tan ambivalente como eficaz, capaz de funcionar en órdenes muy diferentes dentro de las particulares morales de las diversas épocas que ha ido atravesando y de los distintos grupos sociales de lectores que se han enfrentado a sus páginas. En este sentido, la historia de Tristán e Iseo se ha mostrado lo suficientemente flexible como para ejemplificar al tiempo los descalabros del *loco amor* y también exaltar el amor consumado y poderoso que no se detiene ante obstáculo alguno; para testificar acerca de las desdichas de un amor condenado al fracaso y para mostrar que puede lograrse la felicidad amorosa pese a la oposición de los poderes terrenales; para servir de admonición ante la felonía y a la par qué componentes son necesarios para que sea comprensible el romper los vínculos jerárquicos (el amor, la pócima amorosa); para resaltar la imposibilidad de transgredir el vínculo entre esposos sin castigo y justificar de alguna manera el amor fuera del matrimonio establecido; para señalar las posiciones inamovibles que ocupa la esposa, el caballero o el Rey y a la vez mostrar cómo estas posiciones pueden ser subvertidas por la fuerza del Amor.

Dependiendo de los autores y las épocas, pero no menos de la recepción de los lectores y del particular entendimiento sociocultural propio de cada civilización, la historia de Tristán e Iseo se halla capacitada para satisfacer un amplio arco de

intenciones, interpretaciones y expectativas. En este sentido, Tristán e Iseo son un perfecto ejemplo de las complejidades y variaciones que ha vivido nuestra cultura. Inmersa en la dialéctica occidental, es una mutable rareza que ha conformado y hecho evolucionar el pensamiento poético, pero también la mentalidad de no pocos europeos; ha servido de motivo literario y asimismo de arista en la construcción de nuevos comportamientos que han ido confeccionando lo que somos hoy.

Es también interesante notar que en el aspecto cronológico y en lo relativo a la psicología literaria, es una de las principales representaciones del poder singular que posee la pasión como fuerza para violar los más sagrados vínculos sociales y religiosos. La leyenda de Tristán e Iseo conforma y resume en su núcleo las pulsiones irracionales, urgentes, del lado pasional de Occidente, en confrontación con la vía apolínea de una sociedad tendente a la normativización moral y a la fosilización de comportamientos éticos, si es que queremos expresarlo en los nietzscheanos términos de *El nacimiento de la Tragedia*. Este comportamiento alternativo, discordante, construido al margen de los imperativos sociales pero en el seno de la sociedad, nació y se desarrolló en sus primeros estadios en las Islas Británicas, para pasar a Francia y Alemania, países donde su vigencia ha pervivido de forma más duradera. Después se extendió rápidamente por Italia, la península ibérica, los países escandinavos hasta incluso aparecer en antiguas versiones en checo y en bielorruso³⁰. La materia que configura el Tristán ha sido, por tanto, un exitoso magma literario que se ha derramado por un área cultural significativamente amplia.

Las conexiones del núcleo temático de Tristán e Iseo parten, muy posiblemente, de un fondo histórico literaturizado en la región de Cornualles. En cualquier modo, el inicio de la transmisión de la leyenda hubo de partir una versión arquetípica³¹ en forma

³⁰ GRIMBERT, op. cit., p. xiii.

³¹ En el debate sobre el origen arquetípico, ver BÉDIER, Joseph, *Le roman de Tristan par Thomas*, París, Société des anciens textes français, 1902, vol. 2, pp. 1902—1905, quien ya apunta esa posibilidad; en los estudios modernos, VARVARO, Alberto, “La teoría dell’archetipo tristaniano”, Romania, 1967, vol. 88, p. 13—58, recupera esa idea, aunque SCHOEPPERLE, op. cit., solo habla de esa influencia en Béroul, Eilhart, Thomas d’Angleterre y el manuscrito de Berna; más recientemente, BAUMGARTNER, op. cit., vuelve a hablar de ese arquetipo primitivo, pero se refiere a él, como decimos, formulado como colección de leyendas y cuentos breves de corte popular y de carácter oral cuyo éxito empujó a distintos poetas del momento a plasmarlos por escrito.

de breves cuentos orales, de imposible rastreo, que viajaría de manera exitosa hasta el continente para ser narrada en romances en verso en Francia y en Alemania, escritos en lengua vulgar y no para el consumo del público culto y eclesiástico, por tanto, durante las postrimerías del siglo XII y principios del siglo XIII. En estas primeras reelaboraciones hemos de notar el poderoso influjo que la naturaleza subversiva de la pasión de los amantes —recubiertos con sus atributos de ardor, ingenuidad y belleza— ejerció en poetas líricos y artistas, con sus respectivos públicos, y que fue determinante para el éxito de la materia temática. La flexibilidad de la historia de Tristán e Iseo permitió también a estos primeros creadores escoger entre el aspecto disidente o el amonestador, según el carácter del poeta y, cómo no, de distintos auditorios a los que estuviese destinada su reformulación. Es indudable que tanto la esencia de la historia como la brillantez de las imágenes emblemáticas empleadas cuajaron con fortuna incontestable entre las diversas audiencias de la época y que el éxito de *Tristán e Iseo* hizo posible, por un lado, que el tema se insertase de manera estable en las tradiciones poéticas de las sociedades medievales y, por otro, permitió su progresivo desbordamiento por un marco geográfico más amplio.

Fue de capital importancia para su consolidación la integración del *Tristán* dentro del ciclo artúrico, cuya frontera entre ambos universos se ha calificado de muy tenue³². Este hecho, el de su asimilación por el ámbito del rey Arturo, es algo que le va a ofrecer la posibilidad de incorporarse a los largos textos escritos en prosa y también en lengua vernácula. Compuestos durante el siglo XIII, narraban las aventuras de los Caballeros de la Mesa Redonda y constituyen un esfuerzo literario sin precedentes para ordenar y fijar las constantes del mundo artúrico, incorporando, como se ha visto, algunos episodios extra-artúricos que van a ligar ahora su destino al del resto de sus protagonistas (Gawain, Ywain, Ginebra, Lancelot o el mismo Arturo). De este modo, encontramos la duplicación —y confrontación— de los amores prohibidos de Tristán e Iseo con los de Lancelot y Ginebra, creándose entre ellos una sana competencia literaria en la que se discutirá con viveza, desde la óptica de la recepción, cuál de ambos es el mejor caballero o qué amores son los más apasionados.

³² LACY, *op. cit.*, pp. 462-475.

Tristán e Iseo permanecen así vivos en los romances tardíos alemanes y escandinavos, adoptando incluso rasgos paródicos (como es el caso de la composición islandesa *Saga af Tristram ok Isodd*), lo que nos da una muestra de la extraordinaria ductilidad que el material tristánico proporcionaba a sus autores. Baladas danesas (*Tistram og Isold*) y feroesas (*Tistrams Tattur*), de fecha incierta pero que se situarían posiblemente en torno a los inicios del siglo XV, dan un último botón de muestra, una vez más, tanto del interés por Tristán e Iseo en tierras nórdicas como de la desviación a la que se prestaban de la materia original estas curiosas variaciones.

Tras el brillo y esplendor que media entre los siglos XII a XV, Tristán conoce un nuevo florecimiento en el siglo XIX, recuperado por los artistas y poetas inscritos en el Romanticismo. El agotamiento de las fórmulas de gobierno de carácter absolutista, la ascensión de la burguesía y las convulsiones sociales provocadas por el inicio de la industrialización tuvieron como consecuencia, en el ámbito de las mentalidades, una aguda consciencia del individuo, una apreciación maximizada de los valores de la Libertad, y un destacable anhelo por lo *natural* en contra de lo *artificial*. Esta supervaloración de la Naturaleza hacía que, con harta frecuencia, se volbiesen los ojos hacia un pasado idealizado en el que el hombre había vivido más acorde con la Naturaleza y el Universo. La visión romántica quiso situar este pasado idealizado, ficticio, en la Edad Media, por lo que las obras producidas por el ser humano durante este periodo quedaron inmediatamente revalorizadas, en contra del juicio que, en siglos pasados, las habían motejado de oscurantistas. Así, las obras preservadas —y con frecuencia olvidadas o poco valoradas— acabaron obteniendo un renovado interés que afectaría, a la postre, a Tristán e Iseo. Empujados por este impulso renovador, algunos filólogos y otros estudiosos rescataron del olvido la leyenda. Se publicaron ediciones, resúmenes y modernas traducciones. En el ámbito anglosajón, escritores y artistas románticos y victorianos como Matthew Arnold, Alfred Tennyson y Algernon Charles Swinburne, resucitaron con sus obras la vieja historia, imprimiéndole un espíritu más acorde a su tiempo.

En el ámbito germánico, es inexcusable la referencia a la ópera *Tristan und Isolde*, con libreto del propio compositor, Richard Wagner, que con el excepcional impacto que

supuso su conocimiento —y que no solo se limitaban a las audacias formales o armónicas— por parte del público y la crítica, contribuyó a diseminar el núcleo temático de Tristán, ya no solo en el mundo de habla germánica, sino por todo el horizonte cultural de Occidente y que ofreció una versión acorde al entendimiento sentimental del romanticismo decimonónico antes que una filológico-arqueológica.

En Francia, sin embargo, el medievalista Joseph Bédier quiso volver al origen mismo de la leyenda, en un ejercicio de pura pasión romántica por volver a las fuentes originales y ofrecer un *Tristán* desinfectado de los males del siglo, y ensayó un primer intento de reconstrucción a través de los textos existentes de lo que él consideraba un texto original. La versión —aun cuando no fue un ejercicio de rigor científico— tuvo buena acogida entre los especialistas y dio la oportunidad de conocer al público culto y curioso una versión depurada y modernizada. Este texto facilitó también la expansión de la leyenda medieval por todo el ámbito occidental.

Este marco precedente —de presencia textual y de popularidad— permitió y estimuló el surgimiento de una nueva oleada de adaptaciones y versiones, que tuvo su punto álgido en las primeras décadas del siglo XX, aún en evidente deuda con la hermenéutica precedente y derivada del Romanticismo. La leyenda ha permanecido vigente en las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI, aun a pesar de haber quedado desprovistos sus elementos temáticos de la escandalosa sensación de lo prohibido. Para bien o para mal, el entendimiento del adulterio (el gran pecado de los amantes en Tristán e Iseo) no resulta escandaloso en la misma medida que en siglos pasados y, del mismo modo, las visiones del amor han dejado de ser, en gran medida, tan inocentes o crédulas. Queda, sin embargo, la muestra de un amor juvenil e impetuoso que lo hace seguir siendo atractivo para autores y público en los territorios de la postmodernidad.

El repaso a las distintas plasmaciones textuales de la leyenda tristanesca nos va a permitir comprobar las distintas evoluciones semánticas y las sucesivas reinterpretaciones con el que este tema se ha ido revistiendo. Tendremos, para esto, que emplear necesariamente no solo una perspectiva diacrónica, sino también una que

atienda a los sucesivos espacios geográficos donde se presentan las nuevas textualizaciones del *Tristán*; porque todavía hoy, uno de los aspectos más fascinantes de esta peregrinación textual es cómo se enraíza y crece en las Islas Británicas, Francia, Alemania y Noruega, para después ramificarse en formas variadas y distintas a lo largo de toda Europa, Escandinavia, y durante los últimos siglos en los Estados Unidos.

En el resumen subsiguiente, estudiaremos estas distintas etapas.

2.1. Formas de la leyenda desde el Siglo XII hasta el XIX.

2.1.1. El nacimiento de la leyenda.

Resulta extraordinariamente arduo rastrear el origen de *Tristán* debido a la pobreza de datos materiales que legan los inicios de una creación literaria de semejantes características. Las conexiones del núcleo temático original parten, muy posiblemente, de un fondo histórico literaturizado que unos sitúan en la región de Cornualles —en el extremo suroeste de las Islas Británicas—, donde han sido halladas fuentes epigráficas fechadas en torno a los siglos VI y VII de nuestra era, que nombran a un Drustanus³³ (forma latina de Drysdan, nombre que evolucionaría más tarde a Tristán), hijo de Tallwch. Parece atestiguado que este Drysdan histórico tuvo una relación amorosa de alguna clase con Essylt, nombre de la esposa de su tío —o ascendiente familiar— March, algo que permite establecer, con un cierto margen de seguridad, las vinculaciones entre hechos históricos y la leyenda posterior, aun cuando sea en un grado que es sumamente complicado establecer³⁴. Los elementos claves de la historia se pueden encontrar en textos irlandeses tardíos, de los siglos IX y X, como *The Wooing of Emer* y *The Pursuit of Diarmaid and Gráinne*³⁵.

³³ LAVIELLE, Émile, *Bérout: Tristan et Iseut*. París, Bréal, 2000, p. 49.

³⁴ Cfr. RALEGH, C. A., "Romance and Reality in Cornwall", en ASHE, Geoffrey (ed.), en *The Quest for Arthur's Britain*, Chicago, Chicago Review Press, 1984, pp. 59-77. Otros autores, sin embargo, sitúan el origen más al norte: «others have argued for north Britain, since the hero's name in Welsh tradition, Drustan son of Talwch, can be traced to the Pictish Drust son of Tallorc», en LACY, *op. cit.*, p. 464.

³⁵ CROSS, Tom Peete; SLOVER, Clark Harris (ed.), *Ancient Irish Tales*, Nueva York, Barnes & Noble, 1969.

Por descontado, aparte de las vinculaciones históricas, el núcleo temático del *Tristán* no queda exento de las influencias de la Literatura clásica de origen griega —se estudian las permeaciones de los mitemas de Teseo y el Minotauro, de París y Enone, de Píramo y Tisbe o de Medea, por destacar los más señalados³⁶—, de la literatura persa y árabe —entre los que hay que citar el romance de Wîs y Râmîn, del poeta persa Gorgâni, compuesto en el siglo XI³⁷—, pero sin dejar de señalar que, aún con estas influencias, *Tristán* tiene como base y substrato el rico mundo cultural céltico y su tradición oral³⁸.

Durante el paso desde la temprana Edad Media de las Islas Británicas al pleno Medievo continental que arranca en torno a los siglos X y XI, vemos que las transformaciones de la leyenda van actuando para hacer comprensible y, en cierta medida, publicable, el *Tristán* para los auditorios medievales y fuertemente cristianizados de Francia. Así, Iseo, en la tradición celta, está más cerca de ser una diosa con poderes mágicos que una simple mujer sometida a los dictados del *loco amor*, y es ella quien decide soberanamente que *Tristán* sea su amante, hechizándolo para que se cumplan tales propósitos —donde es evidente el papel dominador de la mujer sobre el hombre³⁹. En las versiones continentales el hechizo es *accidental* y la acción del filtro amoroso, ajena al control de Iseo, es el que provoca la locura amorosa y el que, en última instancia, deviene en explicación de la *felonía* —en el sentido del incumplimiento voluntario del pacto social que le vinculaba a un superior, en este caso un rey y un ascendiente familiar— de *Tristán*. Queda el desafuero de este modo, si no enmendado y

³⁶ «*Tristán*, vencedor de Morholt y del monstruo, recuerda a Teseo, vencedor del Minotauro; Isolda recuerda a Medea y Ariadna; *Tristán* muere, como Egeo, ante el anuncio de la llegada de la nave de vela negra (Bédier señala que este detalle de la historia de Teseo era muy conocido por el comentario de Servio a la Eneida, libro muy usado en las escuelas medievales), y *Tristán* e Isolda mueren como Píramo y Tisbe», en GARCÍA GUAL, Carlos, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1990, p. 168; cfr. VISCARDI, Antonio, *Le origini della tradizione letteraria italiana*, Roma, Studium, 1959, pero sobre todo HIBBARD, Laura A., *Medieval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Non-Cyclic Metrical Romances*, New York, Burt Franklin, 1963, p. 166, en referencia a las similitudes de Apolonio de Tiro y la leyenda de *Tristán* e Iseo.

³⁷ Cfr. GALLAIS, Pierre. *Genèse du roman occidental: essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, París, Tête de feuilles/Sirac, 1974.

³⁸ Sobre los últimos estudios acerca de las influencias celtas y orientales, vid. McCANN, W. J., “Tristan: The Celtic and Oriental Material Re-examined”, en GRIMBERT, *op. cit.*, pp. 3-36.

³⁹ Este aspecto *femenino* de la leyenda desaparecerá en las adaptaciones medievales posteriores —y más allá— y no se recuperará hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, como veremos.

asumido, sí al menos mitigado, por el papel del filtro que vuelve loco al protagonista, cosa que en cualquier otro caso lo habría imposibilitado para asumir el papel de héroe y sí el de malvado o el de felón (suponiendo que ambas cosas sean distintas en el mundo rígidamente jerarquizado del Medievo). Se transmuta de este modo, por el lado de Iseo, intención y voluntariedad por accidente y error, situando de este modo a la mujer en un papel comprensible y digerible (es decir: subsidiario)⁴⁰. Vemos así que, durante la Edad Media, la leyenda fue construyéndose para terminar por perfilarse como un caso de amor apasionado que termina siendo funesto; un ardor mutuo tan extraordinario y fatal que se salta los tabúes familiares, sociales y religiosos.

Este detalle clave de la pócima amorosa parece ser el primer escalón en la evolución de la leyenda. Sin embargo, para algún investigador no representa más que una parodia que desnaturaliza la versión celta, un añadido nada inocente de los poetas del siglo XII quienes modificaron la historia original para reforzar las estructuras patriarcales unidas al Estado y la Iglesia emergentes⁴¹.

Hemos hablado de una historia que se extiende por Europa, primero a poca velocidad, más rápido después bien de manera oral, bien por mediación de textos, seguramente no demasiado importantes, que no han sobrevivido hasta nuestros días. Pero pese a que no tengamos un manuscrito (o varios) que concreten la historia tal y como la conocemos hoy anterior a la segunda mitad del siglo XII, sí que podemos estar seguros de que, antes de componerse estos poemas mayores, el fondo temático de *Tristán e Iseo* era conocido. Al menos por los *especialistas* en literatura, cultos y capaces de componer a su vez versos, a los que sirvió seguramente de inspiración y de referencia. Suficientemente claras estaban las referencias a principios del siglo XII como para que el trovador Cercamón escribiera en una canción amorosa que tenía «do cor tristan», o sea el

⁴⁰ «Du désir, ravageur, nul n'est responsable. Nul n'est pécheur. Ne le sont donc ni les chevaliers qui poursuivent les dames ni les épouses qui se laissent aller à trahir leur seigneur et maître», DUBY, Georges, *Dames du XII siècle. I Aliénor, Héloïse, Iseut et quelques autres*, París, Gallimard, 1995, p. 129.

⁴¹ Por ejemplo en RABINE, Leslie W., "Love and the New Patriarchy: *Tristan and Isolde*", en GRIMBERT, *op. cit.*, pp. 37-74, quien recoge las reflexiones de Denis de Rougemont sobre el papel relegado de la mujer tras el declive celta, y que considera la leyenda tristanesca como una muestra más de cómo se estaba estableciendo la nueva sociedad patriarcal medieval.

corazón entristecido, seguramente⁴² haciendo un juego de palabras con el nombre del famoso enamorado. Por su parte, el catalán Guerau de Cabrera escribe, sobre el año 1160, reprochándole a su juglar su ignorancia por no saber nada

ni del vil nan,
ni del Tristan
c'amava Yceut a lairon⁴³

(«ni del vil enano, ni de Tristán que amaba a Iseo a hurtadillas»), dejando la referencia abierta, sin explicar, dando por sentado que los *connoisseurs* iban a ser capaces de desentrañarla y mostrando, a su vez, lo conocida que tenía que ser su leyenda por estas fechas. De todas formas, ni Cercamón ni Guerau de Cabrera nos hablan de textos concretos y las referencias son demasiado vagas como para dar por sentado que en esta época circulaban ya composiciones escritas de la leyenda. Por lo que, siendo rigurosos, no nos podemos decantar acerca de si el conocimiento que ambos trovadores tenían de Tristán provenía de fuentes orales o si, por el contrario, estaban ya hablando de textos fijados.

⁴² Cierta debate en torno a ese verso se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX: «La polémica estalló al intentar discernir si en la mención de “tristan” debía verse un genitivo posesivo, es decir, una alusión al corazón de este personaje, o si se trataba más bien del adjetivo “entristecido”. Los críticos han adoptado una y otra postura sin llegar a un acuerdo. Alfred Jeanroy se mostraba contrario a la identificación de “lo cor tristan” con el protagonista de la leyenda, lo mismo que Delbouille [DELBOUILLE, Maurice, «Tristan dans la pièce *Ab lo pastor...* de Cercamon», *Romanía*, 87, 1966, pp. 234-247], quien afirmó su posición en repetidos artículos sobre el tema. A favor de la teoría de que Cercamón está citando a Tristán se han manifestado I. Cluzel [CLUZEL, Irénée. “Cercamon et Tristan”, *Romanía*, 81, 1960, pp. 537-538], Rita Lejeune [LEJEUNE, Rita. “L'Allusion á Tristan chez le troubadour Cercamon”, *Romanía*, LXXXIII, 1962, pp. 183-209] y Pirot [PIROT, François. “Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles: Les *Sirventes-ensenhamens* de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris”, *Memoria de la Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 14, 1972, pp. 449-469], que considera que la interpretación como “corazón de Tristán” es la única que tiene verdadero sentido dentro del texto, aduciendo, además, que no existe, ni existía en la época, un derivado del adjetivo “triste” con esa sufijación. Martín de Riquer [DE RIQUER, Martín, *Los trovadores: Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 222], se muestra partidario de la traducción del texto como “de Tristán”, aunque no está de acuerdo con la interpretación de la estrofa que propone Pirot. Si esta pieza se refiere a Tristán, habría que deducir una importante consecuencia: los trovadores conocían la leyenda antes de que se escribiese ninguno de los poemas conservados y considerados como testimonios más antiguos.» En CUESTA TORRE, María Luzdivina, “Tristán en la poesía medieval peninsular”, en *Revista de Literatura Medieval*, n. 9, 1997, p.123.

⁴³ DE RIQUER, Martín, y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, vol. 3, Barcelona, Planeta, 1984, p. 120.

2.1.2. *Tristán* escrito.

La primera referencia a un *Tristán* ya escrito y fijado como texto la tenemos poco antes de la mitad del siglo XII a partir del *Roman de Renart*, un conjunto de poemas en francés de distinta datación, y en donde se cita a un tal «La Kievres», que habría rimado «la historia de Tristán»⁴⁴. En cualquier modo, y aun cuando conozcamos la referencia, la obra mencionada no nos ha llegado.

Comprobamos de este modo cómo la historia de *Tristán e Iseo* iba ocupando progresivamente la imaginación y hasta las preocupaciones de los artistas en este siglo XII, y que comenzaba a extenderse gracias a los cantos de los trovadores y a textos que, aun cuando desconozcamos el alcance y extensión que poseyeron, necesariamente tuvieron que ejercer alguna influencia. Todo esto cristalizará, como decimos, en la versiones narradas por los poetas franceses y alemanes en la segunda mitad del XII y principios del XIII, textos que, por su singular relevancia y alta calidad poética, contribuirán a dejar fijados los ejes fundamentales la leyenda. Hay que notar que estas composiciones van a representan dos modos distintos de abordar el modelo tristánico, por lo que los estudiosos, para tratar de clarificar su objeto de estudio, las han denominado respectivamente la *versión común* y la *versión cortés*⁴⁵, sin que estas distintas estrategias narrativas se deslinden más o menos del núcleo original común del que descienden.

⁴⁴ SHIRT, David J., *The Old French Tristan Poems: a Bibliographical Guide*, Nueva York, D.S. Brewer, 1980, pp. 138 y 139.

⁴⁵ Sobre la controversia en torno a esta clasificación, ver PAYEN, Jean-Charles, *Littérature française. Le Moyen Âge*, París, Artaud, 1990; PAYEN, Jean-Charles, y GAREL, M. Jean, “Le roman médiéval au XIIe et au XIIIe siècle”, en ABRAHAM, Pierre y DESNÉ, Roland (eds.), *Histoire de la littérature française: des origines à 1600*, París, Messidor/Éditions Sociales, 1971, pp. 201-202; FRAPPIER, Jean, “Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, n. 23, 1963, pp. 255-280; WIND, Bartina, “Éléments courtois dans Béroul et dans Thomas”, en *Romance Philology*, 14, 1960, pp. 1-13; JONIN, Pierre, *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIe siècle*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1958, pp. 177-178.

2.1.2.1. Thomas d'Angleterre.

Thomas (o Tumas, como se nombra el mismo autor en el verso 3279 de su obra) es un poeta anglonormando que compone su *Tristem*, según los últimos datos, alrededor de 1170⁴⁶. Es un artista bien formado, intérprete de la sociedad aristocrática de la órbita Plantagenet a través de la corte de Leonor de Aquitania. Su *Tristán* está escrito en 3.298 versos octosílabos pareados. En tanto poeta, recibe e incorpora en su texto las influencias de la poesía provenzal trovadoresca, como el *servicio a la dama*, algo que ha merecido que su propio *Tristán* sea calificado como *cortés*. Thomas se considera así mismo como un mero compilador de la distinta materia que ha llegado hasta él. Isabel de Riquer ha señalado que «da prioridad al análisis de los sentimientos y del conflicto en la relación entre los amantes»⁴⁷, y aun cuando tiende a explicar que no va a emitir juicios morales acerca de las acciones de los amantes «porque no ha visto lo ocurrido» o «porque no le atañe», en realidad está empleando un recurso formal ya conocido por Heródoto o por Tácito. Su juicio no es normativo, en el sentido que no amonesta a sus lectores con una historia ejemplar inversa; más bien al contrario, declara haberla compuesto para *que as amanz deive plaisir* (para que gusten a los enamorados) [v. 3292]. En este *Tristán* se recogen fundamentalmente, como se ha dicho, los aspectos sentimentales de la relación entre los amantes, siendo por tanto la parte más importante la del sufrimiento y la muerte por amor, que merece versos bellísimos.

2.1.2.2. Béroul.

La crítica ha llegado al precario acuerdo de admitir que la composición de Béroul⁴⁸ aparece unos pocos años más tarde que la de Thomas, no más allá de una década, fechándolo de manera redonda en torno a 1180. La obra se nos ha transmitido en un único manuscrito de mediados del siglo XIII (el fr. 2171 de la BNF) al que le faltan

⁴⁶ LACY, *op. cit.*, p. 450.

⁴⁷ DE RIQUER, Isabel (ed.), *Tristán e Iseo; Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros*, Madrid, Siruela, 2001, p. 34.

⁴⁸ BÉROUL; RUIZ CAPELLÁN, Roberto (ed.), *Tristán e Iseo*, Madrid, Cátedra. 1985; DE RIQUER, Isabel, *ídem*.

tanto el principio como el final y que tiene 4.485 versos en octosílabos pareados, el mismo metro que su predecesor. Numerosas fórmulas en su interior —alocuciones directas al auditorio, refuerzos a la atención, estrategias con fines mnemotécnicos o para subir la intensidad dramática propias de la transmisión oral— hacen pensar que es un poema más apropiado para ser escuchado por un auditorio no refinado que leído en un entorno cortesano. Béroul es un poeta más próximo al espíritu y al tono de los cantares de gesta que del *roman* cortés. Su *Tristán* tiende a ser más descriptivo, menos ordenado en la estructura episódica y más exhaustivo en algunos pasajes en los que le interesa destacar, por ejemplo, el voluntario apartamiento de los amantes en el bosque de Morrois: la separación de la vida normal y la adaptación a la vida extrajurídica es entendida como un mal que solo puede ser soportado por el contrapeso del amor. Contiene escenas incluso divertidas y que poseen un tono mucho más distendido que el de Thomas. Aparece de forma lateral y marginal el mundo artúrico, encarnado por el propio rey Arturo presidiendo el juicio a Iseo en la famosa escena en la que Tristán, disfrazado de leproso, se las ingenia para que Iseo salga inocente de adulterio. Recoge — pese a las faltas del manuscrito—, todos los episodios que envuelven el regreso de Iseo a la corte y el destierro de Tristán. Dice basarse también en un original perdido.

2.1.2.3. Eilhart von Oberg.

El *Tristrant* escrito por Eilhart von Oberg fue escrito entre 1170 y 1190, probablemente más cerca de la segunda fecha que de la primera⁴⁹. Se nos ha transmitido en unos pocos fragmentos de códices en torno al año 1200 y en dos manuscritos del siglo XV que lo conservan entero, pero con notables refundiciones y que, además, tienen significativas divergencias entre sí. Las versiones canónicas le adscriben 9.446 versos⁵⁰ asonantados. Se considera una translación de una fuente francesa o anglonormanda de la versión común⁵¹, de la que supuestamente copia buena parte, aunque introduce episodios

⁴⁹ LACY, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁰ Cfr. EILHART von Oberg y GOTTFRIED von Strassburg; MILLER, Victor y DIETZ, Bern (eds.), *Tristán e Isolda*, Madrid, Siruela, 2001, p. 25.

⁵¹ LACY, *ídem*.

no encontrados en otros manuscritos. Durante mucho tiempo se ha calificado la versión de Eilhart como ruda o tosca⁵² sin pararse demasiado a considerar si la elección de un ritmo vertiginoso tenía más que ver con una deliberada búsqueda de tono épico que con la impericia. El papel determinante que se le da a la figura del Destino es un aspecto que seguramente tomó de versiones más antiguas, mientras que el personaje de Tristán se presenta como una figura épica. Como en la versión de Béroul, aparece de forma marginal el mundo artúrico, elemento, como dijimos antes, que lo inserta en los flujos culturales que empezarían a expandir la leyenda por toda Europa; de hecho, la versión en checo del siglo XV emplea profusamente la versión de Eilhart; la versión en prosa que se imprimió en 1485 con notable éxito también procede de esta fuente.

2.1.2.4. Róbert

Quien transcribe el texto en noruego *Tristams saga ok Ísöndar* (*Saga de Tristán e Iseo*) nos informa de que el *hermano* Róbert trasladó desde el francés (o el anglonormando) esta obra para el rey Hâkon Hâkonarson dentro de una política de traducciones impulsadas por el monarca. La obra de Róbert se sitúa en la corriente de la versión *cortés* de Thomas, que adapta en prosa y que ha llegado íntegra hasta nuestros días⁵³. Sin evitar el estilo cortesano, Róbert inserta también la historia dentro del mundo artúrico, potencia la agilidad narrativa, disminuyendo con ello las escenas *sentimentales* y, sobre todo —debido a su condición de hombre de Iglesia— introduce elementos cristianizantes que no existían en las versiones anteriores, todavía deudoras en gran medida por la tradición pagana: el ejemplo más destacado es el de los celos de Isolda, la de las Blancas Manos, más allá de la muerte: al morir los amantes, esta indica que sean enterrados en partes distintas de la Iglesia, para que así no puedan estar juntos en el futuro.

⁵² ÍDEM.

⁵³ GUNNLAUGSDÓTTIR, Álfrún, “*Saga af Tristam og Isond*”: traducción de Robert comparada con “*Le Roman de Tristan*” de Thomas, Barcelona, Universidad de Barcelona., Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filología Románica, 1965.

2.1.2.5. Gottfried von Strassburg.

Pese a conservarse incompleta, la composición de Gottfried von Strassburg, *Tristan und Isold*, escrita hacia 1210, está considerada como la de mayor importancia a la hora de estudiar los *Tristanes* medievales. Y lo es porque supera con mucho la destreza poética de sus precedentes. Su extensión —que se relaciona con la ambición de su proyecto— consta de 19.548 versos pareados (con particulares separaciones de cuatro estrofas en los nexos de transición de la obra, entre las que se encuentran las once estrofas de cuatro versos del prólogo), y se interrumpe justo después del punto en que los manuscritos que recogen la versión de Thomas empiezan. Sea cual haya sido la relación de von Strassburg con el texto tomasino, la deuda con Thomas queda solo en algunas coincidencias episódicas, porque Gottfried, pese a confesar su deuda con él —en un ejercicio de humildad propio de las retórica clásica y medieval—, los intereses temáticos y la maestría de ejecución de ambos autores resultan ser muy distintos⁵⁴. El poema de Gottfried es un compendio humanista, una unificación de todo lo avanzado en el llamado *renacimiento del siglo XII* que surgió del nuevo impulso de las ciudades⁵⁵.

A lo largo de su desarrollo, Gottfried demuestra dominar no solo la literatura alemana, sino también la provenzal y una parte de la latina, particularmente cara en las enseñanzas eclesiásticas —pueden ser rastreados sin lugar a dudas partes de las obras de Ovidio, Virgilio y Lucano, además de los Padres de la Iglesia. Gottfried no era ajeno a la escena literaria de su tiempo⁵⁶. También se han encontrado referencias a las obras teologales de Hugo de San Víctor, las de Pedro Abelardo o las de Alain de Lille⁵⁷, a lo que hay que añadir precisos conocimientos de Derecho, Filosofía, Cinegética y Música. Pese a que semejantes saberes haya hecho que las sospechas vayan en dirección a una condición clerical, sabemos que el libro no fue promovido desde dentro de la Iglesia por su particular perspectiva sensual y preocupada por el ámbito de lo amoroso⁵⁸.

⁵⁴ «Gottfried adapted Thomas's versión, but he turned the legend into the vehicle of a dark and tragic, lofty and transcendent view of love», en LACY, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁵ LE GOFF, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona, Gedisa, 1986, p. 25.

⁵⁶ LACY, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁷ SINGER, Irving, *La naturaleza del amor, vol. 2: Cortesano y romántico*, Madrid, Siglo XXI, 1999, p. 147; DUBY, Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Editorial, 1992, p. 32.

⁵⁸ LACY, *ídem*.

Si estamos interpretando correctamente, el rico discurso del *Tristán* de Gottfried se dirige directamente a las elites seculares de su tiempo (textualmente, *a los nobles corazones*), centrándose en los aspectos más placenteros de la leyenda: en la pasión satisfecha. Da un papel menor a las hazañas caballerescas para resaltar aquellas de carácter cortés de Tristán. Pero si bien es cierto que su Tristán representa un modelo de caballero cortés, encontramos que en ciertas partes del poema se habla en duros términos acerca de la corte nobiliaria⁵⁹ y la visión final que de ella se obtiene es más bien oscura: es precisamente de ese ambiente viciado y normativo del que van a huir temporalmente Tristán e Iseo para poder disfrutar de su amor, entroncándose en este punto, al menos en parte, con las estrategias narrativas de la versión de Béroul. Sin embargo, Gottfried von Strassburg da una vuelta al episodio respecto a lo realizado por sus antecesores al situar a los amantes, en lugar de ocultos en una cabaña en el bosque, en una especie de *caverna amoris* (quizás un préstamo de la obra de Longo) en la que dar rienda suelta a su pasión⁶⁰.

Dejando de lado la superioridad literaria con respecto a sus precedentes y, posiblemente, con todos sus posteriores seguidores, este detalle temático, unido a distintos cambios menores, va a constituir la primera de las alteraciones importantes que a lo largo de los siglos se irán sumando al cuerpo central de la leyenda.

Es interesante notar que pese a estar la composición de Gottfried von Strassburg dirigida a los poderes terrenales inscritos en el seno de una sociedad profundamente cristianizada por un lado y sólidamente estratificada en las rígidas obligaciones feudales por el otro, el desarrollo de la historia va adquiriendo rasgos antisociales y extrasociales. El canto a la ruptura de los vínculos feudales, la traición, la consumación del adulterio, el disfrute de los placeres sensoriales e incluso la huida voluntaria de las sociedades humanas, confieren al poema un matiz desafiante, al tiempo que muestran la libertad de acción compositiva y el grado de independencia que tuvo su autor a la hora de tramar su obra. Es evidente que la versión cortés de Gottfried, tan supuestamente deudora de la de

⁵⁹ Cfr. EILHART, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁰ COLE, William D., "Purgatory vs. Eden: Béroul's Forest and Gottfried's Cave", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 1995, vol. 70, no 1, p. 2-8.

Thomas, debería haber eliminado todo el poso arcaico de la leyenda y mantenerse dentro de los parámetros sociales aceptados en su tiempo. Sin embargo, en cierta manera, el *Tristán* de Gottfried viene a mostrar parte del substrato de una (por así llamarla) *vida precristiana* que seguía presente en el mundo alsaciano o incluso germánico, al menos lo suficientemente vivo como para que la obra no se tornase incomprensible para sus receptores —cosa que no lo fue ni de lejos. De este modo, el poema de *Tristán e Iseo* de Gottfried von Strassburg nos supone, por un lado, un elemento difícil de asimilar dentro del nuevo orden cristiano y, por el otro, una conexión con modos culturales previos que seguían, en cierta medida, vivos y presentes en su sociedad de inicios del siglo XIII.

Resulta esclarecedor, tomando el ejemplo más paradigmático, que en las versiones antiguas el filtro que toman los amantes sea por la voluntad de uno de ellos (concretamente Isolda); en la versión cortés de Gottfried ese filtro, confundido con una jarra de vino y tomado de manera accidental, sume a los dos jóvenes en un amor tan inexcusable como inextinguible sin que ninguno pueda hacer nada para remediarlo. Es el comportamiento y el afrontamiento del amor lo que distingue al *Tristán* de Gottfried de sus predecesores, porque si bien la llegada del amor ha sido fortuita, tras una breve lucha inicial, la aceptación y el comportamiento posterior con respecto a este sentimiento es algo asumido. El amor —escribe Gottfried en un discurso inserto tras la consumación carnal— solo muestra su verdadera valía con el esfuerzo y el trabajo de los amantes, en su capacidad de entrega y sacrificio. De este modo, aun cuando la pócima tenga mucho que ver en la aparición del amor entre Tristán e Iseo, se hace incidencia en el comportamiento posterior de los amantes como algo que le da valor en sí mismo más allá de la pasión originaria. De este modo, el autor está validando de alguna manera ese amor ilegítimo entre los amantes en una sociedad perfectamente ordenada que hubo de acoger la historia con perplejidad pero al tiempo con simpatía. Qué duda cabe que ni al refinado auditorio de Gottfried ni al poeta mismo se les escapaba lo inevitable del destino fatal para los amantes y para su entorno más cercano. Los personajes conocen, además, que sus actos adúlteros son incompatibles con sus obligaciones sociales, y sin embargo los llevan adelante. El amor entre Tristán e Iseo va a mostrarse así ambivalente y, como algún dios latino, con doble cara: va a procurar placeres y alegrías, pero al tiempo desdicha y muerte, y esta ambivalencia —esta dificultad moral

insalvable— va a ser quizás la estrategia del discurso más importante en la obra de Gottfried.

2.1.3. La transición a los grandes *romans* en prosa.

La aparición de un número tal de obras mayores dedicadas al *Tristán* por parte de Béroul, Thomas de Inglaterra, Róbert, Eilhart von Oberg y Gottfried von Strassburg en los compases finales del siglo XII y los albores del siglo XIII tuvo sin duda un efecto difusor para el público sin precedentes para una leyenda que arrancó en siglos muy anteriores y en un lugar muy concreto, a la par que estableció una sólida base literaria inicial para que los siguientes escritores pudiesen emplearla en sus obras. Durante el siglo XIII vamos a conocer una importante atención al *Tristán* con la aparición de los grandes *romans* en prosa que se ocuparon de actualizar y revitalizar lo que ha venido a llamarse la *materia de Bretaña*, marco en el que Tristán e Iseo van a entrar de manera definitiva.

Sin embargo, se hace necesario notar que, entre un proceso y otro, tenemos la presencia de ejemplos no poco numerosos que nos dan la clave de hasta qué punto estaba tornándose importante el material temático tristanesco dentro de la historia cultural europea. Estos ejemplos, mayoritariamente franceses, construyen pequeñas obras bien resumidas o bien episódicas, con frecuencia dentro de obras más amplias, en las que parte —o la totalidad— de la historia de Tristán e Iseo es empleada como base ejemplar en el contexto de lo relativo al amor.

Entre ellos, hemos de señalar en primer lugar un ejemplo temprano: el anónimo francés *Donnei des amants*⁶¹ (*La conversación de los amantes*), un poema didáctico cuya datación más aceptada lo sitúa a últimos del siglo XII, contiene entre los versos 453 a 683 lo que es virtualmente un *lay* conocido como “Tristan Rossignol” (o “Tristán Ruiseñor”). Allí, un joven emplea ejemplos de amantes famosos para conseguir el amor

⁶¹ Cfr. BAUMGARTNER, *op. cit.*

de una dama⁶². Uno de esos ejemplos narra un episodio de Tristán en el que el caballero imita el canto de un ruiseñor (de ahí el sobrenombre del *lay*) y otras aves como modo de advertir a Iseo de su cercanía. El texto se muestra interesante para comprobar hasta qué punto había calado la leyenda de Tristán e Iseo a finales de siglo XII para convertirse ya en parte de los *exempla* literarios que manejaban los poetas para el caso de los amores significativos de los que era susceptible extraer una enseñanza.

Dos poemas cortos, titulados de la misma manera —*La folie Tristan* (*La locura de Tristán*)—, recuperan el episodio en el que Tristán se presenta en la corte de su tío disfrazado para tener la oportunidad de estar cerca de Iseo. Ambos se distinguen del otro a partir del lugar donde se guarda el manuscrito principal que los contiene (*La folie Tristan* de Berna y la de Oxford) y ya fueron estudiados y editados por Joseph Bédier⁶³. Pese a que en ambos el Tristán disfrazado de loco da cuenta de algunos episodios de su vida como seña de identidad para darse a conocer por su amada, son de muy distinto origen y factura. El manuscrito de Berna toma claramente como fuente la versión común de Béroul, mientras que el oxoniense incluye episodios de la versión cortés, como la muerte del dragón por parte del caballero y el hecho de guardar su lengua.

Un episodio completo de las andanzas de Tristán también aparece en un texto insertado en la tercera de las *Continuaciones del Perceval, le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, debida a Gerbert de Montreuil⁶⁴ y conocido como *Tristan ministril*⁶⁵. Esta obra introduce definitivamente la historia tristanesca en el contexto artúrico, y además representa un paso decisivo hacia el *Tristán en prosa*.

Asimismo, tenemos las palabras del propio Chrétien de Troyes, quien afirma haber escrito un *roman* dedicado a Tristán e Iseo; al principio de su *Cliges* afirma que él mismo es el autor de una obra titulada *Du roi Marc et d'Iseut la blonde*⁶⁶. Por desgracia, es la única noticia que tenemos del texto y no podemos saber por tanto si era un proyecto

⁶² GRIMBERT, *op. cit.*, p. xxix.

⁶³ BÉDIER, Joseph (ed.), *Les deux poèmes de La folie Tristan*, París, Firmin Didot et cie, 1965.

⁶⁴ KJÆR, Jonna, "L'épisode de «Tristan ménestrel» dans la «Continuation de Perceval» par Gerbert de Montreuil (XIII siècle). Essai d'interprétation", *Revue Romane*, vol. 2, 1990.

⁶⁵ DE RIQUER, Isabel, *op. cit.*

⁶⁶ FRAPPIER, Jean, *Chrétien de Troyes*. París, Hatier, 1968; DUGGAN, Joseph J., *The Romances of Chrétien de Troyes*, Yale University Press, 2001, p. 108.

no llevado a cabo por su autor o si por el contrario tenemos que pensar en una obra perdida. Tampoco, por mucho que nos intrigue su título, tenemos modo de saber si el desarrollo de Chrétien de Troyes era episódico o si por el contrario estaba dedicado a la historia de los amores de Tristán con Iseo de manera extensa e íntegra. Sí conocemos, por otra parte, que Chrétien se muestra adverso al sentido moral de los amores de la pareja, y que el motivo de los amores ilícitos es un tema que le persiguió durante años y al que trató de dar solución temática en *Yvain, le Chevalier au Lion*⁶⁷ o en el mismo *Cligès*, que puede entenderse como un *anti-Tristán* en toda regla⁶⁸.

Escrito por María de Francia⁶⁹ en la segunda mitad del siglo XII, tenemos un breve lay que sigue la misma línea de la tradición cortesana. En su obra *Chèvrefeuille*⁷⁰ (Lonicera o Madreselva, como se prefiera), se centra en el episodio del exilio de Tristán e Iseo en el bosque y su fugaz idilio, donde su amor es comparado con la relación de la madreselva y el avellano que, se creía, no podían sobrevivir por separado.

Como hemos visto, la importancia de los amores de Tristán e Iseo en la literatura de finales del siglo XII y principios del XIII estaba plenamente asentada, y a nadie puede sorprender que un autor como Jean Renart describa en *L'Escoufle*⁷¹, que según todos los indicios fue compuesta hacia 1202⁷², la base de una copa en la que están grabados varios episodios de la leyenda de Tristán e Iseo, empleándolo siempre como punto de comparación de los asuntos del amor⁷³.

⁶⁷ CHRÉTIEN De Troyes, *El caballero del león*, traducción de María José Lemarchand, Madrid, Siruela, 1993; ÍDEM, *El caballero del león*, traducción de Isabel de Riquer, Madrid, Alianza, 2014; FRAPPIER, Jean, *Étude sur Yvain, ou Le chevalier au lion*, París, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1952.

⁶⁸ DUGGAN, *op. cit.*, p. 108-112; FOURRIER, Anthime, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen-âge*, París, Nizet, 1960, pp. 124-154.

⁶⁹ RYCHNER, Jean (ed.) *Les lais de Marie de France*. Honoré Champion, 1966. En España se publicaron por ALVAR, Carlos (ed.), *María de Francia: Lais*, Madrid, Alianza, 1994.

⁷⁰ LE GENTIL, Pierre, "À propos du lai du Chèvrefeuille et de l'interprétation des textes médiévaux", *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Charmand*, 1951, p. 17-27; FRAPPIER, Jean, *Contribution au débat sur la Lai du Chèvrefeuille*, Sarrebruck, Universität des Saarlandes, 1957; DE RIQUER, *op. cit.*

⁷¹ RENART, Jean, *L'Escoufle. Roman d'aventure*, traducción al francés moderno de Alexandre Micha, París, Champion, col. *Traductions des Classiques français du Moyen Âge*, 48, 1992.

⁷² CORTÉS ZABORRAS, Carmen, *Estudios sobre Jean Renart*, Málaga, Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, 2002, pp. 9-15.

⁷³ LEJEUNE, Rita, "La coupe de la légende de Tristan dans l'Escoufle", en *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic. Essays in Honor of David J. A. Ross*, New York, Kraus, 1982, p. 119-124; COOPER, Linda, "L'ironie iconographique de la coupe de Tristan dans L'Escoufle", *Romania*, vol. 104, no 2, 1983, pp. 157-176.

Llegados a este punto, es fundamental entender de qué manera estaba inserta la memoria de la leyenda de Tristán e Iseo para los quehaceres narrativo-literarios, dado que empezamos a comprobar que los autores ya no se limitan a adaptarlo para sus particulares fines y auditorios, sino que se seleccionan partes, imágenes, episodios o resúmenes que son introducidos en el corpus de sus propias obras. Sospechamos, pues, que el núcleo temático de *Tristán e Iseo* estaba ya incluido en los ricos repertorios literarios que habían de ser dominados por cada poeta y que, además, estaban ya plenamente asumidos y eran comprendidos por sus audiencias. Es ya, por tanto, el inicio —en el tiempo, pero asentado ya en las conciencias culturales de la época— del importante peso cultural que la leyenda había logrado en un lapso relativamente breve, convertida ya en una historia conocida por todos y perfectamente asentada en el entramado cultural europeo. Se pueden encontrar pistas, alusiones, referencias y versiones que remiten a la iconografía tristanesca que ya ni siquiera necesitan ser explicitadas y que se irán desarrollando a lo largo de los siglos desde este instante, como en el caso de la obra de Renart que acabamos de reseñar.

Este recurso alusivo, empleado para contrastar historias, aparece también en *Le roman de la Poire*, escrito por un tal Tibaut⁷⁴ en la mitad del siglo XIII. Aquí, el amante se vuelve loco de amor por su dama tras morder una pera que ella le ofrece, y este mismo motivo tenía indudablemente que hacer volver los ojos de la memoria, al menos al público entendido, hacia la cuestión del filtro de *Tristán e Iseo*. La referencia es, por tanto, explícita, y Tristán e Iseo son presentados en el texto formando parte de una serie de cuatro parejas de famosos amantes junto a Cligès y Fénice, Píramo y Tisbe, y finalmente París y Helena.

No deja de ser interesante destacar que el soporte que nos ha llegado de *Le Román de la Poire* es un manuscrito primorosamente miniado, guardado en la Bibliothèque Nationale de France con la signatura de BnF Ms. fr. 2186. El manuscrito data de mediados del siglo XIII y es obra del taller del Maestro de Bari. Las exquisitas miniaturas dejan testimonio de cómo ya desde muy temprano existen referencias iconográficas de la leyenda y cómo la influencia tristanesca no era materia privativa de

⁷⁴ MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Le roman de la Poire par Tibaut*, París, Picard, 1984.

los poetas, sino que también encendió la imaginación de pintores y miniaturistas. En este momento, casi es obligado preguntarse si la copa descrita en *L'Escoufle* pudo corresponder a la descripción literaria de un objeto existente o si, por el contrario, es un motivo literario puro, como sugerimos con anterioridad. Todos son detalles, sin embargo, de la riqueza y la influencia de la leyenda de forma tan temprana, y también de la adscripción de un buen número de artistas que vieron el potencial estético del material del Tristán y que lo plasmaron en los muros de edificios civiles o religiosos, en tejidos, o en objetos mobiliarios.

2.1.4. El Tristán en Prosa: la leyenda hasta el siglo XVI.

Aproximadamente durante el primer cuarto del siglo XIII comienza a surgir en Francia un nuevo vehículo literario para trasladar las historias que —a falta de un nombre mejor— llamamos *de caballería*. Se trata del paso de la poesía a la prosa, que hizo que se reelaborasen los ya de por sí largos poemas del ciclo artúrico (y tristánico) en obras más extensas incluso, aptas para narrar de manera más prolija las crecientes aventuras y hechos asombrosos a los que estaban sometidos sus protagonistas.

Como primera mutación o desarrollo de una tendencia previa, es un elemento a remarcar la integración de la materia temática del Tristán e Iseo en los ciclos artúricos, que va a ser tan total como definitiva⁷⁵. Ya no va a tratarse de la existencia de recursos intertemáticos, en los que Arturo y los suyos hagan puntuales apariciones en los textos sobre Tristán, sino que es este quien se va a fundir en el Universo Artúrico al conferírsele el privilegio de sentarse en la Mesa Redonda como miembro de pleno derecho. Este evento fue definitivo y concedió al núcleo temático de *Tristán e Iseo* un campo de desarrollo temporal y geográfico relativamente amplio, que abarca desde el

⁷⁵ Vid. MCDONALD, William C., *Arthur and Tristan: on the Intersection of Legends in German Medieval Literature*, New York, Edwin Mellen, 1991 e ÍDEM, "Gottfried von Strassburg: *Tristan* and the Arthurian tradition" en MCCONNELL, Winder (ed.), *In hôhem prise: a Festschrift in Honor of Ernst S. Dick*, Göppingen, Kümmerle, 1989, pp. 243-266. «The Prose Tristan is the first great Arthurian prose romance written after the Vulgate Cycle and is profoundly influenced in almost all aspects by it», en LACY, *op. cit.*, p. 374.

inicio del siglo XIII hasta el final de la Edad Media y que expande su radio de acción hasta Italia, España e Inglaterra. El empleo de la prosa, más accesible a los lectores y a la audiencia, influyó también en el calado de profundidad de su difusión. Hay que señalar que este proceso evolutivo —el paso a novelas prosadas— no siguió un desarrollo uniforme en todas las áreas *tristanizadas*, porque en el área germánica y escandinava se seguirá un camino evolutivo sujeto aún a la versificación que se había empleado desde finales del siglo XII.

En lo temático, también hay que destacar que la entrada de Tristán e Iseo en los ciclos artúricos hizo casi inevitable la comparación —o la competición, en algunas ocasiones— de sus amores con el amor también adúltero de Lanzarote y Ginebra. En cualquier modo, hay que tener presente que esto no hace sino incidir en una *tendencia comparatista* previa, que ya habíamos visto en obras anteriores en las que los episodios del amor entre Tristán e Iseo servían como ejemplificación (al lado de otros ejemplos) o, como en *Le romance de la Poire*, para establecer una suerte de *clasificación* de los amores más afamados y apasionados.

2.1.4.1. Francia.

En Francia, inmediatamente después de la composición de la *Vulgata Artúrica* y todavía en la primera mitad del siglo XIII, aparece el *Tristán en prosa*⁷⁶. En su proemio, el autor se presenta con el nombre de Luce de Gat, aunque en la parte final de la obra, Hélie de Boron (aparentemente sobrino de Robert de Boron) declara haberlo concluido. Hoy se duda de esas autorías⁷⁷. Conservamos la obra en un número muy alto de manuscritos —más de ochenta— que no deja lugar a dudas acerca de la extraordinaria

⁷⁶ CURTIS, Renée L. (ed.), *Le roman de Tristan en prose*, 3 vols., Cambridge, Boydell & Brewer Ltd, 1963-1985 y MÉNARD, Philippe (ed.), *Le Roman de Tristan en prose*, 9 vols., Ginebra, Droz, 1987-1997.

⁷⁷ «The French *Prose Tristan* is a long, complex romance in two versions, dating from mid-thirteenth century. Attributed (spuriously) to Luce de Gat an Hélie de Borron, the romance is the work of an autor who apparently knew Tristan texts belonging to both branches», en LACY, *op. cit.* Sobre el problema de autoría, vid. CURTIS, Renée L., “The Problems of the Authorship of the Prose Tristan”, *Romania*, 1958, vol. 79, p. 314-35, e ÍDEM, “Who wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problema”, *Neophilologus*, vol. 67, n. 1, 1983, pp. 35-41. Ver también BAUMGARTNER, Emmanuèle, “Luce de Gast et Hélie de Boron, le chevalier et l’écriture”, *Romania*, n. 106, 1985, pp. 326-340.

difusión y éxito que tuvo este *Tristán*. Los textos conservados recogen dos versiones, la segunda de ellas considerablemente más extensa que la primera y que se conjetura que es una ampliación posterior hecha algunos años más tarde (quizás en torno a 1240), aunque conoció numerosas ediciones y traducciones/refundiciones en otras lenguas hasta los siglos XV y XVI.

La obra ya inserta completamente la historia de Tristán e Iseo en el ciclo artúrico. El caballero Tristán se cruza, de ese modo, con los mejores caballeros del rey Arturo, y sus historias se ponen pronto en paralelo con las de Lanzarote del Lago. Tristán aparece, por fin, sentado junto a sus otros compañeros en la Mesa Redonda, y parte también con el resto de caballeros en busca del Santo Grial. Es la apoteosis de Tristán, su definitivo anclaje en la tradición artúrica y, por extensión, en la cultura literaria popular de occidente.

Cabe destacar, sin embargo, que entre lances guerreros, demostraciones caballerescas y nuevas incorporaciones de personajes —como el caso de Palamedes, caballero sarraceno enamorado de Iseo que viene a aumentar aún más el grado de complejidad del triángulo amoroso Tristán-Marcos-Iseo— el fondo original de la historia tristaniana permanece intacto y el amor entre ambos personajes —Tristán e Iseo, en este caso— sigue teniendo una importancia mayor que los lances bélicos o los combates caballerescos.

Esta potenciación del amor, o simplemente la conservación de la esencia primera de la historia de Tristán, se alía con la noción de aventura y caballería tan desarrollada en el ciclo artúrico. Es por Tristán que un caballero, para cumplir con la norma que desde este momento se está fraguando, debe estar enamorado, al contrario de lo que ocurre con Lanzarote en el *Lancelot en prose*⁷⁸, donde el amor que siente por Ginebra es en muchas ocasiones la causa de su inacción o de sus omisiones como caballero. Amor y valentía aparecen aquí unidos en un único concepto, que es la verdadera esencia del caballero.

⁷⁸ MICHA, Alexandre (ed.), *Lancelot: roman en prose du XIIIe siècle*, 9 vols., Ginebra, Droz, 1978-1983; ALVAR, Carlos, *Lanzarote del Lago*, 7 vols., Madrid, Alianza, 1988.

El mayúsculo éxito del *Tristán en prosa* permitió que distintos personajes aparecidos en sus páginas diesen materia para obras independientes: Palamedes, Lamorak y Dinadan son personajes artúricos nacidos de las prosadas aventuras de Tristán, y obras como *Palamedes*, *Meliadus de Leonnoys* y *Guiron le Courtois*⁷⁹ (siglo XVI, pero con antecedentes en los siglos XIII y XIV) surgen de aquí. Encontramos —solo por mencionar un caso— a Palamedes también en obras posteriores al ciclo de la *Vulgata*, como *La Queste del Saint Graal*⁸⁰, la *Compilación* de Rustichello de Pisa⁸¹, en el poema griego del siglo XIV *Ho Presbys Hippotes (El viejo caballero)* —que es una obra que seguramente debe mucho a Rustichello⁸²—, no es olvidado por Malory en *Le Morte D'Arthur*⁸³, y pervivió hasta el siglo XIX en dos largos poemas de Frank Carr (que escribió bajo el pseudónimo de Aelian *Prince*⁸⁴). *Todavía el hijo secreto de Tristán e Iseo*, Ysaïe el Triste, mereció un poema escrito en dialecto picardo a inicios del siglo XV⁸⁵. De este modo, la inclusión de Tristán en el mundo artúrico propició una feraz ampliación de esta esfera con la adición de nuevos personajes y nuevas historias, capaces de enriquecer y completar la órbita caballeresca, y ganando, por tanto, méritos propios y peso específico en el conjunto.

2.1.4.2. España.

⁷⁹ BRUCE, James D., *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings Down to the Year 1300*, vol. 2, Whitefish, Kessinger, 2006 (1923), p. 21.

⁸⁰ PAUPHILET, Albert, *La queste del Saint Graal: roman du XIIIe siècle*, París, Champion, 1923; en ese texto se basa ALVAR, Carlos, *La búsqueda del Santo Grial*, Madrid, Alianza, 1997.

⁸¹ CIGNI, Fabrizio (ed.), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, Ospedaletto, Pacini, 1994.

⁸² LACY, *op. cit.*, p. 368.

⁸³ MALORY, Thomas; COWEN, Janet (ed.), *Le Morte D'Arthur*, 2 vol., Londres, Penguin, 1987 (1969). Es la edición utilizada en ÍDEM; TORRES OLIVER, Francisco (ed.), *La muerte de Arturo*, Siruela, 1985.

⁸⁴ PRINCE, Aelian, *Of Palomide: Famous Knight of King Arthur's Round Table*, Londres, E.W. Allen, 1890; Nueva edición en *ibíd.*, Whitefish, Kessinger, 2009.

⁸⁵ GIACCHETTI, André (ed.), *Ysaïe le triste*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 1993. En torno al texto, es importante la aportación de VICTORIN, Patricia, *Ysaïe le triste, une esthétique de la confluence: tours, tombeaux, vergers et fontaines*, París, Honoré Champion, 2002; ÍDEM, “La fin des illusions dans *Ysaye le Triste* ou quand la magie n'est plus qu'illusion”, *Sénéfiance*, 1999, no 42, pp. 569-578; ÍDEM, “La Reine Yseut et la Fée Morgue ou l'impossible maternité dans *Ysaïe le Triste*”, *La Mère au Moyen Age. Actes du colloque du Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de Lille*, 1998, p. 261-275. Ver también BORRÀS, Laura, “*Ysaye le Triste* o el caso del roman”, *Revista de Filología Románica*, n. 15, 1998, pp. 135-144.

En gran medida por su contacto con Francia, la leyenda de Tristán e Iseo irrumpe en la península en pleno siglo XII, pero no fue hasta los siglos XIV y XV cuando esta desarrolló todo su potencial lírico. Alfonso X lo incluyó en sus Cantigas⁸⁶ en el siglo XIII y el Arcipreste de Hita lo cita en el *Libro del buen amor*⁸⁷ en el XIV. En el siglo XV viene también nombrado en el *Cancionero de Baena*⁸⁸. Existen distintas obras episódicas que recogen algunas escenas tristanescas, entre las que destaca el *Romance de don Tristán*⁸⁹, que narra la muerte del héroe tras recibir de su tío, el rey, una «mala lanzada».

Son varias las obras que desarrollan el material del *Tristán* en prosa, pero el primer texto que recoge la historia al completo es el *Libro del esforzado caballero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas*⁹⁰ (Valladolid, 1501), que tuvo distintas ediciones y un reseñable éxito⁹¹. Finalmente, existe un manuscrito del siglo XVI que tiene por título *Carta enviada por Hiseo la Brunda a Tristán; respuesta de Tristán*⁹², seguramente de origen aragonés, que recoge una misiva de Iseo a Tristán recriminándole que se haya casado con Iseo de las Blancas Manos, y la respuesta de Tristán, disculpándose. Además de la influencia francesa, las versiones italianas parecen

⁸⁶ Sobre este punto, vid. CUESTA TORRE, María Luzdivina, op. cit., 1997, pp. 121-143.

⁸⁷ RUIZ, Arcipreste de Hita, Juan; BLECUA, Alberto (ed.), *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 447: «(...) ca nunca tan leal fue Blancafort a Flores / nin es agora Tristán con todos sus amores (...)».

⁸⁸ Diversas antiguas ediciones, pero existe una moderna: DE BAENA, Juan Alfonso; DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (eds.), *Cancionero de Baena*, Madrid, Visor, 1993.

⁸⁹ DI STEFANO, Giuseppe, “El romance de don Tristán. Edición crítica y comentarios”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. 3, 1988, pp. 271-303.

Ferido está don Tristán
de una mala lanzada:
diérasela el rey su tío,
por celos que del catava;
El fierro tiene en el cuerpo,
de fuera le tembla el asta.
Vale a ver la reyna Iseo,
por la su desdicha mala.
Júntanse boca con boca
cuanto una missa rezada.
Llora el uno, llora el otro,
la cama bañan en agua (...) (p. 281)

⁹⁰ ANZOÁTEGUI, Ignacio B. (ed.), *Libro del esforzado caballero Don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos en armas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.

⁹¹ Cfr. CUESTA TORRE, María Luzdivina, “La transmisión textual de Don Tristán de Leonís”, Madrid, Revista de Literatura Medieval, n. 5, 1993, pp. 63-94.

⁹² El texto íntegro y un análisis crítico puede encontrarse en GÓMEZ REDONDO, Fernando, “Carta de Iseo y respuesta de Tristán”, Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica, no 7, 1988, pp. 327-356.

estar presentes en la composición de la obra, como delata una cierta sencillez narrativa y el resaltar sobre todo los aspectos amorosos y caballerescos⁹³.

2.1.4.3. Inglaterra.

Sir Tristrem, poema anónimo del siglo XIII (atribuido inicialmente a Thomas the Rhymer por Walter Scott, quien lo editó en 1804⁹⁴), se nos presenta como la primera incursión inglesa de la leyenda, que modifica profundamente el sentido original de la obra de Thomas, pese a seguir la trama de esta⁹⁵.

Es en cambio *The Fyrste and the Secunde Boke of Syr Trystrams de Lyones*, situada en el corazón de *Le Morte Darthur*⁹⁶, de Thomas Malory (1495), la versión que definitivamente situó la leyenda en el ámbito de las Islas Británicas. La trascendencia de esta obra, considerada una creación tardía en la evolución de las adaptaciones artúricas, apuntaló su presencia en el imaginario literario británico y occidental. *The Fyrste...*, la parte que nos remite a la leyenda de Tristán e Iseo, es una derivación del *Tristán en prosa*, y recoge perfectamente, como *Sir Tristrem*, el gusto y las necesidades de la audiencia de la época: los lances caballerescos más que los amorosos en un mundo que ya empezaba a idealizar una época extremadamente violenta. Este detalle, el de obviar la problemática derivada del adulterio, refleja el sentido general de *Le Morte Darthur*, que se distancia sintomáticamente respecto a la relación entre Lancelot, Guinevere y Arthur. Se trata por tanto de una novela que explora más la carrera hacia la fama de los caballeros que las incidencias amorosas, más o menos difíciles, de estos con sus damas. Es una obra nostálgica. En el centro de todo se sitúa, por tanto, la amistad, la lealtad entre caballeros y el amor incondicional del señor hacia sus compañeros de armas. Es el reflejo de un mundo feudal que, abocado ya al siglo XVI, estaba diluyéndose. En este

⁹³ LACY, *op. cit.*, p. 472

⁹⁴ SCOTT, Walter, *Sir Tristrem: a Metrical Romance of the Thirteenth Century by Thomas of Erceldoune Called the Rhymer. Edited from the Auchinleck ms. by Walter Scott, Esq.*, Edimburgo/Londres, Archibald Constable and Company/Longman, Hurst, Rees and Orme, 1806.

⁹⁵ GRIMBERT, *op. cit.*, pp. xlii-xliii.

⁹⁶ Vid. nota 46.

entorno, los amores adúlteros de Trystram e Isolde sucumben en gran medida bajo el peso de las armas.

2.1.4.4. Escandinavia.

Gracias a la influencia de Róbert y su *Tristams saga ok Ísöndar*, el ámbito escandinavo desarrolló una interesante variante de la línea evolutiva de la leyenda de Tristán e Iseo. La más importante de las revisiones es la saga islandesa del siglo XIV *Saga af Tristram ok Ísodd*, también conocida como *Tristrams saga ok Ísoddar*⁹⁷, considerada como una versión burlesca⁹⁸ o una aproximación iconoclasta⁹⁹ a la leyenda. La riqueza del sustrato folklórico escandinavo permitió darle un espacio para que distintos motivos de la leyenda tuvieran su desarrollo en baladas o relatos populares. “Tristrams kvæði” (“Poema de Tristán”), compuesto en Islandia en el paso del siglo XIII al XIV, es un buen ejemplo de ello. Mientras que esta balada está claramente relacionada con las sagas islandesas, las baladas feroesa “Tístrams táttur” (“Cantar de Tristán”) y las danesas “Tistram og Jomfru Isolt” (que se toma la curiosa licencia de hacer hermanos a Tristán e Iseo, e hijos del rey de Dinamarca, aunque ellos lo desconocen¹⁰⁰) y “Tistram og Isold” parten del argumento tradicional.

Es también danés el texto *En tragoedisk Historie om den ædle og tappre Tistrand, Hertungens Søn af Burgundien, og den skionne Indianna, den store Mogol Kejserens Daatter af Indien* (“La trágica historia del noble y valiente Tistrand, hijo del duque de Burgundy, e Indiana, la hija del Soberano de la India”), que sigue muy de cerca el hilo argumental de

⁹⁷ Un estudio detallado en FRANCINI, Marusca, “The *Saga af Tristram ok Ísodd*: an Icelandic Reworking of *Tristrams Saga*”, en BUZZONI, Marina y BAMPI, Massimiliano (eds.), *The Garden of Crossing Paths: The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts*, Venecia, Cafoscarina, 2007, pp. 249-271.

⁹⁸ SCHACH, Paul, “The *Saga af Tristram ok Ísodd*: Summary or Satire?”, *Modern Language Quarterly*, vol. 21, no 4, 1960, pp. 336-352; ibíd., “*Tristrams Saga ok Ísoddar* as Burlesque”, *Scandinavian Studies*, n. 59, 1987, pp. 86-100.

⁹⁹ KALINKE, Marianne E., *King Arthur North-by-Northwest. The Matière de Bretagne in Old Norse-Icelandic Romances*, Copenhagen, C. A. Reitzels Boghandel, 1981, p. 211.

¹⁰⁰ ALVAR, Carlos, “Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media”, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (*Historia y Literatura*, 2), 2010, pp. 227-228.

las versiones de Róbert y que deriva seguramente de Eilhart¹⁰¹, pero que sin embargo trata de ajustarse a los gustos estilísticos y temáticos de la época.

2.1.4.5. Alemania.

La importancia de la obra de Gottfried en el mundo germánico cristalizó en la elaboración de algunos textos, uno inconcluso de Ulrich von Türheim¹⁰² (1230) y otro, de mejor fortuna, compuesto por Heinrich von Freiberg¹⁰³ alrededor de 1290. La trascendencia del texto de este autor bohemio parece radicar en su cercanía al estilo de Gottfried, de quien se declara deudor y humilde continuador¹⁰⁴, aunque esa fórmula de sumisión del aprendiz al maestro esconde en realidad una obra de un excelente nivel literario —un recurso, el de la falsa modestia, al que recurrirán no pocas veces distintos autores alemanes a lo largo de la historia de las adaptaciones tristanescas hasta bien entrado el siglo XIX, con Wagner como principal exponente. La versión de Heinrich von Freiberg es particularmente moralizante y sancionadora. Los amantes adúlteros cometen, a ojos de Dios, un pecado mortal de consecuencias funestas. Estamos ante el contraste entre el amor eterno derivado de la fe en Dios y el efímero de Tristán e Iseo, que nunca encontrará acomodo en un entorno cristiano; es, por tanto, un amor tachado de diabólico, de enfermizo, recogido en una historia de gran éxito entre la audiencia a la que iba dirigida y a la que pretendía aleccionarla, sumándose a no pocas piezas de similar propósito de las que el Medievo ha sido siempre su principal semillero.

A finales del siglo XV, aunque ya influido más por Eilhart que por Gottfried, pero con la misma voluntad didáctica de sus predecesores, aparece el curioso *Ein*

¹⁰¹ LACY, *op. cit.*, pp. 471; GRIMBERT, *op. cit.*, p. xlviii.

¹⁰² VON TÜRHEIM, Ulrich; KERH, Thomas (ed.), *Tristan*, Tübinga, Altdeutsche Textbibliothek, 1979.

¹⁰³ VON FREIBERG, Heinrich, *Tristan und Isolde: Fortsetzung des Tristan-Romans Gottfrieds von Strassburg*, Greifswald, Reineke, 1993.

¹⁰⁴ Vid. BUSCHINGER, Danielle, "Notes et discussions à propos du Tristan de Heinrich von Freiberg", *Études Germaniques*, Paris, 1978, vol. 33, n. 1, pp. 53-64; sobre las continuaciones del *Tristan* de Gottfried, vid. CHINCA, Mark, *Gottfried von Strassburg's Tristan*, Cambridge University Press, 1997, p. 107.

*wunderbarlich vnd fase lustige Historij von Herr Tristrand vnd der schönen Isalden*¹⁰⁵ (“Una curiosa y casi divertida historia del señor Tristán y la bella Iseo”), un título que sorprende por su fina ironía. Su popularidad queda patente por su constante reimpresión hasta casi dos siglos después, y por su recuperación moderna. Se convirtió así en una de las obras menores surgidas en la leyenda de mayor extensión temporal. Inspiró a mitad del siglo XVI a Hans Sachs, maestro cantor de Núremberg y poeta, en su *Tragedia von der strengen Lieb Herr Tristrant mit der schönen Königin Isalden*. Sachs fue, por esta y por otras obras, uno de los mensajeros de la nueva moral protestante emanada de la burguesía alemana. La *Tragedia* significa, además, la irrupción definitiva de la burguesía reformista europea como nueva audiencia de la leyenda; la sustitución de la nobleza, del público cortesano, por un nuevo grupo de espectadores, de parroquianos —nunca mejor dicho—, en la nueva sociedad luterana surgida de la industria en ciernes y la mercantilización europeas¹⁰⁶. Esto no fue óbice para continuar en la línea aleccionadora que se venía desarrollando en el ámbito alemán desde el siglo XIII, y Sachs instaba también a ese nuevo público a rechazar todo amor que no sea el institucionalizado por el matrimonio cristiano. La naciente burguesía alemana se caracterizó, como se ve, por la normalización y asimilación de la moralidad que las clases dirigentes venía promoviendo desde su remota cristianización.

Otro detalle que nos habla de la versatilidad que estaba alcanzando la leyenda en su acomodación a las sociedades reformistas europeas, y que también implica a Hans Sachs (esta vez en su condición de maestro cantor), es la presencia de Tristán e Iseo en seis de los 4.200 *Meisterlieder* que compuso el autor alemán¹⁰⁷. Ya sea como obra teatral, como poema, novela, o ahora como pieza musical, la leyenda adquiere en el ámbito germánico una nueva dimensión expositiva que repercutirá, entrado el siglo XIX, en las modernas adaptaciones, más versátiles en cuanto al formato y distintas como emanación de una sociedad cambiante. Autores como Hans Sachs representan un referente al que se acudirán en el futuro en busca de la libertad formal, pero sobre todo servirán de pauta

¹⁰⁵ GRIMBERT, *op. cit.*, p. xlvi.

¹⁰⁶ SZILÁGYI, Éva R., “La *Tragedia von der strengen Lieb Herr Tristrant mit der schönen Königin Isalden* de Hans Sachs. Eclipse de la morale chevaleresque et courtoise”, *Neohelicon*, vol. 5, n. 2, 1977, pp. 37-49.

¹⁰⁷ SOBEL, Eli, *The Tristan Romance in the Meisterlieder of Hans Sachs*, Berkeley, University of California Press, 1963; KINDERMAN, William, “Hans Sachs's «Cobbler's Song», *Tristan*, and the «Bitter Cry of the Resigned Man»”, *Journal of Musicological Research*, vol. 13, ns. 3-4, 1993, pp. 161-184.

para señalar cómo los artistas que optan por representar en sus obras una leyenda del calado temporal de *Tristán e Iseo* no hacen otra cosa que ilustrar los cambios estructurales de las sociedades a las que pertenecen.

2.1.4.6. Italia.

Inspirado en el *Tristán en prosa*, pero también en distintas fuentes de la tradición italiana, es el original italiano la *Tavola Ritonda*¹⁰⁸, escrito en prosa en el siglo XIV. Es casi un estado de la cuestión de distintas obras tristanescas anteriores de su ámbito inmediato¹⁰⁹. Su extraordinaria importancia respecto a la evolución de la leyenda radica en la voluntad del autor anónimo de recuperar la intriga amorosa y colocarla en un primerísimo plano, justo al contrario de lo que ocurre en el *Tristano Panciatichiano*¹¹⁰ — donde priman las acciones guerreras sobre los aspectos amorosos— de finales del siglo XIII, y sobrepasando de ese modo la concepción amorosa cristiana. La *Tabola Ritonda* representa, por tanto y en cierta medida, una vuelta a los orígenes, un retorno a aquel ámbito original que se estaba perdiendo en un pasado brumoso. La importancia del filtro amoroso a la manera del poema de Béroul hace que quede en primer término el fatal desenlace amoroso de Tristán e Iseo por encima de toda otra situación caballeresca o emparentada con la búsqueda del Grial. El paganismo, quizás no intencionadamente, estaba asomando de nuevo ni que fuera brevemente. Este retorno a las esencias de la leyenda muestra hasta qué punto era poderoso el vigor del nodo central de la leyenda de Tristán, mostrando su resistencia a diluirse en el magma de otras corrientes literarias contemporáneas que preferían mostrar las gestas y hazañas de caballeros andantes. La influencia del *Tristán en prosa* francés es, en cualquier modo, clara: la centralidad del amor de Tristán e Iseo no evita tampoco la referencia del alto grado que ocupa Tristán

¹⁰⁸ HEIJKANT, Marie José (ed.), *La tavola ritonda*, Milán, Luni, 1997.

¹⁰⁹ «*Tavola Ritonda*, compilación de la segunda mitad del s. XIV, en la que se han mezclado diferentes textos artúricos (*Tristano Riccardiano*, *Palamedes*, *Tristan en prose*, *Queste del Saint Graal*, *Compilation de Rustichello*, etc.)», en ALVAR, Carlos, *ídem.*, p. 461.

¹¹⁰ ALLAIRE, Gloria (ed.), *Italian Literature: Il tristano panciatichiano*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2002.

también como caballero, aun siendo un caballero imperfecto, obstaculizado como está por su condición de enamorado adúltero.

Este retorno a lo original resulta muy determinante a la hora de influir sobre las posteriores versiones que surgirán en todas las artes en los siguientes siglos. La *Tabola Ritonda* tiene el papel de sumarse a la gran variedad de lecturas que se estaban haciendo de la leyenda, siendo una más entre ellas, pero ciertamente señalándose con una marcada importancia. Efectivamente, todos estos títulos posteriores abonan la idea de que cada autor mantiene una lectura propia, personal y en cierto modo libre. Una perspectiva global nos muestra que, desde los tiempos iniciales de la configuración de la leyenda, esta se compone de una especie de *collage* de interpretaciones variadas y de revisiones matizadoras, ofreciendo una extensa panoplia de posibilidades expositivas, teniendo como idea central —o al menos como rasgo fundamental— la aparición de un amor que abocaba al desastre de sus protagonistas, por más pasional, puro e inevitable que fuese este. Los títulos que prolongaban el influjo de la leyenda en torno al *Tristán en prosa* tienen el mérito de ofrecer variedad y, en definitiva, demostrar que esta tenía potencial para extenderse siglo a siglo. Es cierto, en cambio, que tras esta explosión creativa, la leyenda parece ir perdiendo fuerza e influencia, dejando paso a otros motivos —viejos y nuevos— en el horizonte artístico del conjunto de creadores de la Europa moderna. Sin embargo, nuevos autores, superado el bache que supusieron los siglos XVII y XVIII (siglos que, por otro lado, conservaron en muchas de sus creaciones teatrales y narrativas la idea del amor fatal tristanesco), tendrán donde elegir cuando la leyenda tomara el camino de su renacimiento, y además con fuerzas renovadas, en el siglo XIX.

2.2. Renacimiento, difusión y transformación de la leyenda desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Cuando el pensamiento renacentista pretendió dar un salto hacia atrás y evitar los sinsabores de la Edad Media, nada les llevó a pensar que una historia como la de Tristán e Iseo tendría que salvarse del olvido. Así, hasta la llegada del siglo XIX, y con

él la visión regeneradora del Medievo, Tristán e Iseo no volvieron a ocupar uno de los centros referenciales del mundo creativo occidental.

La nueva vida de los amantes, su prolongación en las artes literarias y, especialmente, visuales, comenzó ya a advertirse a finales del XVIII como una deriva más del agotamiento del neoclasicismo. Francia, Alemania y, sobre todo, Gran Bretaña, países que, en la Edad Media, fueron los que conformaron la base original de la leyenda, terminaron siendo, precisamente, los que la restauraron definitivamente en sus nuevas representaciones. El paso a los EE.UU. solo fue cuestión de tiempo, un país que, como se verá, aprovechará con extraordinaria creatividad la leyenda, y además utilizando como en pocos lugares un nuevo medio y un nuevo lenguaje: el cine naciente.

2.2.1. El siglo XIX británico.

No resulta difícil encontrar paralelismos entre los conflictos morales que despertaron la leyenda de Tristán e Iseo en la sociedad victoriana británica, acomodada en el seno de una industrialización que estaba consolidando a la burguesía como un nuevo poder¹¹¹, y los que se derivaron en la sociedad medieval fuertemente marcada por la moral cristiana. En ambos casos los conflictos morales que surgen del amor adúltero supusieron una agresión en la línea de flotación de la sociedad conservadora, pero al mismo tiempo sirvieron de acicate para la inspiración de no pocos artistas que vieron en la leyenda un motivo de transgresión contra una configuración moral que no les satisfacía¹¹². Si en la Edad Media la leyenda erosionaba los cimientos de la sociedad feudal, ahora, en una época que tenía el puritanismo como un principio perfectamente arraigado, una invasión tan desconcertante como el amor adúltero y apasionado hacía coincidir en un mismo plano el rechazo y la fascinación. Lo que surgió de este conflicto espiritual fueron unas obras de evidente interés.

¹¹¹ Cfr. HOBBSAWM, Eric J., *La era de la revolución, 1789-1848*, Barcelona, Labor, 1991, pp. 31-53.

¹¹² ÍDEM., p. 237.

Fue un renovado acercamiento que en cierta medida completaba el que se estaba produciendo hacia el mundo artúrico. La convivencia de Tristán e Iseo en el universo de los caballeros de la mesa redonda contribuyó a su rescate. Así, aparecieron nuevas ediciones de la leyenda, sobre todo en forma de distintas reediciones de la obra de Thomas Malory. Como ya avanzamos, en 1806 Walter Scott publicó *Sir Tristrem*, obra del siglo XIII, un texto fragmentario que, sin embargo, el autor escocés completó basándose también en Malory¹¹³. Una década después, John Dunlop puso también su atención en ese entorno y se basó en el *Tristán en prosa* para escribir un resumen de la leyenda en *History of Prose Fiction*¹¹⁴. A partir de estas piezas renovadas, el trabajo regenerador continuó con fluidez, llegando pronto a alumbrar, tras varios decenios de sequía, obras literarias nuevas.

Las de Scott, Dunlop y otros que les siguieron eran obras que, o bien respondían a una voluntad de rescate de textos clásicos medievales, mínimamente adaptados, o eran directamente resúmenes de estos. Pura actitud pseudofilológica. Sin embargo, en el año 1852 el poeta inglés Matthew Arnold compuso el poema narrativo *Tristram and Iseult*¹¹⁵. Arnold de este modo se convertiría en el primer poeta británico romántico en servirse de la leyenda para confeccionar una obra completamente original. Es un texto que inevitablemente está fuertemente inspirado en el mundo medieval —no podría ser de otro modo—, pero también está impregnado de una profundidad psicológica y una densidad poética muy propias de un autor decimonónico. Posee, además, cierta complejidad narrativa al reestructurar profundamente el hilo argumental de la leyenda. Es lo que deberíamos esperar de una elaboración moderna de la historia, deudora de toda la tradición anterior, que asume, integra y renueva. Matthew Arnold focaliza la acción en la escena final de la leyenda, en la muerte de los amantes, pero reconstruye los

¹¹³ Vid. nota 56.

¹¹⁴ DUNLOP, John Colin, *The History of Fiction: Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction, from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Day*, Londres, Longman, 1845, pp. 83-90. Además de definirlo como un *romance* en cierta manera separado del ciclo artúrico, añade: «This composition has been the most popular of all the romances of the Round Table, and is considered as the work which best characterises the ancient spirit of French chivalry», pp. 83-84.

¹¹⁵ La obra separada en ARNOLD, Matthew, *Tristram and Iseult*, Londres, Collins' Clear-Type Press, 1946; en la recopilación de su obra poética, en ÍDEM, *The poetical works of Matthew Arnold*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1897. Un estudio sobre *Tristram and Iseult* en LEAVY, Barbara Fass, «Iseult of Brittany: A New Interpretation of Matthew Arnold's *Tristram and Iseult*», *Victorian Poetry*, vol. 18, n. 1, 1980, pp. 1-22.

hechos anteriores mediante una innovadora analepsis completada con distintas referencias contemporáneas que conectan inevitablemente con el pasado. Es una relectura, una representación renovada, muy elaborada y convincentemente actualizada de la leyenda que, como veremos, marcaría la trayectoria de las posteriores adaptaciones románticas.

El filtro como desencadenante de la pasión amorosa es un detalle que está ausente de “The Last Tournament” (1871), una pieza poética incluida en *Idylls of the King*¹¹⁶, un ciclo de doce poemas narrativos escrito por Alfred Tennyson. El filtro amoroso es un detalle no menor, definitorio, de la leyenda tristanesca, pero en esta nueva era de representaciones su desaparición será una constante.

Se inicia con ello un ejercicio de adaptación a los nuevos tiempos que durará hasta hoy, eliminando o matizando algunos aspectos anclados en la medievalidad y que tenía difícil encaje en el mundo contemporáneo. El filtro, como máximo elemento mágico, se acomoda mal en las nuevas sociedades, y pese a su verdadera trascendencia como centro argumental, los autores vivirán un verdadero conflicto a la hora de introducirlo en las nuevas historias. Una laboriosa reinterpretación de su papel en la leyenda tuvo su inicio en el siglo XIX, y aunque a veces se tomó la decisión de simplemente eliminarlo, muchos autores optaron por utilizar su evidente importancia como presencia recordatoria de los orígenes de la historia o como icónico referente poético. El cine, entrado el siglo XX, se apuntará a esta renovación y desactivación, ofreciéndole una nueva e interesante dimensión, como veremos.

En el caso de “The Last Tournament” interesa resaltar que el autor pone hincapié en la influencia nociva del amor adúltero de Tristram e Isolt para la salvaguarda y la integridad del reino. Sitúa su desafortunada historia en un contexto general de destrucción, en paralelo a la de Guinevere y Lancelot y el ocaso del reino de Arturo. Gracias a la ausencia del filtro amoroso, el desarrollo del idilio depende exclusivamente de la imaginación poética de Tennyson, quien construye un escenario

¹¹⁶ TENNYSON, Alfred, *Idylls of the King*, Boston, Houghton Mifflin, 1896; en edición moderna, ÍDEM; GRAY, James Martin (ed.), *Idylls of the King*, New Haven, Yale University Press, 1983.

artúrico en cierta manera inédito: un torneo en el que Tristram se alza con el premio que ha de ofrecer a una dama. Tristram entona entonces una confesión alocada y sincera sobre su amor ilícito, y será la reina Isolt, como no podía ser de otra forma, quien recibirá el regalo. Isolt se suma a la locura del momento y le echa en cara a Tristram que se haya casado con Isolt of Brittany. Todo ello delante de un asombrado rey Mark, quien en un arrebato termina por partirle en dos la cabeza a Tristram con su espada. Tristram es, en manos de Tennyson, un personaje díscolo, irrespetuoso, con una idea libre e irreverente del amor que, saltándose varios siglos de tradición, acaba siendo aniquilado por el rey Mark con una extraordinaria violencia. La libertad creativa, la evolución radical a la que estamos llegando, construye la figura de un rey que, lejos de la magnanimidad y contención de la que siempre había sido revestida, se desata en furia y ensañamiento contra su sobrino.

Como se ve, es un planteamiento claramente nuevo, que utiliza los elementos conocidos y cultivados durante varios siglos para reconstruir una historia profundamente matizada y distinta, pero que sigue guardando la apariencia de un drama artúrico, esta vez con el cariz tristanesco como base. Lo que queda de todo ello, en definitiva, es que Tennyson consigue con su obra hacer evolucionar la leyenda a una velocidad hasta ahora inédita.

Estos añadidos, sustituciones o evoluciones —y también revoluciones— decimonónicas enriquecen la historia tantas décadas después de su aparente olvido. Es una característica constante en las versiones que irán surgiendo desde ahora, sumidas en la vicisitudes tan cambiantes de su tiempo. De este modo, si en Tennyson la visión de la leyenda adquiere tintes fatales, la nueva representación elaborada por el poeta prerrafaelita Algernon Charles Swinburne en 1882 en su *Tristram of Lyonesse*¹¹⁷ es sin duda positiva. En efecto, la versión de Swinburne debe mucho a lo medieval tamizado por el influjo prerrafaelita¹¹⁸, uniendo el rescate de Iseo al de esa estirpe mitificada de mujeres del pasado que volverán de nuevo a ocupar el centro de varias obras de importancia: Ginebra, Helena, Eloísa, etc.

¹¹⁷ SWINBURNE, Algernon Charles, *Poems and ballads*, Londres, Chatto, 1897.

¹¹⁸ Cfr. HARRISON, Anthony H., *Swinburne's Medievalism: A Study in Victorian Love Poetry*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1988.

El texto está presentado en diez partes (un Preludio y nueve Cantos) en los que narra los momentos más destacables, desde que toman el filtro hasta sus muertes. De Thomas y Gottfried toma el episodio de la lucha de Tristram con el gigante Urgan y todo lo que ello conlleva, y rescata diversos materiales artúricos, como los amores de Lancelot con Guenevere y de Merlin con Nimue. Para Swinburne, Tristram e Iseult, entregados a la pasión, están por encima de Dios y su influencia; es un amor puro, épico y trágico, un amor de influencia clásica y de recorrido universal. En esa construcción casi mitológica que une a los amantes con la naturaleza, la continuidad de su amor trasciende más allá de la muerte.

Es, como decimos, una versión positiva, abierta y contestataria respecto a las versiones británicas precedentes, debido sobre todo a la personalidad de su autor, quien era conocido por su irreverencia y por alentar conductas poco afines a la moral victoriana¹¹⁹. Swinburne compone imágenes sensuales que unen la imagen medieval, ya icónica, de Tristán e Iseo, con detalles psicológicos muy modernos, recogiendo el espíritu modernizador de su siglo. El uso del clasicismo es la vía que utilizará para situarse en sintonía con los amantes y así cuestionar la moral puritana. Es por ello importante resaltar que el sello y la naturaleza individual del autor y el ambiente cultural de la época son los factores que empujan a la leyenda hacia una modernidad que Wagner en Alemania había estado también cultivando y que, como veremos, desarrollarán en el futuro distintos autores¹²⁰.

El desarrollo de la leyenda en el ámbito del XIX británico conformará el *humus* creativo sobre el que se asentarán no pocas obras del siglo XX, como comprobaremos.

¹¹⁹ ROOKSBY, Rikky, *AC Swinburne: A Poet's Life*, Londres, Scolar Press, 1997; ÍDEM, *The Whole Music of Passion: New Essays on Swinburne*, Londres, Scolar Press, 1993.

¹²⁰ Vid. SESSA, Anne Dzamba, *Richard Wagner and the English*, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1979, pp. 87-100.

2.2.2. Alemania, siglos XIX y XX.

Como vimos, en las versiones en prosa escritas en lenguas románicas y en inglés, el nodo tristanesco quedaba diluido en el mundo artúrico, al contrario que en Alemania y en el mundo escandinavo, donde se mantuvo independiente. Durante el romanticismo alemán se produjo una situación similar¹²¹.

Fue por una necesidad de redescubrir el pasado alemán que, durante poco más de un siglo que va desde la segunda década del siglo XIX hasta recién empezada la tercera del XX, se publicaron una decena de ediciones de los poemas medievales relacionados con Tristán e Iseo, aquellos escritos por Gottfried y sus sucesores. A ello también ayudó la una fascinación de gran volada de los románticos hacia el mundo medieval, que se prolongó en el tiempo y que influyó a un buen número de autores¹²². Eberhard von Groote¹²³ en 1821 y Hermann Kurz¹²⁴ en 1847 publicaron sendas ediciones del texto de Gottfried que destacan entre las distintas traducciones y adaptaciones que surgieron en esa primera mitad de siglo.

Sin embargo, las composiciones poéticas originales, enmarcadas ya en el romanticismo alemán, sufrieron las contradicciones de conciliar el adúltero amor medieval representado por Gottfried con la concepción romántica de la pasión amorosa como un hecho casi religioso. Así, August von Platen—Hallermünde escribió en 1825 un pequeño poema titulado *Tristan*¹²⁵ que reúne amor y muerte —aunque solo sepamos

¹²¹ GRIMBERT, *op. cit.*, p. liv.

¹²² LACY, *op. cit.*, p. 466.

¹²³ GOTTFRIED von Strassburg; ULRICH von Türheim; VON GROOTE, Eberhard (ed.), *Tristan von Meister Gotfrit von Straszburg mit der Fortsetzung des Meisters Ulrich von Turheim in zwey Abtheilungen hrsg. von E. von Groote*, Berlín, Georg Reimer, 1821.

¹²⁴ GOTTFRIED von Strassburg; KURZ, Hermann (ed.), *Tristan und Isolde*, Stuttgart, Becher, 1847.

¹²⁵

Aquél que con sus ojos ha visto la Hermosura,
a merced de las Parcas ha sido abandonado,
para ningún servicio es apto en este mundo,
no obstante, temblará ante la muerte,
aquel que con sus ojos ha visto la Hermosura.

Entre cuitas de amor arderá para siempre,
pues solo un loco puede creer, sobre la tierra,
que fructifica impulso semejante:
Aquél al que ha alcanzado el dardo de Hermosura,

que trata de los amantes por ese título¹²⁶— como resumen de una obra mayor frustrada, y Karl Leberech Immermann murió en 1840 antes de concluir un poema épico titulado *Tristan und Isolde*¹²⁷, publicado en 1841, que también recogía esa dificultad temática. El dilema entre la moral y la pasión fuerza la trama, como en el caso de Immermann, y diseña una narración en la que los amantes intentan saldarse la inmoralidad del adulterio dedicándose a la iglesia; aplicados a sus deberes religiosos, no volverán a verse hasta el momento trascendente de la muerte.

2.2.2.1. Wagner.

Como no podía ser menos dada su influencia en la cultura occidental, Wagner irrumpió con una fuerza colosal en el desarrollo contemporáneo de la leyenda. En el compositor de Leipzig encontramos todas las características definitorias de la versión moderna: recoge aspectos fundamentales de la tradición literaria pasada, asume las innovaciones temáticas y estéticas que surgieron en su siglo y ofrece una obra compleja, influyente y en cierta manera definitiva. Además, todo ello lo realiza mediante un arte inédito hasta ahora en la representación de la leyenda: la ópera.

Tristan und Isolde se publicó en Leipzig en 1859 y se representó íntegra por primera vez en 1865¹²⁸. Con ella, el público culto tuvo un buen fundamento para instalar definitivamente la leyenda de Tristán e Iseo entre sus referentes culturales, pero al

entre cuitas de amor arderá para siempre.

Ah, deseará secarse como los manantiales,
aspirar un veneno en cada soplo de aire,
y la muerte oler en cada flor:
Aquél que con sus ojos ha visto la Hermosura,
ah, deseará secarse como los manantiales.
(Trad. de David Pujante)

En PLATEN, August von, "Poemas de August von Platen", Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura, n. 2, 1986, pp. 24-26.

¹²⁶ MÜLLER, Ulrich, "The Modern Reception of Gottfried's Tristan and the Medieval Legend of Tristan and Isolde", en HASTY, Will (ed.), *A Companion to Gottfried Von Strassburg's Tristan*, Nueva York, Camden House, 2003, p. 287.

¹²⁷ IMMERMANN, Karl Leberecht, *Tristan und Isolde: ein Gedicht in Romanzen*. Düsseldorf, Schaub, 1841.

¹²⁸ SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, Londres, Macmillan Press, 1992, p. 1068.

mismo tiempo —quizás de forma contradictoria— sirvió de vía para su popularización. Wagner transforma el significado final de la leyenda, la simplifica y la adapta a su tiempo, y es precisamente a causa de esa mezcla de calidad artística y de divulgación entre todo tipo de público por lo que muchas de las reinterpretaciones modernas de la leyenda adoptan mejor la transfigurada lectura wagneriana que la original, influyendo no solo al público y a los artistas, sino también a las interpretaciones que de los textos originales elaboraban los estudiosos medievalistas.

Como modélica creación de su tiempo, las alteraciones que Wagner imprime a la leyenda se explican por el ambiente musical y filosófico de la Alemania del siglo XIX. *Tristan und Isolde* ofrece así diversas referencias románticas, como la pasión desenfrenada y mística, que subraya la unión espiritual por encima de la carnal, o el simbolismo de la noche (véase Novalis) como marco de esa unión imposible que los aboca a una muerte necesaria para alcanzar la felicidad eterna.

Gracias a la influencia de Gottfried, Wagner se permitió trasladar la pasión amorosa de Tristán e Iseo del plano terrenal al espiritual; siguió a Novalis en la identificación de ese plano —la Noche y la Muerte¹²⁹— y a Schopenhauer en la idea de renuncia a la Voluntad, que modificó para adaptarla a su creencia de que la salvación solo puede alcanzarse mediante la influencia del amor¹³⁰. De este modo, Schopenhauer dejó una huella importante en su música —«El descubrimiento de la filosofía de Arthur Schopenhauer es el gran acontecimiento de la vida de Wagner», diría después Thomas Mann¹³¹—, e incluso transformó la primera concepción del compositor sobre el equilibrio entre todas las artes, y así elevar la música por encima de todo como el único arte capaz de trasportarnos introspectivamente más allá del mundo material hacia el principio metafísico de la Voluntad¹³². Wagner confiaba, influido por todo ello, en que la

¹²⁹ «"Tristán" e "Isolda" se llaman "consagrados a la noche" (*Nachtgeweihte*), expresión literal de Novalis», en MANN, Thomas, *Richard Wagner y la música*, Barcelona, Random House Mondadori, 2013, p. 109.

¹³⁰ GRIMBERT, *op. cit.*, p. lvi; FURNESS, Raymond, "Wagner and Decadence", en GRIMBERT (ed.), *op. cit.*, p. 393.

¹³¹ MANN, Thomas, *op. cit.*, 2013, p.106.

¹³² «En octubre de este mismo año de 1854, el poeta revolucionario Georg Herwegh atrae la atención de Wagner sobre la obra capital de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*. Lo que deslumbra aquí a Wagner en primer lugar es la importancia que el filósofo da a la Música; lo que le convierte después en devoto es el descubrir que su Wotan, deseoso de la aniquilación, es el trasunto poético de la voluntad

música impusiera en todos los actos de *Tristan und Isolde* un cúmulo de emociones que acompañasen a los amantes hacia un nivel trascendente. Y es una vivencia, reforzada por las características que Wagner imprimió a la partitura, que el espectador comparte con los personajes gracias a esos intervalos menores de la obertura, tan cargados de profunda melancolía cuando estamos empezando a entrar en la ópera, y sobre todo a ese anhelo infinito que provoca el llamado Acorde de Tristán¹³³ y que nos transporta a un lugar de imprecisa poesía. Esa nota ambigua, disonante, cargada de suspense y de insatisfacción, nos remite indudablemente a Schopenhauer y a *El mundo como voluntad y representación*.

En el camino de la edificación de un nuevo paradigma que transportara la leyenda hacia el mundo contemporáneo, el resolutivo “Liebestod” es también una aportación novedosa, otra lectura de esa asociación entre Amor y Muerte que ya existía desde el origen de la leyenda, pero que ahora, mediado el siglo XIX, Wagner actualiza y ofrece para el futuro. Es una revisión necesaria, como había ido ocurriendo a lo largo del tiempo distintos elementos anacrónicos, para la pervivencia de la leyenda en paisajes modernos. La larga separación entre los siglos XIII y XIX, además de los diferentes ajustes acumulados y producidos a corta y media distancia, estaba favoreciendo un salto de todavía mayor trascendencia. En versiones tempranas como la de Thomas, los amantes desean que su pasión cristalice en una aceptación social que no se produce; la muerte es inevitable, pero los amantes no la desean. En Wagner, la muerte está presente desde el principio del conflicto amoroso: Tristán e Iseo desean la muerte para completar la unión física con la espiritual. En las versiones medievales, la unión carnal entre los amantes es frecuente, y en cada reencuentro esta se renueva constantemente en un complejo entramado de idas y venidas, de uniones y separaciones. En Wagner, sin embargo, solo existe un camino, revestido de tránsito espiritual, que les llevará hacia una sola dirección: la muerte.

Las transformaciones que Wagner imprimió en la leyenda, su lectura renovada, fueron perfectamente asumidas por los aficionados de su tiempo, y si bien su influencia fue importante en las décadas inmediatamente posteriores a su estreno, esta continuó

de renuncia propuesta por Schopenhauer», en MAYO, Ángel Fernando, “El porqué de Tristán e Isolda”, *Scherzo*, marzo 1989, p. 75.

¹³³ Cfr. SADIE, *op. cit.*, pp. 815-816.

con creciente importancia durante el siglo XX, atravesando la frontera del milenio para llegar hasta hoy.

El evidente éxito de esta nueva versión trajo consigo la voluntad de recuperar las fuentes originales que habían inspirado a Wagner. Nuevas representaciones en forma de obras de nuevo cuño vieron la luz al calor de la ópera. La técnica del *leitmotiv*, surgida de forma tan brillante en Wagner, su simbolismo y su fuerza expresiva, fue adoptada por una buena cantidad de autores de obras literarias contemporáneas.

En tanto que obra musical, sus notas también aparecieron en diversas creaciones literarias, teatrales y musicales, convirtiéndose en la banda sonora de obras de autores como Thomas Mann (aparece en *Buddenbrooks*¹³⁴ o en *Tristan*), en las que su presencia, más que un simple referente, se convierte en obsesiva. Esto es particularmente claro en casos donde el “Liebestod” es usado transmitir la noción que la última consumación es la muerte en el momento del clímax sexual. En el cine, un arte donde la música puede aliarse perfectamente al lenguaje del texto y de la imagen, Wagner ha sido empleado exhaustivamente, desplegando un discurso que se mantendrá intacto un siglo o un siglo y medio después.

2.2.2.2. Después de Wagner.

Necesariamente, la escena teatral alemana del siglo XIX tuvo que recibir el impacto de la versión wagneriana. Fueron muy numerosas las piezas que se fueron sucediendo en los escenarios en los territorios de habla germánica: *Tristan*, de Josef Weilen (1860), *Tristan*, de Ludwig Schneegan (1865), *Isolde*, de Albert Gehrkes (1869) y *Tristan und Isolde*, de Adolf Bessel (1895). La llegada del siglo XX trajo más piezas que su fueron sucediendo en las salas: el *Tristan* de Albert Geiger (1906), *Tantris der Narr* de

¹³⁴ VAGET, Hans Rudolf, “Thomas Mann und Wagner: zur Funktion des Leitmotivs in *Der Ring des Nibelungen* und *Buddenbrooks*”, en SCHER, Steven Paul (ed.), *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1984, pp. 326-347. Sobre esa relación Schopenhauer-Wagner-Mann, nos recuerda Hermann Kurze: «Cuando su vida empieza a declinar, Thomas Buddenbrook lee el tratado de Schopenhauer *Sobre la muerte* y se siente embriagado», en KURZE, Hermann, *Thomas Mann. La vida como una obra de arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 640.

Ernst Hardt (1909), *Tristan und Isolde* de Emil Ludwig (1909), *König Hahnrei* de George Kaiser (1910), *Tristan und Yseult* de Eduard Stucken (1916), *Tristans Tod* de Maja Oler (1919), *Trilogie der Leidenschaft: Ysolt, Marke, Tristan* de Robert Prechtl (1922) y *Tristan und Isolde* de Joseph—Herter Ammann (1928)¹³⁵. Como decimos, el influjo wagneriano desembocó en un arrebato creativo escénico relacionado con Tristán e Iseo y su mundo. Nos encontramos entonces ante una importante acumulación, de una destacable cantidad de dramas que recogen al completo la leyenda o que, dado el creciente conocimiento de la historia, se centran en distintos episodios aislados que el espectador no tiene demasiados problemas en situar en su contexto. Es, por así decirlo, un lugar común en el que, además de las demás artes, el teatro irá consolidando en la experiencia artística de los consumidores de cultura.

De entre estas nuevas versiones teatrales, hay dos que se van a proyectar hacia el futuro con fuerza e influencia, sobre todo en el ámbito cinematográfico. Estamos ya en pleno siglo XX, con el cine como arte naciente y a la busca de un lenguaje propio, que en un primer momento basará su expresividad en la literatura y su formulación estética en el teatro. La versión de 1909 de Ernst Hardt, *Tantris der Narr*¹³⁶, que tuvo cierto éxito en sus representaciones durante la época del Imperio Alemán¹³⁷, muestra perfectamente la esencia de toda la historia condensada en los episodios de una sola jornada, aquellos que recogen el retorno de Tristán al reino tras su largo exilio. Esta versión, teóricamente fragmentaria, muestra sin embargo momentos icónicamente sumariales y reconocibles: Tristán escondido tras el disfraz de un leproso para salvar a Iseo, que ha sido condenada a vivir entre ellos; Tristán también bajo la identidad de Tantris, el juglar; y sobre todo la escena del bosque, cuando Tristán se reencuentra con su perro Husdent, feliz por su retorno, y que sirve por fin de prueba de su verdadera identidad a los ojos de Iseo, episodio que, como explicamos en el capítulo dedicado a *L'Éternel retour*, Jean Cocteau recuperaría en la escritura de su guión cinematográfico.

¹³⁵ GRIMBERT, *op. cit.*, p. lx. Para un breve análisis de estas piezas, cfr. LACY, *op. cit.*, pp. 466-467.

¹³⁶ HARDT, Ernst, *Tantris der Narr*, Berlín, Insel, 1909; hemos consultado la edición en inglés: HARDT, Ernst; ÍDEM, *Tristram the Jester*, traducción al inglés de Jonh Heard Jr., Rockville, Wilde Side Press, 2010.

¹³⁷ Cfr. DALLAPIAZZA, Michael, "Medieval Tristan and *Fin de Siècle* Aestheticism: Georg Kaisers *König Hahnrei*", en BÖKER, Uwe (ed.), *Of Remembrance the Key: Medieval Literature and its Impact through the Ages*. Berna, Peter Lang, 2004, pp. 203-214.

Este despliegue tan visual surgido del teatro, que ofrece nuevos motivos y nuevas articulaciones de la leyenda, continúa en *König Hahnrei* de Georg Kaiser¹³⁸, del año 1913, una obra temprana del autor alemán. Kaiser, de gran influencia en el teatro expresionista, añade un innovador componente perverso y viciado en el triángulo amoroso entre Marco, Tristán e Iseo. La relación entre los tres se convierte en algo morboso y retorcido: el rey Marco conoce las infidelidades de Iseo con Tristán pero no actúa, e incluso se recrea en esa idea que lo mortifica, y entre los dos amantes el potencial del deseo se agudiza y se enrarece al conocer ambos que el rey sabe de sus encuentros furtivos, que disfrutaban así todavía más. Voyerismo, morbo, pasión enfermiza; la compleja red de sentimientos que teje Kaiser sitúa la historia en plena modernidad freudiana, abriéndola a las libres transformaciones que vendrán poco después en otros ámbitos artísticos. Este nuevo referente inspirativo, que profundiza por primera vez en las oscuridades de la psicología humana, servirá de caldo de cultivo y de acicate para el arte del siglo XX, como no podía ser de otra forma, reforzando la posibilidad de renovar desde sus propios cimientos la leyenda de Tristán e Iseo, encontrando en ello motivos para complicar la historia con alusiones a aspectos completamente inéditos en su originalidad y en su profundidad. El cine, desprovisto de los viejos anclajes que complicaban la renovación estructural de las artes tradicionales, se aferró a este punto para encontrar soluciones y respuestas contemporáneas a elementos y conflictos anacrónicos. Este aspecto, que tratamos en profundidad en los análisis cinematográficos, queda patente en los diversos recursos empleados por Buñuel, Cocteau y especialmente en François Truffaut para la modernización de la leyenda, y en cierto sentido su normalización en una sociedad tan cambiante como la del siglo XX.

Marcada por el interés que suscitó entre movimientos artísticos alejados de la filosofía del régimen, durante el periodo nacionalsocialista alemán la leyenda perdió presencia. Existieron sin embargo tres adaptaciones dignas de ser mencionadas y que además supusieron una importante alteración —pero hasta cierto punto intrascendente— respecto al original. La novela *Mummenschanz auf Tintagel* (1937), del escritor austriaco Wilhelm Karl Kubie¹³⁹, desmitifica la pasión de los amantes y, por

¹³⁸ ÍDEM.

¹³⁹ KUBIE, Wilhelm Karl, *Mummenschanz auf Tintagel*, Leipzig, Schaffrath, 1937.

extensión, el mundo artúrico al completo. *Tristrans Ehe* (1926), de Karl Albrecht Bernoulli¹⁴⁰ y *Spätestens im November* (1955), de Hans Erich Nossack¹⁴¹, son dos novelas que comparten una misma intención: actualizar la leyenda a sus respectivas épocas. Así, en *Tristrans Ehe* Iseo pierde la razón al marchar Tristán, y su marido Mark, un multimillonario norteamericano, la pone en tratamiento psiquiátrico. El retorno de Tristán facilitará un final feliz. La novela se centra en su tratamiento psiquiátrico, que asegura un final feliz en el que los amantes están reunidos con sus parejas. De nuevo soluciones actualizadas y simplificadas a problemas heredados del pasado, perdiendo su potencia poética del pasado, construida siglo a siglo, para refundar la naturaleza de la leyenda mediante una renovación esencial y la ayuda de cierta poética de la trivialidad.

Por su parte, *Lo más tarde en noviembre* centra la trama en la relación adúltera entre un escritor y la esposa de un rico industrial en los tiempos de la reconstrucción alemana tras la guerra. La tolerancia de la sociedad alemana moderna permite que la relación, que en el pasado recibía todo tipo de condenas, se convierta en algo anodino y de poco riesgo. De este modo, esta actualización parece plantear la poca vigencia de la leyenda en el seno de una sociedad tolerante, cuando en realidad trata de normalizarla de nuevo, de asimilar esos viejos conflictos con la naturalidad de lo cotidiano. El desencanto, que anima tantas obras literarias y cinematográficas de la mitad del siglo XX, parece también anidar, como no podría ser de otro modo, en el seno de la leyenda de Tristán e Iseo. Es seguramente el gran descubrimiento del siglo pasado.

Lo más tarde en noviembre ya anunciaba a mediados de los 50 el resurgimiento de la leyenda durante los 60. Se vivió en ambas Alemanias una necesidad de recuperar su herencia cultural para afianzar sus respectivas identidades para huir de la problemática de ser países surgidos de forma artificial. El género novelesco se mantuvo como su principal forma de expresión. Así, *Der Roman von Tristan und Isolde* (1969) de Ruth Schirmer—Imhoff¹⁴² supuso una recuperación respetuosa con la tradición —basada en

¹⁴⁰ BERNOULLI, Carl Albrecht, *Tristans Ehe: Ein amerikan Drama in 5 Aufzügen*, Leipzig, Reclam, 1926.

¹⁴¹ NOSSACK, Hans Erich, *Spätestens im November: roman*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955; en español: ÍDEM, *Lo más tarde en noviembre*, traducción de Juan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1968.

¹⁴² SCHIRMER-IMHOFF, Ruth, *Der Roman von Tristan und Isolde*, Zürich, Manesse, 1969; GERRITSEN, Willem Pieter & VAN MELLE, Anthony G. (eds.), *A Dictionary of Medieval Heroes*:

fuentes antiguas, rezaba el subtítulo—, mientras que *Tristan und Isolde* (1975) de Günter de Bruyn¹⁴³ idealizaba la historia para favorecer el resurgimiento cultural alemán. Todas son obras que de nuevo reivindican la tradición, incluso de forma nominal, pero que ya parecían estar agotando la novelística como principal recipiente de los cambios producidos en la leyenda, dejando paso al cine, como veremos.

2.2.3. Francia, siglos XIX y XX.

Tras dos siglos de relativa distracción, el siglo XIX francés vio resurgir la leyenda con fuerza de la mano de la filología primero, y de la influencia wagneriana después. Francisque Michel descubrió y recuperó para estudiosos y lectores los poemas de Béroul y Thomas en *Tristan: recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures, composés en françois, en anglo—normand et en grec dans les XII et XIII siècles*¹⁴⁴, publicado en Londres entre 1835 y 1838, en cuyo prólogo repasa detalladamente la presencia tristanesca en distintos países a lo largo del tiempo y sus conexiones entre las distintas versiones, lo que supone la primera elaboración de un estado de la cuestión historiográfico sobre la leyenda. Este interés, sin embargo, podemos integrarlo en el nacimiento de los estudios artúricos, de su aparición en revistas filológicas y en distintos ensayos que fueron apareciendo a lo largo del XIX.

Pero la verdadera medida para valorar esta recuperación la encontramos en el seno de lo eminentemente literario y en las obras de los poetas simbolistas franceses — Baudelaire, Verlaine, Mallarmé...—, quienes se vieron profundamente influidos, como la mayoría de artistas de su tiempo, por las aportaciones de Wagner respecto a la concepción del arte, novedades que pasaban por entender la experiencia artística como

Characters in Medieval Narrative Traditions and Their Afterlife in Literature, Theatre and the Visual Arts, Suffolk, Boydell & Brewer, 2000, p. 281.

¹⁴³ DE BRUYN, Günter, *Tristan und Isolde*, Berlín, Kindler, 1975; edición reciente: ÍDEM, Frankfurt, Fischer, 2000.

¹⁴⁴ MICHEL, Francisque, *Tristan, recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures, composés en françois en anglo-normand et en grec dans les XII et XIII siècles*, Londres, G. Pickering; París, Techener, 1835-1839.

una ascensión desde la vida mundana al ámbito puramente espiritual¹⁴⁵. En ese viaje, fundamental para entender tantas cosas del siglo XIX, la leyenda de Tristán e Iseo se vio forzada, redirigida, hacia una espiritualidad que, por otro lado, no desentonaba en ningún caso con la esencia misma de la historia. El amor entre Tristán e Iseo, acosado ahora por la Noche y la Muerte, se revestía de una trascendencia y una elevación poética muy potenciadas por el talento indiscutible de importantes autores. Pocas veces en su historia, la leyenda tuvo tan selecta nómina de poetas.

Pero la obra literaria que más ha hecho por la popularidad de la leyenda a caballo entre el siglo XIX y el XX ha sido el *Roman de Tristan et Iseut* (1901), un intento de restauración del texto arquetípico escrito por Joseph Bédier¹⁴⁶. Como buen medievalista, Bédier acudió a las fuentes originales, cotejó las distintas versiones y las concilió en un texto sencillo pero fiel. No solo fue una recuperación temática sino que, sin perder de vista la novelística moderna, se permitió trasladar a su texto el estilo de Béroul y de otros autores medievales. Esta pertinente mezcla de pasado y presente acercó la historia al público general, que acogió cumplidamente su publicación. La versión de Bédier era bienintencionada, amable con los personajes y de fácil asimilación por el lector. Su trascendencia durante todo el siglo XX (las constantes reediciones en tanto ámbitos así lo dicen) ayudó a familiarizar la historia de los amantes entre los lectores, pero también ofreció una visión estandarizada y sin aristas, más propia de la divulgación literaria¹⁴⁷ que de la evolución artística que sí reflejaron otras translaciones más personales.

¹⁴⁵ Cfr. WAGNER, Richard, *Opera y drama*, Madrid, Akal, 2013. «No es ni poeta ni músico, sino algo distinto, algo en lo que se funden estas dos propiedades de un modo insólito; es, digamos, un Diosniso del teatro que sabe cimentar y, en cierto modo, racionalizar poéticamente insólitos procesos de expresión. Pero sí, a pesar de todo, sigue siendo poeta, no lo es en un sentido moderno, cultural y literario, no por espíritu y conocimiento, sino por algo mucho más profundo y sagrado: es el alma popular, lo que en él por él se hace poesía; él es solo su portavoz, su herramienta, solo el «ventrilocuo de Dios» según la ingeniosa y acertada expresión de Nietzsche», en MANN, Thomas, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴⁶ BÉDIER, Joseph, *Le roman de Tristan et Iseut*. París, Sevin et Rey, 1901; en español, ÍDEM, *La historia de Tristán e Iseo*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1995; Acantilado, 2011; en catalán, ÍDEM, RIBA, Carles (trad.), *El romanç de Tristany i Isolda*, Barcelona, Quaderns Crema, 1981.

¹⁴⁷ «Quand parut, en 1900, votre *Roman de Tristan et Iseut*, vous aviez trente-six ans. Subissez, Monsieur, cette révélation sans vous en effrayer. Il est dans les traditions académiques que notre âge soit public le jour de notre réception; puis, de la réception à la mort, chacun pense surtout à l'âge de ses voisins. Donc à trente-six ans, vous étiez célèbre.» En Réponse de M. Louis Barthou, membre de L'Académie Française, au Discours de M. Joseph Bédier, prononcé dans la séance du 3 de novembre 1924.

Además de ese éxito editorial, el *Roman de Tristan et Iseut* influyó en otros filólogos e historiadores que rescataron y modernizaron otros textos medievales¹⁴⁸. Centrado en los amantes, André Mary publicó *Tristan e Iseut*¹⁴⁹ (1937), que incluía una vertiente histórica en forma de un estudio pormenorizado sobre la vida en la Edad Media, una época que empezaba de nuevo a interesar al gran público, y que en versiones posteriores contenía un prefacio de Denis de Rougemont. Era la época del nacimiento en Francia de la Escuela de los Annales y la actualización de los estudios historiográficos¹⁵⁰ que poco a poco irían popularizando la historia y que situaría a Francia a la cabeza de los estudios históricos medievales.

Con el fin de atenuar la pátina romántica que imprimió Bédier, algunos autores recurrieron a las fuentes originales celtas. Fueron, por ejemplo, los casos de *Tristan et Iseut, conte du XIIIe siècle* (1951) del filólogo románico Robert Bossuat¹⁵¹, de *Tristan et Iseut renouvelé d'après les manuscrits de Thomas, des deux Bérout et de la Folie de Berne* (1956) de Pierre D'Espezel¹⁵² y de *Tristan et Iseult* (1972) de René Louis¹⁵³. Mientras que Bossuat y D'Espezel se centran en la comparación entre los distintos textos canónicos para encontrar elementos comunes que señalan el origen céltico de la leyenda, Louis profundiza mucho más y aísla la historia de aquellos elementos de cariz caballeresco que la enmascararon y la alejaron de su base primitiva y auténtica.

En esta indagación del mito original debe encuadrarse una de las últimas versiones, *Tristán et Iseult* (1985) de Michel Cazenave¹⁵⁴, que en ese intento de desnudar la leyenda de todos los atributos que la han ido revistiendo a lo largo de los siglos, elimina toda la influencia cristiana, feudal e incluso wagneriana. El resultado es una

¹⁴⁸ Sobre la relectura modernista de las fuentes medievales, vid. BLOCH, R. Howard & NICHOLS, Stephen G. (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

¹⁴⁹ MARY, André, *Tristan et Iseut*, París, Philippe Gonin, 1937.

¹⁵⁰ BURKE, Peter, *La revolución historiográfica francesa: La escuela de los Annales 1929-1984*, Barcelona, Gedisa, 1994.

¹⁵¹ BOSSUAT, Robert, *Tristan et Iseut: conte du XIIIe siècle*, París, Librairie Hatier, 1951.

¹⁵² D'ESPEZEL, Pierre, *Tristan et Iseut: renouvelé d'après les manuscrits de Thomas, des deux Bérout et de la Folie Tristan de Berne conférés avec la Saga du Frère Robert, avec Eilhart d'Oberg et Gottfried de Strasbourg*, París, Union Latine d'Éditions, 1956.

¹⁵³ LOUIS, René, *Tristan et Iseult*, París, Le Livre de Poche, 1972. ÍDEM, *Tristany i Isolda*, traducción al catalán de Josep Lozano, Valencia, Bromera, 2013.

¹⁵⁴ CAZENAVE, Michel. *Tristan et Iseut: roman*, París, Albin Michel, 1985.

historia esencial, pura, sin adornos, que sitúa a los amantes en un ámbito limpio de cualquier elemento que los separe de su comunión con un universo precristiano.

Para popularizar todavía más la leyenda, algunos autores simplificaron mucho sus versiones y las publicaron en ediciones convenientemente adaptadas para el gran público con ilustraciones y todo tipo de adornos amenos y atrayentes. Una sencillez que poco o nada aportó a la evolución de la leyenda. Sin embargo, una importante transformación vino de la mano de Yves Viollier en *Un Tristan pour Iseut*¹⁵⁵ (1972), que sitúa la acción en un entorno contemporáneo rural y que sustituye el filtro original que toman los amantes por la ingesta de dos, uno de ellos afrodisíaco. Todos los personajes de la narración clásica se transforman y se adaptan a los tipos humanos de una comunidad campestre, y los conflictos generados no pasan de ser pequeñas incidencias en una comunidad sencilla y agradable. De nuevo, la coyuntura del siglo XX redirige la trama antigua hacia situaciones entendidas por todos, de geografía cercana y de resonancia limitada. Se afianzan, como se ve —y como el cine ya estaba mostrando—, unas historias prosaicas y ligeras, en las que la leyenda es una excusa para exponer pequeños conflictos inmediatos.

Otra variación importante aparece en *Tristan et Iseut* (1977) de Pierre Dalle Nogare¹⁵⁶ —libro ilustrado con varias litografías del italiano Cesare Peverelli— que entiende que el devenir de los amantes está en manos del destino. Tristán e Iseo, así como el resto de los personajes, forman ya parte de una historia inamovible, y son como títeres que se dejan llevar por la fuerza inevitable de los acontecimientos.

De todas las artes, el teatro fue quizás el que más versatilidad tuvo a la hora de tratar la leyenda. Y fue también, con diferencia, la que más obras cosechó durante el siglo XX francés. De Wagner se tomó cierta idea metafísica del acto teatral, mientras que de Bédier el interés por la recuperación respetuosa. Se crearon una buena colección de títulos: Bédier mismo escribió una pieza con Louis Artus (*Tristan et Yseult*¹⁵⁷, 1929),

¹⁵⁵ VIOLLIER, Yves, *Un Tristan pour Iseut*, Les Sables d'Olonne, Le Cercle d'Or, 1972.

¹⁵⁶ DALLE NOGARE, Pierre, *Tristan et Iseut*, París, Philippe Lebaud, 1977; edición moderna en ÍDEM, París, Oxus, 2006, con comentario de Michel Cazenave.

¹⁵⁷ BÉDIER, Joseph; ARTUS, Louis, *Tristan et Iseut: pièce en trois actes*, París, L'Illustration, 1929.

con música de Paul Ladmirault. Otras obras fueron *Tragédie de Tristan et Yseult* (1923) de Saint—Georges de Bouhélier¹⁵⁸, un *Tristan et Yseult* (1936) del escritor y director cinematográfico belga Ernst Moerman, de corte surrealista¹⁵⁹, o *Tristan et Yseult* (1945) de Lucien Fabre¹⁶⁰. La escena francesa y europea no ponía obstáculos para su representación, poniendo además a su servicio recursos innovadores que aportaban modernidad y atrevimiento a las nuevas versiones.

Como piezas musicales, en 1940 se estrenó el oratorio secular *Le Vin herbé*, compuesto por Frank Martin¹⁶¹, pieza que tomaba como base la novelización de Joseph Bédier de forma muy fiel, y en 1943 la ópera *Tristan et Yseult: version nouvelle d'après la légende des Trouvères* de Sylvain Arlanc¹⁶².

Pero la pieza teatral de mayor trascendencia en Francia fue *Partage de Midi*, escrita por Paul Claudel y publicada en 1906¹⁶³. La obra, dividida en los tradicionales tres actos y un epílogo, representa el conflicto entre el amor carnal y el espiritual, reuniendo en un mismo espacio elementos que se había tratado separadamente en la mayor parte de las obras. Es por tanto una actualización en muchos sentidos, una *summa* teatral reforzada porque Claudel además elabora una trama muy distinta a la tradicional poniendo en juego a no tres, sino a cuatro personajes (Ysé y su marido, el indeciso y soñador De Ciz; el sutil y libertino Amalric, y Mesa, hombre de acción lleno de proyectos), y la sitúa en la China convulsa de principios del siglo XX. Los cuatro entran en un juego de infidelidades, hastíos vitales y complejas relaciones en las que se mezclan

¹⁵⁸ DE BOUHÉLIER, Saint-Georges, *La tragédie de Tristan et Yseult: pièce en quatre actes et dix-huit tableaux*, París, Charpentier et Fasquelle, 1923.

¹⁵⁹ Edición moderna: MOERMAN, Ernst, *Fantômas; Tristan et Yseult*, Bruselas, Rideau de Bruxelles, 1984.

¹⁶⁰ FABRE, Lucien, *Tristan et Yseult: légende dramatique en 2 actes*. París, Nagel, 1945.

¹⁶¹ «The first work in his mature style is the secular oratorio *Le vin herbé* for 12 solo voices with the accompaniment of seven strings and piano. The text is taken from Joseph Bédier's novel *Tristan et Yseult* and includes the prologue, three chapters and the epilogue without any alterations», en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, Nueva York, Macmillan, 1998, pp. 715-716. Jean Cocteau recuperaría en 1943 esa denominación de «vin herbé» para referirse al filtro en *L'Éternel retour*.

¹⁶² GRIMBERT, *op. cit.*, lxxii.

¹⁶³ CLAUDEL, Paul, *Partage de Midi*, París, Bibliothèque de l'Occident, 1906; un recorrido por las vicisitudes del texto, en ÍDEM; Gérald Antoine (ed.), *Partage de Midi: un drame revisité: 1948-1949*, París, L'Age d'Homme, 1997; un análisis sobre la presencia del *Tristán*, en: BRUNEL, Pierre, "Partage de midi et le mythe de Tristan", Paul Claudel 14, Lettres modernes, París, Minard, 1985; Existen dos adaptaciones audiovisuales, una de 1977 dirigida por Jacques Audoir y otra de 2011 adaptada por Claude Mouriéras.

la actitud práctica ante el amor y el deseo con una profunda espiritualidad. Una espiritualidad que, como en su precedente wagneriano, de gran influencia en esta obra, está unida a la muerte. El desgarramiento de la infidelidad viene más impuesta por la crisis personal que por la oposición social, algo completamente nuevo, y el clímax de ese amor difícil viene más por una unión de almas que por una unión carnal, ya superada. Esta obra resumen ejemplifica como pocas que a veces los grandes pasos en el tratamiento de la leyenda vienen dados más por la calidad del autor que por una determinada coyuntura cultural.

Una de las características que definen las adaptaciones de la segunda mitad del siglo XX, y también uno de los avances, ha sido el alejamiento respecto a las influencias de Wagner y Bédier. El interés se trasladó hacia la leyenda como parte de la red mitológica fundacional de las mentalidades europeas. En ello tuvo mucho que ver el ensayo señero de Denis de Rougemont *L'amour et l'Occident*, publicado en 1939¹⁶⁴. El texto de Rougemont propone una visión psicoanalítica —John Updike lo definió así perfectamente¹⁶⁵— de la leyenda y de la aparente dicotomía entre amor pasional y matrimonio sacralizado. Como ya avanzamos, uno de los aportes de la segunda mitad de siglo a la leyenda fue la entrada de lo psicológico, cultivado en la primera mitad y eclosionado ahora como producto de la asimilación y normalización de la idea del inconsciente y las complejidades de la psicología humana.

Bajo esta nueva influencia vemos emerger el interés por el fondo primitivo de la leyenda; se explora su presencia en el seno de la mitología céltica, se quiere limpiar lo accesorio hasta aislar lo esencial, buscando sus componentes más universales para entroncarla con el núcleo de los grandes mitos de Occidente. Es un intento, por otro lado, de romper con la apropiación que hizo el mundo medieval de la leyenda, del sello marcadamente feudal que se ha ido reproduciendo de forma casi estructural desde el siglo XII hasta el XX.

¹⁶⁴ DE ROUGEMONT, op. cit.

¹⁶⁵ Ver nota 18.

Con esa voluntad, y con tan solo una década de diferencia, se publicaron dos poemas de tema tristanesco: en 1971, todavía un año antes de la edición definitiva de *L'amour et l'Occident*, se publica en provenzal moderno “Ço que Tristan se disiè sus la mar” dentro del primer tomo de los *Pouèmo* de Mas—Felipe Delavouët¹⁶⁶, que recoge una escena marítima de nuevo cuño protagonizada por Tristán; y en 1981 Pierre Garnier escribe *Tristan et Iseult: poème spatial*¹⁶⁷, que reduce la leyenda convenientemente a sus aspectos más esenciales.

Además, los estudios de género contemporáneos, en los que la mujer retomaba su papel preponderante, afianzado en la Europa precristiana frente a la visión patriarcal medieval, matizaron las lecturas de las últimas tres décadas del siglo XX. Es el caso de la obra teatral *Yseult et Tristan* (1978) de Agnès Verlet¹⁶⁸. Nótese, como perfecto ejemplo de este cambio de perspectiva, la revolucionaria inversión del orden de los nombres en el título de la obra, por primera vez en casi un milenio de versiones. Es, como se ve, una obra de calado feminista, que otorga mayor protagonismo a Yseult que a Tristan, y que recupera la importancia que se le daba a la mujer en el mundo celta e irlandés. Verlet renuncia al desarrollo medieval de la trama, a los añadidos patriarcales, y limpia la historia para ofrecer la pureza ancestral y la grandeza femenina que fue sepultada hasta nuestros días. Esta nueva versión, en la que los hombres, incluido Tristan, son débiles y permanecen a la sombra de las mujeres, representa también una pequeña revolución en el teatro como arte escénico al situar los distintos escenarios rodeando a los espectadores.

Este resurgir contemporáneo de Iseo viene también reflejado en otras dos obras teatrales: *An Izild a—heul / Yseult seconde* (1969) de Pierre—Jakez Hélias¹⁶⁹ (el único drama teatral que escribió), en bretón y francés, e *Yseult aux Planches Mains, tapisserie d'un long hiver* (1975), de Elyane Gastaud¹⁷⁰, una pieza de poesía escénica. En ellas todo

¹⁶⁶ DELAVOUËT, Max-Philippe. *Pouèmo, 1*, París, José Corti, 1971. Un estudio sobre el poema en MAURON, Claude, “Un «Tristan» en provençal moderne: Ço que Tristan se disiè sus la mar, de Max-Philippe Delavouët”, *Revue des langues romanes*, 1977, t. LXXXII (2a parte), pp. 181-193.

¹⁶⁷ GARNIER, Pierre, *Tristan et Iseult: poème spatial*, París, André Silvaire, 1981.

¹⁶⁸ VERLET, Agnès, *Yseult & Tristan*, París, L'Harmattan, 1978.

¹⁶⁹ HÉLIAS, Pierre-Jakez, *An Izild a heul / Yseult seconde*, Brest, Emgleo Breiz, 1969.

¹⁷⁰ GASTAUD, Elyane, *Yseult aux Planches Mains, tapisserie d'un long hiver*, París, Les Paragraphes Littéraires de Paris, 1975.

gira en torno a Iseo. De Iseo se toma cierta sensatez que atempera las locuras del amor apasionado y adúltero con Tristán.

2.2.4. La leyenda en inglés durante el siglo XX.

Durante el siglo XX, el ámbito anglosajón ha sido un terreno en el que la leyenda de Tristán e Iseo se ha asentado con mayor prodigalidad. Son incontables las versiones en distintos artes, aunque también es cierto que con desigual calidad. Existe una multitud de versiones de difícil catalogación, un material tan inabarcable que nos ha obligado a sintetizarlo todo, para no perdernos en un listado interminable de títulos, en unas líneas básicas de la evolución de la leyenda en este ámbito cultural y lingüístico.

Existen óperas, poemarios, novelas, narraciones cortas, obras teatrales... Los autores del siglo XX en inglés se sumaron a otros creadores occidentales que se estaban esmerando en la difícil labor de modernizar la leyenda¹⁷¹. Como todos los demás, adaptaron las situaciones, las actualizaron, relejeron las fuentes y aportaron toda la riqueza de su ámbito cultural y de su tradición. Pero también aportaron una perspectiva distinta a la de franceses y alemanes, una voluntad de alterar los orígenes mucho más aguda. El resultado es una buena colección de obras singularmente ricas e innovadoras. Cada autor dejó su sello y se movió por sus propios intereses artísticos. Es cierto que hay claras coincidencias con las innovaciones de otros países y otros ámbitos, como la oportunidad de situar a Iseo en el centro del drama o como narradora por la que pasan todas las interpretaciones, pero también lo es que se hace con bastante más normalidad, e incluso se consigue que personajes que siempre han sido secundarios tomen cierto protagonismo.

Las primeras versiones, como pasó en Francia y Alemania, son producto de la dialéctica entre el rechazo y la asimilación de la influencia wagneriana. *Tristan and Isolde*

¹⁷¹ Cfr. MORGAN, Estelle, "Some Modern English Versions of the Legend of Tristan and Isolde", Die Neueren Sprachen: Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht, vol. 1, 1952, p. 374-383.

(1904) de Louis Kauffman Anspacher¹⁷² fue una obra teatral temprana en verso, todavía cercana al compositor alemán. *Tristram and Isoult* (1905) de Martha W. Austin¹⁷³ se basó en fuentes originales como Malory, pero así mismo tomó buena nota de las novedades que trajeron autores británicos del siglo XIX como Arnold, Tennyson o Swinburne. La obra de Austin, por tanto, ya recoge como referentes clásicos a autores muy alejados de la leyenda original, escritores y poetas que ya no son referencias remotas y que, en cambio, ofrecían una visión actualizada como primer estadio de influencia. Son innovaciones que, producto de la unión de influencias clásicas y modernas, ofrecen un producto distinto y en constante evolución. Así, J. Comyns Carr vuelve de nuevo la vista a las fuentes ancestrales, pero también a las aportaciones de autores decimonónicos como Swinburne. De ese modo lo plasma en *Tristram and Iseult*¹⁷⁴ (1906), una pieza teatral en verso que tuvo cierto éxito. La reivindicación de Iseo como personaje central vuelve de nuevo en el drama en verso *Tristram and Isoult*, (1913) de Martha Kinross¹⁷⁵, mientras que en *Tristram and Iseult* (1917) de Arthur Symmons¹⁷⁶ el foco se pone en el conflicto entre amor y honor. Estamos, en todo caso, en un territorio que todavía bascula entre el pasado y el presente, entre las referencias ya muy lejanas y las que solo hacía unos años estaban aportando nuevas visiones de la leyenda. La ruptura, afianzada ya la idea de una tradición cercana y de calidad, estaba ya en la mano de los autores que estaban por venir.

Sin embargo, todavía *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonesse* (1923) de Thomas Hardy¹⁷⁷ pretende recuperar para los escenarios la esencia

¹⁷² ANSPACHER, Louis Kaufman, *Tristan and Isolde: A Tragedy*, París, Brentano's, 1904. Reeditada: ÍDEM, Whitefish, Kessinger Publishing, 2007.

¹⁷³ AUSTIN, Martha Waddill, *Tristram & Isoult*, Boston, The Poet Lore Company, 1905.

¹⁷⁴ CARR, Joseph Comyns, *Tristram & Iseult: A Drama in Four Acts*, Londres, Duckworth, 1906; ÍDEM, *Tristram & Iseult*, Londres, Forgotten Books, 2012.

¹⁷⁵ KINROSS, Martha, *Tristram & Isoult*, Londres, Macmillan, 1913: «In 1913, Martha Kinross's *Tristram and Isoult*, a three-act play in blank verse, appeared. This handles the traditional story freely, like most of the other plays on the same topic, but is remarkable for the very feminist tone which pervades it.» En TAYLOR, Beverly; BREWER, Elisabeth, *The Return of King Arthur: British and American Arthurian Literature since 1900*, Suffolk, D.S. Brewer, 1983, p. 216.

¹⁷⁶ SYMONS, Arthur, *Tristram and Iseult: A Play in Four Acts*, París, Brentano's, 1917.

¹⁷⁷ HARDY, Thomas, *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonesse. A New Version of an Old Story Arranged as a Play for Mummies, in One Act Requiring No Theatre or Scenery*, London, Macmillan, 1923; nueva edición en ÍDEM, Whitefish, Kessinger Publishing, 2007. «This play has twenty-two short scenes, plus prologue and epilogue spoken by Merlin. The action takes place in Tintagel and details the end of the love affair of Tristan and Iseult of Ireland. Hardy incorporates both the story of the black and white sails causing Tristan's death and the story of Mark stabbing him; here the report that the

de las primeras versiones, a lo que suma el fatalismo de sus obras narrativas y una voluntad de incorporar ciertos aspectos de la tragedia griega. Esta idea del destino trágico aparece también en la obra en verso *Tristan and Isolt* (1927) de John Masefield¹⁷⁸, cuyo principal interés radica en la recuperación de las fuentes galesas antiguas para imprimir en la pieza toda la dureza y la barbarie original¹⁷⁹.

Hemos visto que el verso forma parte de la dramaturgia del siglo XX como un elemento característico. Así, la poesía se convierte también en una vía de expresión principal de la leyenda. Por ejemplo, *Tristram* (1934) de Frank Kendon¹⁸⁰ es un poema narrativo que muestra la historia completa de los desdichados amantes. El *Tristan* de Edna St. Vincent Millay, publicado en 1954 —póstumamente— en el poemario *Mine the Harvest*¹⁸¹, evoca los recuerdos de Tristan. Así mismo, Norman Talbot, compone diversos poemas sobre Tristán en *Poems for a Female Universe*¹⁸² (1968) y *Son of a Female Universe*¹⁸³ (1971).

Como vemos, durante la primera mitad del siglo XX la poesía se consolidó como una importante vehículo de transmisión de la leyenda, ya sea en forma de obra teatral o integrando un poemario. Sin embargo, desde los años cuarenta esta supremacía fue progresivamente sustituida por la narrativa. La representación ha sido variada, desde el historicismo hasta la modernización de ambientes y de personajes. Hannah Closs publicó en 1940 *Tristan*¹⁸⁴, una novela que obtuvo un cierto éxito editorial y que llegó a traducirse al alemán¹⁸⁵, y Ruth Collier Sharpe publicó en 1949 *Tristram of Lyonesse: The*

sail is black (meaning Iseult could not come to him) causes a death-like state, but he recovers and rejoins Iseult in Cornwall, only to be killed by the jealous and treacherous Mark», en HOWEY, Ann F. & REIMER, Stephen Ray (ed.), *A Bibliography of Modern Arthuriana (1500-2000)*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2006, p. 168.

¹⁷⁸ MASEFIELD, John, *Tristan and Isolt: a Play in Verse*, Londres, William Heinemann, 1927.

¹⁷⁹ «Masefield skillfully combines earlier traditions to create a refreshingly new rendition of ancient story rather than a tired reworking of the old material like Baring's», en SLOCUM, Sally K. (ed.), *Arthurian Traditions*, Bowling Green University Popular Press, 1992, p. 171.

¹⁸⁰ KENDON, Frank, *Tristram*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1934.

¹⁸¹ MILLAY, Edna St Vincent, *Mine the Harvest: a Ccollection of New Poems*, Nueva York, Harper, 1954.

¹⁸² TALBOT, Norman, *Poems for a Female Universe*, Sydney, South Head Press, 1968.

¹⁸³ ÍDEM, *Son of a Female Universe*. Sydney, Sydney, South Head Press, 1971.

¹⁸⁴ CLOSS, Hannah, *Tristan*, Londres, Andrew Dakers, 1940.

¹⁸⁵ ÍDEM, *Tristan*, Frankfurt, Krüger, 1984.

*Story of an Immortal Love*¹⁸⁶, que destroza la historia con un tono excesivamente sentimental y un final feliz (el primero en siglos) que rompe completamente, y de forma innecesaria, con la fatalidad de la leyenda. Son, en todo caso, más osadías superfluas que verdaderas escaladas en los cambios. Nada aportaron y su posible trascendencia ha quedado en el olvido.

Algunos novelistas resaltaron el papel de personajes que tradicionalmente habían sido secundarios. *Tristan and Isolde: Restoring Palamede* (1932) de John Erskine¹⁸⁷, pone en primer plano al caballero Palamedes, caballero artúrico de origen sarraceno que entró en conflicto con Tristán al disputarle el amor de Iseo, y Brangain, la prima casi idéntica de Iseo, que se convierte en la verdadera heroína de la historia. Además, Erskine actualiza los conflictos y plantea otros nuevos más acordes con una sociedad urbana en la que se desenvolvía Erskine¹⁸⁸. Décadas después (1988), apareció *The White Raven* de la escritora de *bestsellers* Diana L. Paxson¹⁸⁹, quien eleva a Branwen a narradora y personaje central, y relata la historia de su amor por el Rey Marc'h, dejando como fondo la relación adúltera de Drustan y Esseilte. Además, sitúa la trama en el siglo XVI en un ámbito céltico que pugna por no perder sus viejas tradiciones frente a la hegemonía del cristianismo, algo que casa con la trayectoria de la autora californiana de recuperación neopagana en casi todas sus novelas. Así mismo, Marc'h, tocado por la atención de Branwen, también queda focalizado, mostrándose como un personaje alegre, positivo, muy distinto al que refleja la tradición literaria¹⁹⁰.

¹⁸⁶ SHARPE, Ruth Collier, *Tristram of Lyonesse: The Story of an Immortal Love*, Nueva York, Greenberg, 1949.

¹⁸⁷ ERSKINE, John, *Tristan and Isolde: Restoring Palamede*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1932.

¹⁸⁸ «In the process of muddling through, however, Erskine's medieval characters frequently find themselves in extremely contemporary situations. In *Tristan and Isolde*, for example, he shifts the focus from the famous lovers to one of the most intriguing minor characters in Arthurian literature, the Saracen Palomides. In doing so, he introduces the modern problem of the alienated hero, and is able to reflect some of the concerns of Harlem Renaissance of which, as a professor at Columbia, he was virtually in the geographical heart. Reflected through the art and sensibility of a professor of medieval literature, however, Palomides' blackness may well seem more a theoretical concept than a lived reality, but as a hero of color his Palomides also calls into question the often assumed univocal, universal meaning of the Holy Grial», en SKLAR, Elizabeth Sherr; HOFFMAN, Donald L. (ed.). *King Arthur in Popular Culture*. McFarland, 2002, p. 46. Vid. también TAYLOR, Beverly; BREWER, Elisabeth, *op. cit.*, p. 201.

¹⁸⁹ PAXSON, Diana L., *The White Raven*, Londres, New English Library, 1988.

¹⁹⁰ JOHNSON, Sarah L., *Historical Fiction: A Guide to the Genre*, Westport, Libraries Unlimited, 2005, p. 659; «The rewriting of the Tristan-Iseult story is narrated by Branwen who first aids the lovers, but then betrays them to Mark. The relationships are portrayed as destructive and, for the most part, selfish», en HOWEY, Ann F. & REIMER, Stephen Ray (ed.), *op. cit.*, p. 332.

Reincidiendo en el nuevo papel otorgado a los personajes femeninos, entre 2002 y 2005, la escritora y crítica literaria británica Rosalind Miles publicó una trilogía centrada en Iseo, con los siguientes títulos: *The Queen of the Western Isle*, *The Maid of the White Hands* y *The Lady of the Sea*¹⁹¹.

Pero interesa resaltar sobre todo una faceta de las nuevas adaptaciones literarias que entronca ya, metidos de lleno en el siglo XX, con el cine. Es un aspecto que trataremos en profundidad más adelante, pero que ahora conviene reseñar. Se trata de la idea del “eterno retorno”, que usa la leyenda como fondo temático, actualizando los escenarios y modernizando las situaciones. Los ambientes son otros, pero los personajes son reconocibles y sus vicisitudes no dejan lugar a dudas sobre su procedencia.

El cine, arte mimético en muchos casos, y casi como un pecado original, dio cuenta de este recurso a la hora de levantar sus propias historias y tejió tramas modernas con un pie puesto en la vieja leyenda. Sin embargo, literariamente también fue un recurso extendido. Algunas novelas son versiones lejanas, otras muy deformadas, y suele darse que los personajes parecen vivir ajenos —inconscientes de su trasfondo— a su origen legendario. Quizás gracias a esa libertad argumental, esta forma de aproximación a la historia ha dado algunas de las mejores obras, profundamente independientes, pero de evidente calado tristanesco que podemos encontrar.

Y es en determinado momento del siglo XX, acumulada ya cierta experiencia en su tratamiento, cuando empiezan a aparecer grandes autores que se ocupan específicamente de la leyenda. Tenemos como una de las mejores referencias a *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce¹⁹². Este caso recoge por sí solo todas las características citadas. Pese a su imprecisión argumental que hace imposible seguir el hilo de una historia lineal¹⁹³, encontramos que la obra está situada en el suburbio de Dublín de

¹⁹¹ MILES, Rosalind, *The Isolde Trilogy*, Nueva York, Random House, 2002-2005.

¹⁹² JOYCE, James, *Finnegans Wake*, Londres, Faber and Faber, 1939. ÍDEM, *Finnegans Wake*, traducción al español de Víctor Polanco, Barcelona, Lumen, 1993.

¹⁹³ Existen diversos trabajos que intentan desentrañarla: LITZ, A. Walton, *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*, Oxford, Oxford University Press, 1961; TINDALL, William York, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, Siracusa, Syracuse University Press, 1996; BURRELL, Harry, *Narrative Design in Finnegans Wake: The Wake Lock Picked*, Gainesville, University Press of Florida, 1996; CAMPBELL, Joseph & ROBINSON, Henry Morton, *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James*

Chapelizod (literalmente, Capilla de Iseo)¹⁹⁴, y que recoge una relación triangular basada en una leyenda paralela a la de Marco, Tristán e Iseo, protagonizada esta vez por Fionn Mac Cumhaill, Diarmuid y Gráinne, correlativamente, que en la versión de Joyce se llamarán Capt. O'Shea, Parnell y Kitty O'Shea. Joyce da así una vuelta más de tuerca, retorciendo la historia con conexiones y referencias de una importante profundidad cultural en un viaje de ida y vuelta, metiendo en este revuelto literario de difícil clasificación toda la tradición occidental de forma engañosamente distraída. Al adulterio se le une el incesto de la mano de un personaje central en la obra llamado Humphrey Chimpden Earwicker, el propietario del pub donde se desarrolla la acción cuya falta de deseo por su esposa, Anna Livia Plurabelle, cristaliza en una relación onírica con su hija Issy, trasunto de Iseo, en un sueño en el que, por ejemplo, aparecen enmascaradas referencias a un filtro amoroso que desencadena la pasión. Pese a la distorsión de la realidad que despliega la novela, *Finnegans Wake* sin duda recoge y adapta en esencia la leyenda tristanesca con verdadera originalidad y profundo conocimiento¹⁹⁵.

A otro nivel, hay otras novelas que recurren a esa representación moderna de la vieja historia. En *Tristan 1946* (1967), de la escritora polaca Maria Kuncewiczowa¹⁹⁶, ambientada en la posguerra, Wanda Gaszynki, viuda de guerra y refugiada polaca en Inglaterra se reúne con su hijo Michael en Cornualles, quien fue torturado por los nazis. Michael había sido atendido de sus heridas por Kathleen McDougall, una estudiante irlandesa, a quien salva de un padre que abusaba de ella. Le consigue un empleo en casa del profesor Bradley quien, ante la frustración de Michael, se casa con ella. Sin embargo, la pasión entre Kathleen y Michael se enciende una noche en la que consumen sherry (que ejerce en esta novela como el filtro amoroso medieval) y escuchan la Sinfonía en re menor de César Franck, claramente influida por el romanticismo musical alemán y,

Joyce's Masterwork, Novato, New World Library, 2005; BISHOP, John, *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*, Madison, UW Press, 1993; MCHUGH, Roland, *Annotations to Finnegans Wake*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.

¹⁹⁴ FARGNOLI, A. Nicholas & GILLESPIE, Michael Patrick, *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*, Nueva York, Infobase Publishing, 2006, p. 260.

¹⁹⁵ ÍDEM, *James Joyce A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 78. «Joyce's chief source for the Tristan and Isolde story was Joseph Bédier's French version of the romance», en ÍDEM (2006), p. 103. Fagnoli y Gillespie dedican aquí una entrada a la presencia de la leyenda tristaniana en la obra de Joyce, p. 363.

¹⁹⁶ KUNCEWICZOWA, Maria, *Tristan 1946*, Varsovia, Czytelnik, 1967.

sobre todo, por Wagner y su *Tristan und Isolde*¹⁹⁷. Tenemos entonces, en este juego cruzado de referencias ya asentadas en la tradición de la leyenda, una modernización que recurre a determinadas actualizaciones contemporáneas fundamentales, jalones ya asentados en la evolución de la leyenda pese a su modernidad y que consiguen, como se ve en *Tristan 1946*¹⁹⁸, influir decisivamente en las obras contemporáneas. La historia se desarrolla en paisajes actuales y recoge situaciones del siglo XX, pero que sin duda son el reflejo de una historia ancestral reformada por algunas de las distintas variaciones que se han producido a lo largo de su evolución histórica y artística, y vuelta a transformar cada vez que se vuelve a emplear en una nueva recreación.

En el caso de la novela de Kuncewiczowa, se ejemplifica perfectamente la pérdida de vigencia del amor romántico y eterno. El adulterio ya no es un tema extremadamente difícil de asumir o controlar, y la antaño poderosa presencia de ese tabú fatal tiene su necesaria sustitución por otros aspectos actuales que sí resultan en una nueva coyuntura chocantes y transgresores, como unas prácticas sexuales menos usuales, sofisticadas o incluso alternativas. Ahí es donde los autores contemporáneos han encontrado el filón para revestir de actualidad —y también de nueva inquietud— la leyenda.

Hay otras dos novelas que siguen esta senda de la actualización. *Castel Dor*, novela inacabada de Arthur Quiller—Couch (fallecido en 1944), pero completada por Daphne du Maurier y publicada en 1962¹⁹⁹, está ambientada en el siglo XIX en Cornualles, por si quedaba dudas acerca de su referente literario. Los detalles de los personajes hablan por sí solos: Amyot Trestane, un pescador bretón; Mark Lewarne, un viejo posadero; su joven y bella mujer, llamada Linnet, y su fiel dama, Deborah Brangwyn. Las constantes evocaciones a la historia original completan el homenaje, una historia que Daphne du Maurier quiso reconstruir leyendo gran parte de las versiones escritas antes de enfrascarse en la escritura de su obra por puro sentido de orden y fidelidad, lo que le llevó a enfrentarse con un imposible, dada la azarosa vida de una

¹⁹⁷ «In November 1874, he [César Franck] heard the prelude to Act I of *Tristan und Isolde*, the direct influence of which is reflected in his subsequent organ and orchestral music», en SADIE (1998), vol. 6, p. 779.

¹⁹⁸ JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina, “La contemporanéité et les archétypes ou le mythe de Tristan et Iseult dans l'œuvre de Maria Kuncewiczowa”, *Neohelicon*, vol. 3, no 3, 1975, pp. 189-201.

¹⁹⁹ QUILLER-COUCH, Arthur Thomas; DU MAURIER, Daphne, *Castle Dor*, Nueva York, Doubleday, 1962; Nueva versión en: ÍDEM, *Castle Dor*, Londres, Virago Press, 2004.

leyenda a lo largo de tanto tiempo y de tantos autores²⁰⁰. En *The Intermediaries* (1965) de Jean MacVean²⁰¹, sin embargo, la acción se actualiza todavía más situándola en el Londres de 1960. El triángulo esta vez lo forman Mark, un hombre de negocios, Isobel, una joven irlandesa, y Charles, sobrino adoptivo de Mark, con quien no tiene muy buena relación. El conflicto nace cuando Mark quiere casarse con Isobel, y Charles, tras beber un licor irlandés que le ha proporcionado Blanche, prima de Isobel, se enamora perdidamente de esta²⁰².

El problema de las actualizaciones de la leyenda que solo se quedan en una ilustración modernizada de la historia radica en que, como dijimos, el conflicto del adulterio ya no representa ningún planteamiento subversivo. Es por ello que la fuerza que tuviera en el pasado queda desactivada hoy. De esa incapacidad de adaptación, de plantear una polémica ya estéril, viene el fracaso de muchas de las nuevas versiones. La falta de imaginación a la hora de desarrollar historias que actualicen en todos los sentidos el conflicto ha condenado no pocas obras en el ámbito anglosajón, pero también en otras literaturas.

Sin embargo, un recurso interesante para rejuvenecer la trama ha sido la desmitificación, que se ha hecho a través de la ironía y el humor. En *Mark vs. Tristram* (1947) de C.S. Lewis y Owen Barfield²⁰³, el conflicto se presenta mediante un intercambio de cartas de carácter judicial por parte de los representantes legales de Tristán, el rey Marco (que le pide responsabilidades por ser el amante de su mujer y, por tanto, por haber quebrantado la lealtad feudal) y otros personajes tristanescos²⁰⁴, mientras que en el relato “Four Sides of One Story” de John Updike²⁰⁵ (1965) cuatro cartas escritas por los protagonistas expresan sus respectivos y divergentes puntos de vista sobre la historia. También obra de John Updike, *Brazil*²⁰⁶ (1994), recurre a la leyenda para confeccionar una historia de amor difícil entre Tristão Raposo, un

²⁰⁰ DU MAURIER, Daphne, *Castle Dor*, Londres, Hachette, 2009, p. 5.

²⁰¹ MACVEAN, Jean, *The Intermediaries*, Londres, Victor Gollancz, 1965.

²⁰² HOWEY, Ann F. & REIMER, Stephen Ray (ed.), *op. cit.*, p. 250.

²⁰³ LEWIS, C. S. & BARFIELD, Owen, *Mark Vs. Tristram*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

²⁰⁴ LAMBDIN, Laura C.; LAMBDIN, Robert T. (ed.), *Arthurian Writers: A Biographical Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2008, pp. 256-257.

²⁰⁵ UPDIKE, John, “Four Sides of One Story”, *The New Yorker*, 9 de octubre 1965, pp. 48-52.

²⁰⁶ ÍDEM, *Brazil*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1994; en España, ÍDEM, Barcelona, Tusquets, 1998.

ladronzuelo de las playas de Copacabana, e Isabel Leme, una chica refinada y de familia rica. Los esbirros del padre de Isabel harán imposible una relación normal. Es una historia en la que el sexo es el principal factor de unión, un sexo desinhibido, placentero, abierto a nuevas experiencias, descarado, un detalle que sustituye sin duda al conflicto del adulterio que en esta historia no puede aparecer. Es, sin duda, la mejor muestra de esta nueva forma de entender la leyenda, una forma que busca otros conflictos y que arremete esta vez contra otro tipo de moralidad más acorde con la actualidad. Conflictos quizás menos transgresores que aquellos que alteraban el equilibrio moral de otro tiempo, de otras situaciones, pero que en efecto son más comprensibles por sociedades mucho más abiertas.

Otra alternativa de adaptación muy interesante tiene que ver con la reelaboración posmoderna de la leyenda. A. S. Byatt, autora británica que recoge influencias de Henry James, George Eliot o D. H. Lawrence, elabora en *Possession*²⁰⁷ (1990), una juego narrativo muy elaborado²⁰⁸ en el que se une pasado y presente, intentando mostrar la vigencia de los sentimientos románticos y sentimentales del pasado en la actualidad. La obra trata sobre la relación entre dos poetas victoriana ficticios, Randolph Henry Ash (una recreación de Robert Browning o Alfred Tennyson) y Christabel LaMotte (personaje basado en Christina Rossetti), que son el objeto de estudio de dos estudiosos de la actualidad, Roland Michell y Maud Bailey. Estos van trazando, a través de diferentes cartas y diarios inéditos, la verdadera naturaleza de la relación de aquellos. La historia triste y apasionada entre los poetas del pasado tiene su reflejo, pasadas las décadas, en los dos jóvenes investigadores, pero esta vez convertida en una historia de intimidad agradable y desprovista de las tortuosidades del amor decimonónico. Es una visión posmoderna de la leyenda, atravesada de técnicas metaficcionales, cuyas huellas son difícil de rastrear por los esfuerzos de Byatt por mostrar algo nuevo en un tiempo y en un ámbito como el nuestro. Es por ello que el

²⁰⁷ BYATT, A. S., *Possession: A romance*, Londres, Chatto & Windus, 1990; en español, ÍDEM, *Posesión*, Barcelona, Anagrama, 1990. Llevada al cine en 2001 por Neil LaBute, con guión del propio LaBute, Neil LaBute, Laura Jones, David Henry Hwang, e interpretada por Gwyneth Paltrow y Aaron Eckhart.

²⁰⁸ «*Possession* is not merely *intertextual* but *intratextual* (the novel is concerned with the network of relationships between its constituent texts) and *transtextual* (it surveys textuality and intertextuality in general). (...) *Possession* is a novel pre-eminently about reading and the intertextual, indeterminate nature of reading process», en WALSH, Chris, "Postmodernist Reflections: A.S. Byatt's *Possession*", *Costerus*, vol. 123, 2000, p. 186.

valor de *Possession* radica en que, en una misma obra, podemos observar los distintos planos que el amor y la pasión tienen en un tiempo y en otro: la distancia abismal entre la dificultad y la dureza de una pasión obsesiva e *ilícita* y a la facilidad y la ternura que permiten las sociedades occidentales de hoy, donde los obstáculos que pueden encontrarse (como los que se topan en paralelo Randolph y Christabel) nunca son insalvables.

En un ejercicio similar al anterior, Paul Griffiths, más conocido como crítico musical, publicó en 1991 una insólita versión de la leyenda titulada *The Lay of Sir Tristram*²⁰⁹ donde mezcla la historia de Tristán e Iseo con episodios de la vida amorosa del narrador, episodios también de autores que la utilizan en su obra (Wagner, por ejemplo), al mismo tiempo que medita sobre el desarrollo de la influencia de la leyenda y su interpretación a través del tiempo. La obra es un verdadero *collage* que recopila y repite la historia de los amantes encarnada en distintos protagonistas y en diferentes situaciones a lo largo de la historia. En el fondo, siempre la misma leyenda, Tristán e Iseo prolongándose, haciendo que todas las historias se fusionen en una sola y arquetípica. Es además un despliegue de todos esos medios, desde la música a la literatura, pasando por las artes gráficas o el cine, que han servido de vehículo para su representación. Es por ello que *The Lay of Sir Tristram* podemos considerarla una especie de estado de la cuestión total, un repaso reflexivo a toda la historia de la evolución de la leyenda, y una puerta abierta a la continuación de ese camino que se inició antes del siglo XII. Es, de alguna manera, la constatación de que la leyenda de Tristán e Iseo es una obra en marcha, que durante todos estos siglos se han ido aportando matices que la han enriquecido, matizando y completando, y que la han convertido en una obra sin fin.

* * *

²⁰⁹ GRIFFITHS, Paul, *The Lay of Sir Tristram*, Londres, Chatto & Windus, 1991.

En el año 2010 se publicó en Francia un cómic titulado *Le bleu est une couleur chaude*²¹⁰, escrito y dibujado por Julie Maroh, que entonces tenía 25 años. La trama transcurre en Francia, a caballo entre el siglo XX y el XXI, y desarrolla una historia de amor homosexual entre dos chicas, con infidelidades y fatalidad de por medio. Es una obra de una autora joven que demuestra una vez más la presencia tristanesca en el tejido narrativo de la cultura occidental, por muy cercano a la actualidad que este sea: una nueva perspectiva de la leyenda acomodada a nuestro tiempo, expuesta a través de un medio diferente como es el cómic. Un proceso de adaptación, de conciliación social, que no es nuevo en el recorrido de la leyenda a través de los siglos.



Tristán e Iseo son dos personajes clásicos que comparten el destino de otros personajes clásicos de la historia de la literatura y del arte occidentales. Forman parte del imaginario popular: pasaron por la oralidad celta, autores como Bérout, Thomas, Gottfried, Wagner, Bédier... fijaron su historia en papel o llenaron escenarios con movimientos y sonidos que evocaban la vieja leyenda. Son siempre los mismos, son Tristán e Iseo, que permanecen inamovibles autor tras autor. Y sin embargo son siempre nuevos. Tristán e Iseo se sobreviven a sí mismos y se renuevan inevitablemente con cada generación.

²¹⁰ MAROH, Julie, *Le bleu est une couleur chaude*. París, Glénat, 2010; ÍDEM, *El azul es un color cálido*, Madrid, Dibbuks, 2013.

2.3. El cine como continuador de las representaciones de la leyenda.

La leyenda de Tristán e Iseo, como hemos visto, ha vivido una larga vicisitud durante su periplo milenario. Es una historia de adaptaciones y transformaciones que se han centrado eminentemente en el campo literario, aunque también ha sido motivo de una importante cantidad de derivaciones artísticas según estas han ido depurando su potencial de representación. La musical y la teatral —que ocupó buena parte de la segunda mitad de nuestro repaso evolutivo— han sido fundamentales para la situación de la leyenda a las puertas del siglo XX. Durante todos estos siglos, la adaptación a los nuevos tiempos ha sido una de las características más reseñables de los cambios que la leyenda ha necesitado para su supervivencia. El siglo de Wagner por sí solo, además, convirtió su encaje en una adaptación no solo coyuntural, sino que empezó a fraguarse una mudanza completa del lenguaje. Con esa premisa, la llegada de la leyenda al cine convirtió el viaje en una transformación inédita de su modo de expresión. El lenguaje cinematográfico conformó, seguramente, una de las más trascendentales alteraciones que la leyenda ha vivido en toda su historia. Y la valoramos así porque esa unión de adaptación a un lenguaje accesible a todo tipo de espectadores y de constante conciliación con la cambiante coyuntura histórica y social del siglo XX, ha hecho que la leyenda alcanzara sus más altos niveles de popularidad y se homogeneizara socialmente. Por el camino dejó, en cambio, buena parte de su carga subversiva. Durante gran parte de su trayectoria a lo largo del siglo XX, abierta ya a una serie de consumidores fuera de los círculos de alta cultura, la leyenda encontró también su acomodo entre la población del «cine de los sábados».

Esa banalización conllevó, por otro lado, la realización de unas cuantas obras maestras del cine que, ya sea por su representación fiel o por una adaptación lateral de distintos aspectos clave de la leyenda, han quedado a la altura de las versiones literarias tradicionales más reconocidas. El cine ha aportado, por tanto, su perspectiva distinta y su evidente capacidad de comunicación para convertirse en un escalón más en la continuidad de la leyenda de Tristán e Iseo. Y expuesta así, el cine ha contentado al estudioso, al artista y al sencillo espectador.

Si algo define al arte cinematográfico es su amplia recepción. Su presencia como medio trascendental para comprender el siglo XX se basa en su expansión homogénea en un amplio espectro de espectadores; como en la mayoría de las artes, hay cine para todos. Su supervivencia —en sus inicios de barraca de feria pero también con la irrupción de los televisores en los hogares varias décadas después, no las tenía todas consigo— y su creciente divulgación lo fue consolidando como una plataforma imprescindible a la hora de exponer al público pequeñas historias primero, complejidades mayúsculas después, y así ir conformando un arte preparado para todo tipo de obras. Que sirviera para representar, como antes lo habían hecho otras artes, la leyenda de Tristán e Iseo, solo fue cuestión de tiempo. Y sin embargo, una adaptación literal de la leyenda, tomando cualquiera de sus formas tradicionales, no ha sido un espacio que se haya frecuentado con la asiduidad que cabría esperar. Y porque la fidelidad a sus fuentes nunca ha sido algo que caracterizara especialmente al cine, tampoco lo ha sido que existiera una abundancia reseñable de películas basadas en Tristán e Iseo. Al menos directamente. Pero de ahí —de esa individualidad— nace la originalidad de la propuesta cinematográfica.

No hay duda de que existen más títulos que toman la leyenda como inspiración que como fuente primaria. El filme que consensuadamente ha respetado más la narrativa original²¹¹ es *Feuer und Schwert/Tristan und Isolde*, dirigida por Veith von Fürstenberg, que no se estrenó hasta 1981, o sea, 86 años después de la primera proyección pública de una película. 1981 también fue el año del estreno de *La Femme d'à côté* de François Truffaut, que es el ejemplo paradigmático de una serie de filmes basados tangencialmente en la leyenda, pero que además es el producto resultante de toda la evolución y la reelaboración que la leyenda de Tristán e Iseo había vivido en el seno del arte cinematográfico en casi un siglo de existencia.

Si bien nuestro estudio se ha centrado en su mayor parte en ciertas versiones no declaradas de la leyenda tristanesca, respetando ese significativo porcentaje, es interesante, para comprender la originalidad de esos títulos, conocer también la

²¹¹ «[...] is the most faithful to the legend narrative, and it has the most effective recreation of an early period», en McMUNN, Meredith T., “Filming the Tristan Myth”, en HARTY, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1991, p. 170.

evolución que esta ha vivido en sus versiones más fieles a lo largo del siglo XX en el cine, como paso siguiente a su desarrollo literario que acabamos de concluir, y como enlace a nuestro análisis.

Cabe reseñar que el interés del cine por la leyenda es temprano, sumándose a ese interés que sin duda acaparaba por parte del resto de las artes. El cine, como arte muy joven en ese tiempo, participa en ese proceso de actualización y renovación de la historia de Tristán e Iseo. El cine de los pioneros encontraron en la literatura y en varios de sus géneros (el teatro, en un primer estadio, la novela realista después y algunos temas y formas de la poesía de vanguardia, finalmente) no solo los temas y argumentos para nutrir sus cada vez más complejos intentos de narrar y desarrollar historias en el tiempo, algo que comparte de manera natural con la literatura. El cine se incorpora a la lista de artes que a lo largo de la historia han querido representar la leyenda²¹².

La primera representación documentada de la leyenda en el cine —o que ha sobrevivido²¹³— la tenemos en 1909: *Tristan et Yseult* del cineasta francés Albert Capellani, producida por la Pathé, es un cortometraje que quiere sumarse a toda una serie de pequeños filmes dramáticos, de sencilla planificación casi teatral, que el autor estaba realizando en ese momento, y recoge ese espíritu de popularización que la novela de Joseph Bédier había inaugurado solo 9 años antes.

²¹² Para una exhaustiva revisión de los cambios que el cine aporta a la leyenda desde su peculiaridad formal, así como de las migraciones de otras artes hacia el cine, ver DE LA BRETÈQUE, François Amy, "Versions récentes de la légende de Tristan et Iseut au cinéma: entre prosaïsme et puérité y avait-il un autre choix?", *Babel*, 15, 2007, pp. 213-227. Sobre la representación de la medievalidad literaria en el cine, ver también ÍDEM, "Présence de la littérature française du Moyen Âge dans le cinéma français", *Cahiers de recherches médiévales*, 2, 1996, pp. 155-165.

²¹³ Recordemos que solo ha sobrevivido entre un 1 y un 3% del cine primitivo, según los países. Si valoramos que solo de Arbert Capellani existen otras versiones más o menos cercanas a la leyenda (*L'Âge du coeur*, de 1906, por ejemplo), y el hecho de que de los primeros 25 años de vida del cine ya existen tres versiones distintas, nos aventuramos a plantear que el cine debió realizar un número importante de versiones que no tenemos documentadas.



Poco después, en 1911, se estrena *Tristano e Isolda*²¹⁴, del italiano Ugo Falena. Volvemos a comprobar que los pioneros del cine se siguen nutriendo de temas cercanos. La estética prerrafaelita y la parafernalia wagneriana están presentes; la formulación cinematográfica todavía depende más de la construcción de un escenario que de la mesa de montaje, como no podía ser de otra forma dado el todavía corto desarrollo estético del cine. Es también, por otro lado, una muestra más de la dependencia del cinematógrafo respecto a la literatura y al espectáculo teatral — Ugo Falena venía del teatro—, que hasta ese momento era la única forma de consumo de ficción. Los pioneros del cine se empeñaban en buscar obras conocidas y reconocibles para el público, como episodios bíblicos (Sansón, Salomé²¹⁵), algún Shakespeare y obras cómicas populares. El cine trata historias conocidas, familiares: que se escogiera la leyenda de Tristán e Iseo para llevarla a la pantalla de forma tan temprana denota su popularidad a la altura de 1911.

Es esta adaptación en la que ya existen alteraciones respecto al hilo argumental tradicional, pero son giros bruscos, obligados por la coyuntura de un arte en construcción, y por tanto intrascendentes. Ugo Falena, rendido a la precipitación de la economía dramática de un cine casi prehistórico, modifica el final de la leyenda y hace que los amantes, sorprendidos por el rey mientras dormían en el bosque, no puedan soportarlo más y acaben arrojándose por un acantilado.

²¹⁴ Se conservan en el Site Richelieu de la BnF un guión del filme a partir de las anotaciones del rodaje, unos pocos fotogramas y un cartel para el estreno en Francia, realizado por el ilustrador Maurice Lalau, que forma parte de la colección Affiches de cinéma 1896-1960 de los Trésors de la Bibliothèque nationale de France. Maurice Lalau había ilustrado poco tiempo antes la edición de 1909 de *Le Roman de Tristan e Yseult* de Joseph Bédier. Existe una copia fragmentada del filme en la Library of Congress.

²¹⁵ Ugo Falena dirigió en 1910 el drama *Salomé*; BRUNETTA, Gian Piero, Storia del cinema italiano, vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 84.



UNDER THE INFLUENCE
OF THE PHILTRE,
TRISTAN AND ISOLDA
ESCAPE TOGETHER



Tristan et Yseut de Maurice Mariaud, del año 1920, continúa con el primitivismo —no solo cinematográfico— y con la subordinación al texto de Bédier²¹⁶. El filme ofrece una elaboración más cuidada de la historia en forma de seis segmentos musicales, y aunque ya no existe la rigidez expositiva de los primeros filmes, peca todavía de falta de

²¹⁶ DE LA BRETÈQUE, *op. cit.*, p. 214. Guión de Franz Toussaint y Jean-Louis Bouquet.

profundidad argumental²¹⁷. Esa complejidad estaba surgiendo en otro ámbito y al calor de otros intereses artísticos más allá del mero entretenimiento. Estaba en filmes surgidos de una inspiración —del reflejo del espíritu de la leyenda— más que de una adaptación fiel, como en Buñuel y su recurso de reelaborar la historia en el seno del surrealismo. Esa fue la primera alteración estructural y reseñable de la leyenda, pasada la década de los 20, como veremos, como también comprobaremos que la siguiente adaptación de cierta fidelidad no la encontraremos hasta el año 1943 de la mano de Jean Cocteau y Jean Delannoy en *L'Éternel retour*.

Ciertamente, el salto abismal entre esos primeros filmes mudos —inocentes en todos los casos— hasta la gran obra de Cocteau permitió la reflexión sobre la leyenda y su replanteamiento en un arte ya maduro. Pero Tristán e Iseo siguieron alojados en versiones paralelas, de forma subterránea pero evidente, y no sería hasta 1972 con *Tristan et Iseult* de Yvan Lagrange cuando se retomó de nuevo, esta vez por fin, de forma adulta, ligada a la deriva de los nuevos tiempos y profundamente esquematizada:

«[...] est un témoin très intéressant de l'évolution brutale des mentalités après l'électrochoc de 1968 et il me semble être, du même coup, l'une des seules versions "adultes" de ce corpus. Il se présente comme une rêverie, un montage de variations poétiques sur les thèmes fondateurs de la légende. Sa forme en fait une sorte d'« opéra cinématographique », ce que revendiquait son auteur. Il n'y a pas de structure narrative à proprement parler. Le thème qui est répété jusqu'au ressassement est l'opposition de l'amour de deux êtres jeunes et d'une société guerrière et violente qui cherche à les arracher l'un à l'autre: peut-être était-ce ce que la mémoire culturelle avait conservé de la légende au moment de la guerre du Vietnam ? C'est-à-dire un noyau extrêmement minimal... Les personnages vivent dans une contrée sauvage sans ville ni château. Les amants s'enlacent sous des peaux de bêtes précaires posées à même les galets de la plage. Les hommes y sont à la fois chasseurs, bergers et guerriers²¹⁸.»

Fruto de esa reelaboración, tenemos que es el único film de los reseñados que no mantiene una narración ordenada, que no recoge ningún diálogo²¹⁹ y que sintetiza la

²¹⁷ HARTY, Kevin J., "Lights! Camelot! Action!—King Arthur on Film", en ÍDEM, *King Arthur on Film: New Essays on Arthurian Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 1999, p. 8.

²¹⁸ DE LA BRETEÛQUE, *op. cit.*, p. 220.

²¹⁹ McMUNN, *op. cit.*, p. 171.

historia en una suerte de confrontación entre fuerzas violentas bajo la que se desarrolla la historia de amor. Resalta más el fondo mítico —de ahí su radical estilización— que el romántico.



En *Tristan and Isolt/Lovespell* (Tom Donovan, 1979) hay un retorno a la narrativa convencional²²⁰, y además se produce una relativa aproximación al mundo céltico popularizado entre referencias históricas y folklore irlandés (la banda sonora remite a lo que hoy consideramos música celta)²²¹. Una aportación interesante, pero no excesivamente nueva, la encontramos en la focalización del autor en la relación tortuosa entre el rey Mark y su esposa Isolt²²², quedando Tristan simplemente en la figura que desencadena el conflicto, marginada por la intensidad y el dramatismo del quebrantamiento de la unión de los esposos. El filtro queda relegado a una presencia testimonial (se toma después de la consumación del adulterio, no antes, y lo da Isolt a Tristan para evitar que este marche). El filme trata realmente de ofrecer una versión fiel a la tradición, pero no puede evitar estar atravesado por invasiones modernas, racionales, de psicología contemporánea, unas complejidades que sin embargo ya habían

²²⁰ Vid. BLOWEN, Michael, "Tristan and Isolde founder in a sea of non sense", *The Boston Globe*, 16 de agosto de 1982.

²²¹ ÍDEM, p. 170.

²²² ÍDEM: «The title should have been "Mark and Isolt.»»

sido tratadas repetidamente y en mayor profundidad en algunas obras de Truffaut, por ejemplo, sin necesidad de hacer referencia explícita a la leyenda. *Lovespell* recoge el testigo de la tradición medieval pero —quizás inconscientemente— también asume y plasma todos esos avances adaptativos que la leyenda había ido incorporando a la estructura original, sin aportar nada nuevo. La renovación, que es lo que queremos analizar en nuestro estudio, iba por otro lado.



Sin embargo, *Feuer und Schwert/Die Legende von Tristan und Isolde* de Veith von Fürstenberg (1981), por su respeto a los textos originales y su contención visual, se ha convertido en una referencia icónica de la representación formalmente fiel de la leyenda. Ha tenido que pasar casi un siglo para que la crítica haya encontrado un filme de estas características: «[...] it has the most effective recreation of an early period. Filmed in color in Ireland, its scenes incorporated authentic medieval architecture and natural settings. [...] Von Fürstenberg maintains the period atmosphere and literal interpretation of the medieval romance text»²²³. Para reforzar esta idea Josefa López Alcaraz añade: «Los personajes tienen los nombres originales de la Edad Media [...]». Veith von Fürstenberg declara que su lectura “material” del poema consiste en recrear una realidad ficticia que él desea apocalíptica. Está más volcada, pues, en la historia épica que en la amorosa, al estilo de la versión medieval de Béroul»²²⁴. Por todo ello, *Feuer und Schwert* es una obra anacrónica, y su linealidad y falta de originalidad refuerza la idea de que estamos ante un filme que nos ha llegado demasiado tarde.

²²³ ÍDEM.

²²⁴ LÓPEZ ALCARAZ, Josefa, “Tristán e Iseo. Imágenes modernas de una leyenda medieval”, *Estudios Románticos*, Volumen 13-14, 2001-02, pp. 147-148.



Llegados a este punto, la novedades, ya escasas, se convierten en mínimas. Hay nuevamente alguna revisión del mundo céltico y una importante potenciación de la sexualidad de la historia (que ya vimos en la novela contemporánea) en *Connemara* (Louis Grosppierre, 1990), una transformación de la ambientación medieval hacia los modernos espacios cotidianos en el filme danés *Isolde*, de Jytte Rex (1989), o innecesarias versiones realizadas bajo la producción de algún gran estudio norteamericano, como *Tristan & Isolde* de Kevin Reynolds (2006). Títulos menores mezclados con obras de cierto interés —*Isolde* de Jytte Rex nos recuerda a *L'Éternel retour*, sin su trascendencia)— que, sin embargo, no componen un corpus renovador; las verdaderas aportaciones, la evolución, había sido previa, producida durante ese vacío entre los filmes mudos y las primeras versiones fieles de los años 70, y se concentraron en tres directores cuyas obras han entrado —estas sí— en la historia del cine. Las filmografías de Jean Cocteau, Luis Buñuel y François Truffaut, y especialmente tres de sus filmes no necesariamente fieles a la trama original (*L'Éternel retour*, *Abismos de pasión* y *La Femme d'à côté*), propusieron las transformaciones y las renovaciones necesarias para que la leyenda de Tristán e Iseo encontrase su definitivo acomodo en el siglo XX.

3. La continuidad de la leyenda de Tristán e Iseo en la obra de Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut: estudio y análisis.

3.1. *Abismos de pasión* de Luis Buñuel, 1954.

3.1.1. Introducción.

En el camino del progreso y la renovación de la leyenda de Tristán e Iseo a lo largo del siglo XX, y en su desarrollo en el cine en particular, Luis Buñuel representa, por su personalidad y por la forma de elaborar su trabajo, un caso paradigmático. Lo es especialmente por su capacidad para hacer propia una buena cantidad de referentes culturales con los que se encontró a lo largo de su vida, sobre todo en el tramo que va de su infancia a su juventud, y que en esa parte final de su formación fueron reelaborados bajo el prisma de un surrealismo salpicado abundantemente de elementos muy personales. Fue un ejercicio de asimilación absoluta y peculiar que dio como resultado una obra revestida de influencias perfectamente señaladas y que por su obviedad, pero también por el carácter profundamente íntimo, Buñuel explicaba en muy pocas ocasiones. Un parcial hermetismo sobre lo más profundo de sus motivaciones —algo que en realidad no es ajeno a los mecanismos del subconsciente y también de la imaginación— y un escepticismo militante, complican el análisis de su cine, que sin embargo no es ajeno al tiempo en el que se desarrolló y, por tanto, queda abierto a su abordaje.

Sus escritos iniciales en un primer momento —esbozos de que lo fue una carrera literaria, sobre todo poética, interrumpida²²⁵— y sus películas después, tejieron a lo

²²⁵ Buñuel confesaba a Agustín Sánchez Vidal en 1980, cuando este fue a visitarlo para preparar la edición de su obra literaria: «Hoy yo puedo tener alguna importancia como cineasta, pero hubiera dado todo gustoso a cambio de ser escritor. Es lo que realmente me hubiera gustado ser. Porque el mundo del cine es muy agobiante, hace falta mucha gente para hacer una película. Y envidio al pintor o al escritor que pueden trabajar aislados en su casa. Pero no valgo para escribir. Me repito. Lo que a un escritor le cuesta dos minutos, a mí me cuesta dos horas»; en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Buñuel, Lorca Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 95. La recopilación de sus escritos, principalmente centrada en los poemas escritos en la década de los años veinte del siglo XX, varios de ellos publicados en diversas revistas de la

largo de los años un universo propio y perfectamente cerrado, un panorama creativo coherente y medido que terminó por ofrecer una obra en la que por lo menos en su punto final está perfectamente planificado. Sin embargo, una curiosa mezcla de pudor y de juego intelectual para poner trampas a estudiosos y críticos, terminó por perfilar un itinerario extremadamente contradictorio pero muy atractivo tanto para el espectador como para el investigador; una amalgama de lecturas de la realidad en la que podemos encontrar unidas en un mismo espacio las ideas artísticas de gran parte del fin del milenio conviviendo con la herencia de lo español y lo aragonés, sintetizados en aspectos muy reconocibles, e incluso reivindicados. Todo en Buñuel se vuelve peculiar y personal: el elaborado fetichismo religioso, que no esconde la propia vivencia traumática de lo sórdido; la lectura surrealista de los objetos mucho más brutal y descarnada que la de sus compañeros franceses²²⁶; la libertad de pensamiento, más anárquica (ahí late el anarquismo español) que onírica, que sin embargo encuentra su justificación en Sade; el *amour fou* surrealista que parece surgir más como respuesta al puritanismo católico español que como una elaboración teórica profunda. Una concepción del amor, por otro lado, en la que impera la frustración, la violencia y un erotismo de pesadilla que utilizará sistemáticamente la leyenda de Tristán e Iseo —y esto es lo que nos interesa— como vía de representación, como veremos.

Este último aspecto es el que, como decimos, más atrae nuestra atención, y también el que justifica que hayamos escogido a Luis Buñuel para nuestro análisis. Porque así se produce y se concreta en diversos filmes del cineasta calandino, desde *Un*

época, entre ellas *La Gaceta Literaria* (BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987 [1982], pp. 92-93: «Al igual que los demás, yo también escribía poesías. La primera que me publicaron, en la revista *Ultra* [...], se titulaba *Orquestación* [...]. Publiqué en *La Gaceta* otras poesías y, más adelante, enviaba desde París críticas de cine»), apareció en 1982: BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982. Su encuentro definitivo con la poesía vino de la mano de Federico García Lorca: «Nuestra amistad, que fue profunda, data de nuestro primer encuentro. A pesar de que el contraste no podía ser mayor, entre el aragonés tosco y el andaluz refinado —o quizás a causa de este mismo contraste—, casi siempre andábamos juntos. Por la noche nos íbamos a un descampado que había detrás de la Residencia (los campos se extendían entonces hasta el horizonte), nos sentábamos en la hierba y él me leía sus poesías. Leía divinamente. Con su trato, fui transformándome poco a poco ante un mundo nuevo que él iba revelándome día tras día», en BUÑUEL, op. cit. 1987, p. 77.

²²⁶ Antonio Monegal lo define muy gráficamente con la expresión «los gritos de las cosas», parafraseando a Ramón Gómez de la Serna, primera influencia literaria de Luis Buñuel, cuando en su prólogo a una selección de *greguerías* (GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1920-1960*, Madrid, Austral, 1960, p. 8), afirma: «Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas»; ver MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura la cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 26.

Chien andalou (1929) hasta *Cet obscur objet du désir* (1977), pero es en *Abismos de pasión* (1954), centro bascular de este apartado, donde parece encontrar la forma más elaborada de expresión de toda esa amalgama cultural, con la leyenda de Tristán e Iseo como eje vertebrador. Y más aún: el rastreo de la influencia de la leyenda en la trayectoria cinematográfica de Buñuel delata cómo, más allá de puntuales referencias, esta tuvo una presencia estructural en la evolución de su obra, tanto temática como estilísticamente. La leyenda de Tristán e Iseo aparece desarrollada como idea y como tema en toda su filmografía.

3.1.2. La leyenda de Tristán e Iseo en la evolución del cine de Luis Buñuel.

Entre los años 1946 y 1965, dos décadas que cubren toda su etapa mexicana, la filmografía de Luis Buñuel tuvo que plegarse a un sistema de producción muy distinto del que se sirvió en 1928-29 con *Un Chien andalou*, en plena libertad artística, y que continuaría en *L'Âge d'or* y en *Las Hurdes*. En *Un Chien andalou* la producción fue totalmente autogestionada²²⁷, mientras que en *L'Âge d'or* contó con el apoyo económico de los vizcondes de Noailles, conocidos mecenas del arte de vanguardia y que nunca interfirieron en su proceso creativo²²⁸; para *Las Hurdes*, filmado en el momento en que Buñuel se alejaba ya del grupo surrealista, la producción puede definirse como completamente improvisada²²⁹. Esos tres primeros filmes buñuelianos, decíamos, ofrecen

²²⁷ «Cuando éste [el guión] estuvo terminado, en seguida advertí que la película sería totalmente insólita y provocativa y que ningún sistema normal de producción la aceptaría. Por eso pedí a mi madre una cantidad de dinero, para producirla yo mismo. Ella, convencida gracias a la intervención de un notario, accedió a darme lo que le pedía», BUÑUEL, *op. cit.*, 1987, p. 125.

²²⁸ «[...] yo escribí el guión solo en Hyères, en la finca de Charles y Maria-Laure de Noailles. Ellos me dejaban tranquilo durante todo el día. Por la noche, yo les leía las páginas que había escrito. Todo —casi no exagero—, todo les parecía “exquisito y delicioso”»; ÍDEM, p. 137. Para profundizar en la producción de *L'Âge d'or* y la relación entre Buñuel y Charles de Noailles, ver BUÑUEL, Luis; NOAILLES, Charles de, *"L'Âge d'or": Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles: lettres et documents (1929-1976)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.

²²⁹ «Filmé *Las Hurdes* en mil novecientos treinta y dos porque a Ramón Acín le tocó la lotería. Me dio veinte mil pesetas y luego le cayeron encima todos los anarquistas de la localidad, pero no creo que le sacaran gran cosa [...]. Nos fuimos a Extremadura... Eli Lotar, Pierre Unik y yo. Estuvimos marzo y abril. Monté la película sobre una mesa de cocina con una lupa, por lo que a veces se me desenfocaban las

radicales y evidentes diferencias respecto al modo de producción que le tocó asumir años después en el seno del cine comercial mexicano tras no haber conseguido establecerse como director en los Estados Unidos. Pero su trayectoria vital y profesional desde su marcha de París a principios de los años treinta hasta su llegada a México a finales de los 40 tuvieron que servirle necesariamente como vía de transición para redefinir su perspectiva artística, pero también para permitirle llegar sin demasiados sobresaltos al modo de producción de los estudios mexicanos.

En septiembre de 1930²³⁰, recién finalizada *L'Âge d'or*, había recibido una invitación de la Metro Goldwyn Mayer para ir a Hollywood como integrante de la *French Unit*, que junto a otras unidades internacionales se encargarían de rodar versiones adaptadas a sus respectivos países de los éxitos cinematográficos del estudio. Llega a Hollywood a mediados de noviembre. La única exigencia de su contrato era observar cómo se trabaja allí; el estudio pretendía de ese modo ir modelando a futuros cineastas para posteriores proyectos. El resultado de sus observaciones lo describe muy pronto en una carta a Charles de Noailles:

Todos los realizadores son directa y continuamente controlados por los supervisores que se encargan de hacer respetar la moral, el gusto del público, las ideas políticas, los buenos sentimientos y toda clase de rutina y convencionalismo humano. Están maravillosamente organizados contra toda idea nueva si sale del dominio de la pura técnica. No hablo de la organización material. Esta es más grande aún de lo que creía. Pero comienzo a odiar este perfeccionamiento y organización maravillosos puestos al servicio de la peor imbecilidad...²³¹

imágenes. Ni moviola ni hostias. De verdad, está montada con los pies.» En AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984, p. 76.

²³⁰ Ver GABRIEL MARTÍN, Fernando, *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010, p. 39 y ss.

²³¹ BUÑUEL-NOAILLES, p. 90.

Sin agotar el tiempo estipulado en su contrato, Buñuel vuelve a Europa contrariado, como se ve, por ese tipo de producción, pero sin duda con la lección aprendida.²³²

Poco tiempo después, seguramente entre finales de 1931 y comienzos de 1934²³³, trabaja para la Paramount en París, como director de doblaje al español de las cintas norteamericanas: «Durante los cinco años que precedieron a la guerra civil, viví, en un principio, en París, en un apartamento de la rue Pascal, y me ganaba la vida haciendo doblajes para la Paramount. Después, a partir de 1934, me instalé en Madrid.»²³⁴ Tras su retorno a España, entre 1934 y 1935 trabaja para la Warner Bros. supervisando el doblaje de la mayor parte de las películas de la compañía estrenadas en España. Fueron años que le ayudaron afinar su técnica cinematográfica, pero también a adaptarse a «las convenciones del filme sonoro (particularmente dentro del flexible género internacional del melodrama), que le permitieron subvertirlas con mayor conocimiento y facilidad cuando regresó a la dirección»²³⁵.

Fueron trabajos, por tanto, fundamentales para su gradual adaptación a las producciones comerciales. Buñuel fue perfectamente consciente de ello y apenas sufrió ningún conflicto moral o intelectual por estar viviendo, aunque fuese en una actividad paralela a la creativa, de ese tipo de cine. Así explicaba a Max Aub en una entrevista: «Yo quería practicar. Saber. Además, después de *Un perro andaluz*, de *La edad de oro*, de *Las Hurdes*, yo me decía: “Adiós al cine. ¿Quién me va a contratar a mí?”»²³⁶.

Es en esa época de aprendizaje técnico cuando, a la altura de 1933, tras haber realizado *Las Hurdes* y lejos ya de la presión del grupo surrealista parisino, Buñuel

²³² «Me quedaban aún tres meses de contrato pero he solicitado el permiso para irme y me lo han concedido. Verdaderamente han sido muy gentiles conmigo pues he podido estudiar su modo de trabajar sin haber exigido de mí la más pequeña tarea». ÍDEM, p. 133.

²³³ Ver el debate de las fechas en GABRIEL MARTÍN, p. 115.

²³⁴ BUÑUEL, *op. cit.*, 1987, p. 163.

²³⁵ KINDER, Marsha, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 294; en GABRIEL MARTÍN, p. 116.

²³⁶ AUB, p. 77.

acaricia la idea de realizar cine comercial, un cine abierto al gran público pero que no le hiciera renegar de la ética surrealista de sus primeros filmes²³⁷.

De ese año de 1933 data, precisamente, su primer proyecto para rodar una versión cinematográfica de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë²³⁸. Sin embargo, su voluntad de hacer una versión de la novela era una oportunidad, por no llamarlo excusa, para realizar, como veremos, una adaptación encubierta de la leyenda de Tristán e Iseo. Buñuel se encuentra en ese momento en la encrucijada de seguir haciendo un cine de doctrina surrealista o de acercarlo a un público más amplio.

Redacta el guión con el poeta surrealista Pierre Unik, uno de sus colaboradores en *Las Hurdes*, y cuenta también con la ayuda de Georges Sadoul, autor a su vez de la traducción de la novela al francés unos años antes. Así explica Buñuel ese momento de transición en su obra: «La propuse yo» —dice Buñuel— «(y es una de las pocas veces que he propuesto una película) a Noailles, quien me recomendó a una señora riquísima, cuyo nombre no recuerdo [...]. Entonces yo desistí del proyecto, pues me daba cuenta de que aquello podría terminar siendo una película “comercial”, cosa que detestaba porque yo era ya un surrealista “de cuerpo y alma”»²³⁹. Y así fue: el proyecto caerá en saco roto, quedaría abandonado, pero con un guión escrito y una temática que obsesionaba a Luis Buñuel, esta película frustrada acabó siendo el paso previo a la realización, muchos años después, de *Abismos de pasión*.

Pese a ese rechazo declarado por lo comercial, todo indica que Buñuel empezaba a buscar nuevas vías para poder continuar con su carrera cinematográfica. *Cumbres borrascosas* se nos presenta, por tanto, como un proyecto ideado para tender puentes entre su pasado como integrante del grupo surrealista y su futuro como director abierto a otro público y a salas insertas en los circuitos de cine comercial. Francisco Aranda

²³⁷ La conversación entre Buñuel y Max Aub describe perfectamente este paso en falso del cineasta:

«—Yo ya había acabado con los surrealistas. Ya no me interesaban.

»—Pero sí el surrealismo.

»—Naturalmente, como que me parece la única cosa seria de nuestro tiempo.» ÍDEM, p. 77.

²³⁸ ARANDA, J. Francisco, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 148. «Pierre Unik, Sadoul y [Luis Buñuel](...) adaptaron por aquellos años [1930] *Cumbres Borrascosas*, que gustaba mucho a los surrealistas». DE LA COLINA, José y PÉREZ TURRENT, Tomás, *Buñuel por Buñuel*, Plot, Madrid, 1993, p. 39.

²³⁹ ÍDEM.

describe esa adaptación fracasada como «otro intento —no el primero— de convertirse en realizador de películas que no fueran dirigidas únicamente a diletantes»²⁴⁰. La frontera entre un público comprometido con lo artístico y el de consumo popular es tan grande que Buñuel vivió la transición como un problema complejo.

Buñuel zanja el dilema un par de años después. En 1935, a la pregunta de un periodista sobre si, como otros directores de vanguardia (Clair, Chomette, L'Herbier, Dulac o Epstein), intentaría realizar películas «francamente comerciales», Buñuel contesta: «Si al decir francamente comerciales se sobreentiende una concesión más a lo consuetudinario y un nuevo intento de embrutecimiento colectivo, me opongo resueltamente a dirigir tales producciones, como me he opuesto prácticamente cuando la ocasión se ha presentado. Pero realizar un filme comercial, es decir, un filme que ha de ser contemplado por millones de ojos y cuya línea moral sea prolongación de la que rige mi propia vida, es empresa que consideraré como una suerte emprender»²⁴¹. Buñuel va limando las aristas del proceso y poco a poco daría pasos firmes, dirigidos esta vez hacia el campo de la producción cinematográfica.

Aunque la adaptación de *Cumbres borrascosas* falló, el siguiente paso fue perfectamente natural, y ese mismo año de 1935 colabora en la fundación de la productora Filmófono. Sin embargo, su trabajo no sería el de director: «De manera que me hice productor» —explica—, «un productor muy exigente y quizás en el fondo bastante canallesco. Encontré a Ricardo Urgoiti, productor de películas muy populares, y le propuse una asociación»²⁴².

Entre 1935 y 1936 Buñuel tiene la oportunidad de poner en práctica todo lo aprendido esos últimos años: «[...] se convirtió en productor ejecutivo al estilo de Hollywood —que Buñuel ya conocía de su estancia en la meca del cine—. Un “producer” que controlaba todos los aspectos de la película, no solamente los económicos, sino también los técnicos, creativos y de realización. Se rodeó a la manera de las mejores productoras hollywoodenses, de un equipo fijo de colaboradores: realizadores,

²⁴⁰ ÍDEM.

²⁴¹ Nuestro Cinema, núm. 15, año IV, 2.^a época, febrero de 1935; en ÍDEM, p. 394.

²⁴² BUÑUEL, *op. cit.*, 1987, p. 121.

guionistas, técnicos, actores, etc., todo ello bajo el control y la dirección de su supervisor máximo, Luis Buñuel»²⁴³. La guerra civil española truncó la labor de Filmófono, con la que todavía tuvo tiempo de producir cuatro filmes de cierto éxito²⁴⁴.

Como hemos visto, en el camino hacia el cine comercial se familiarizó con las claves del cine sonoro popular gracias a su tarea en los doblajes para la Paramount y la Warner Bros., y gracias a Filmófono pudo poner en práctica todo lo aprendido. Y fue su exilio en los EE.UU. desde 1938 hasta 1945 lo que le permitió además acercarse a la práctica del montaje en las reelaboraciones que hizo de documentales propagandísticos nazis en el MoMA²⁴⁵ y en el cargo de asesor y montador jefe para la División de Cine de la OIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs)²⁴⁶ entre 1941 y 1943²⁴⁷, en Nueva York, y a la escritura de guiones comerciales durante su estadía de dos años de nuevo en Hollywood (1944-1945)²⁴⁸, antes de su llegada definitiva a México.

Es evidente, por tanto, que Buñuel se familiarizó poco a poco con el modo de producción comercial que marcaría el resto de su vida, y especialmente durante sus años mexicanos. Esa necesidad de aliar comercialidad con sus principios morales no le impidió realizar películas en las que lo primero se imponía a lo segundo durante algún tiempo. No fue hasta 1950, tras un par de proyectos frustrantes para él²⁴⁹, cuando consiguió ese equilibrio con *Los olvidados*, que, sin embargo, recibió violentas críticas desde diversos sectores de la sociedad mexicana²⁵⁰. Con *Los olvidados* bajo el brazo, Buñuel pudo volver a París y presentarse ante los surrealistas supervivientes con un proyecto comercial pero infinitamente más digno que los productos de ínfima calidad que tuvo que abordar poco antes. De ese modo se le empezaron a reabrir las puertas de

²⁴³ CELA, Julia, “La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)”, en Documentación de las Ciencias de la Información, vol. 18, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 13

²⁴⁴ Se realizaron entre 1935 y 1936 *Don Quintín el amargao* (guión que rescataría para una nueva versión en México), *La hija de Juan Simón*, *¿Quién me quiere a mí?* y *Centinelas alerta*.

²⁴⁵ Ver GABRIEL MARTÍN, pp. 260-284.

²⁴⁶ La OIAA fue creada por Nelson Rockefeller para la producción de filmes culturales panamericanos; ver ÍDEM, p. 296.

²⁴⁷ Ver ÍDEM, p. 260-284.

²⁴⁸ ÍDEM, pp. 625-654. Buñuel escribió una secuencia, filmada pero no reconocida su autoría, para *The Beast with Five Fingers* (1946) y un guión titulado *The Bride with the Dazzled Eyes*, no filmado hasta que en 1997 el director Antonio Simón rescatara el argumento para su película *La novia de medianoche*.

²⁴⁹ *Gran Casino* (1947) y *El gran calavera* (1949).

²⁵⁰ BUÑUEL, *op. cit.*, 1987, p. 243.

la crítica y del público europeos, que por otro lado no habían olvidado quién había sido Luis Buñuel a caballo entre los años 20 y los 30. Sin embargo, todavía tuvo que esperar tres años más hasta que, por fin, pudo restablecer una cierta continuidad, una conexión de dignidad artística y poética, entre sus primeras películas en el seno de las vanguardias europeas y su nueva etapa comercial al otro lado del océano.

Y fue precisamente a través de una adaptación encubierta de la leyenda de Tristán e Iseo, retomando un viejo proyecto no realizado a principios de los años 30, como Luis Buñuel pudo enlazar con la trayectoria natural de su cine.

3.1.3. Tristán en México.

Pese a estar inserta en el engranaje de la producción cinematográfica mexicana, existe una distancia importante entre *Abismos de pasión* y la mayor parte de los melodramas mexicanos de su tiempo, pero también respecto a una buena cantidad de los títulos que Luis Buñuel firmó en el que acabaría siendo su país de adopción. Esa distancia nace, aparte de por ser un filme que contiene varios referentes culturales poco frecuentados por el cine mexicano, del origen mismo del proyecto.

Visto el resultado final, que *Abismos de pasión* sea una producción mexicana parece una anécdota. Por su anacronismo dentro de la filmografía buñueliana, así como por la elección de una adaptación tan desubicada en el seno de un cine como el mexicano, es realmente difícil de explicar. Estamos ante la adaptación de una novela inglesa, victoriana, que recoge buena parte de su inspiración en el romanticismo y debe mucho a la estética gótica; centrándonos en el trabajo de adaptación, el guión parte, como vimos, de un primer proyecto escrito en 1933, cuando Buñuel estaba planteándose empezar a filmar películas de corte comercial. También vimos que iba a ser su siguiente película tras proyectos tan reseñables como *Un Chien andalou*, *L'Âge d'or* y *Las Hurdes*. Pero lo importante para nuestro estudio es que iba a ser una adaptación, tomando como pretexto una versión de *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, del espíritu de la leyenda de Tristán

e Iseo, evidenciado por el uso expreso y masivo de la música de la ópera de Wagner, una referencia que ya estaba previsto tomar en el año 1933, y que además ya había utilizado en sus dos primeras obras, *Un Chien andalou* y *L'Âge d'or*.

Todo este entramado cultural relativamente sofisticado, cristalizado por fin en México, en las antípodas de su localización original, inmerso en un sistema de producción absolutamente comercial y destinado con un público abiertamente multitudinario, ofrece como resultado una obra peculiar, una rareza en todos los sentidos, una anomalía fuera de sitio temporal, temática y contextualmente, en la trayectoria filmográfica buñueliana.

Es importante recalcar que solo pasó un lustro tras su llegada a México para que Buñuel recuperara el proyecto. Al contrario que la mayoría de sus primeros filmes mexicanos, *Abismos de pasión* nació del propio Buñuel; en 1954, poco después de rodar el filme, Buñuel confesaba a André Bazin y Jacques Doniol-Valcroze en una entrevista para *Cahiers du Cinéma* (nº. 136) que el proyecto lo había propuesto él mismo a Óscar Dancigers, su productor:

Es una película que me hubiera gustado rodar en la época de *La edad de oro*. Para los surrealistas era un libro formidable. Creo que lo tradujo Georges Sadoul. Les gustaba lo que había en él de amor loco, amor por encima de todo, y naturalmente, como yo formaba parte del grupo, tenía las mismas ideas sobre el amor y la novela me parecía formidable. Pero no encontramos socio capitalista y la idea de la película se quedó entre mis papeles, y la hicieron en Hollywood, ocho o nueve años más tarde. Ya ni pensaba en ello cuando Dancigers, que tenía contratado a Mistral, actor muy conocido en España, y a otra vedette hispánica, Irasema Dilian, me pidió que hiciera una película cuyo guión no me gustó. Entonces me recordó que hacía cierto tiempo le había hablado de mi adaptación de *Cumbres borrascosas*, y se la enseñé. La aceptó. En realidad ya no me interesaba hacer esa película, y no introduje ninguna innovación. La película es pues tal y como yo la había pensado en 1930, es decir, una película con veinticuatro años de edad, pero creo que es fiel al espíritu de Emily

Brontë. Es una película muy dura, sin concesiones, que respeta el sentido del amor de la novela.²⁵¹

Se derivan varios datos interesantes de estas palabras, pero quizás el de más peso sea que, pese a que Buñuel relativiza la idoneidad de su realización pasados tantos años desde el planteamiento inicial en la década de los 30, el proyecto fue propuesto muy pronto a su productor mexicano, años antes de su filmación. Todo ello delata un verdadero interés de Buñuel, enmascarado como siempre en el director aragonés por una falta de entusiasmo al describir sus propios filmes, por llevar a cabo la adaptación de su viejo guión. Es un dato importante el hecho de que, pasadas dos guerras, el exilio y multitud de cambios geográficos entre Europa y América (París, Nueva York, Los Angeles y México D.F.), Buñuel llevara siempre consigo el guión de *Abismos de pasión* bajo el brazo.

Años más tarde, en una serie de entrevistas realizadas por Tomás Pérez Turrent y José de la Colina entre los años 1975 y 1979, cuando Buñuel estaba abocado ya al final de su carrera, era más benévolo con el proyecto: «Yo le dije [a Óscar Dancigers] que tenía escrito un argumento, el de *Cumbres borrascosas*. Era un argumento imposible para aquel reparto: no convenía nada. Pero me vencieron las ganas de hacer esa historia que me gustaba tanto»²⁵². Al final de su vida, Buñuel se reconciliaba con sus recuerdos y sus viejos proyectos, con su trayectoria en definitiva, y ponía las cosas en su sitio. Pese a haber mantenido cierta distancia sobre la coherencia de su propia obra, una unificación interna, por fin militante, parecía ordenar y cohesionar sus grandes títulos.

Es por ello muy posible que *Abismos de pasión* fuera considerada por el propio Buñuel como una necesidad dentro del desarrollo de su filmografía, una oportunidad de dotar a su obra de una auténtica continuidad empezando desde el principio, desde sus primeros filmes, mucho más reconocidos por las elites culturales europeas antes de embarcarse en el cine de tradición comercial. Es muy probable que pretendiera servirse de ella como preámbulo a su retorno a las producciones europeas que a la altura de 1953 parecía muy posible; un filme que, sumado a determinados títulos realizados en esos

²⁵¹ BAZIN, André, et al., *Buñuel, Dreyer, Welles*, Madrid, Fundamentos, 1991, p. 27.

²⁵² DE LA COLINA, TURRENT, p. 85.

años tan fructíferos (*Los olvidados*, *Él*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, etc...), tuviera el objetivo de dirigirse directamente a la masa crítica europea que, tal y como ya se percibió en su temprano desembarco europeo con *Los olvidados* en 1950 —poco después de su llegada a México—, lo iba a recibir con los brazos abiertos. Tenemos documentado que la fase final de su postproducción ya le cogió en Europa²⁵³; poco después ya estaba rodando con capital europeo (francés e italiano) y norteamericano filmes como *Celà s'appelle l'aurore*, *La Mort en ce jardin*, *La Fièvre monte à El Pao* o *The Young One*, que sellarían su retorno a un modo de producción más acorde a su necesidad de libertad creativa.

El reenganche con su propia tradición cinematográfica fue, por tanto, un empeño, una voluntad de corregir su obra, de reconducirla desde las piezas de poco interés que estaba obligado a realizar en México, de volver al camino de una creación de cierto ennoblecimiento artístico. En contraste con el aparente desapego que Buñuel manifestó respecto a sus propias películas, existe una clara, demostrable y justificable voluntad de recuperación de una dignidad perdida. Como veremos, la baza de Tristán e Iseo, guardada en un cajón desde los años 30 —cuando la recuperación de la leyenda en el siglo XX todavía era una anomalía en las artes, como se demostraría en Jean Cocteau—, fue capital en ese retorno del artista reivindicado.

3.1.4. *Cumbres borrascosas* y los surrealistas.

Cumbres borrascosas, concebida en el más intenso espíritu romántico²⁵⁴, fascinó a los surrealistas y en particular a Buñuel, como ya adelantamos. La explicación está en los reconocibles parelismos entre el Romanticismo y determinada concepción del arte asumida por Buñuel consolidada durante la década de 1920: «Fueron los surrealistas herederos perversos [del romanticismo]; pero ahí donde los románticos se elevaron a las alturas y buscaron correspondencias con las estrellas y conflictos con las tormentas,

²⁵³ ÍDEM: «Me marché a Europa dejando la película montada.»

²⁵⁴ AA.VV., *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte la letterature*, Milán, Bompiani, 2005, p. 1561.

los surrealistas se arrastraron a ras de tierra y reivindicaron el fango en el hombre como materia esencial, los más bajos instintos de los animales como narración primigenia y, por supuesto, el mundo de los insectos como épica definitiva, donde más que una lectura de Darwin hicieron una lectura de Freud y Marx»²⁵⁵. Es el retrato de una huída hacia fuera, cósmica, del romanticismo; una búsqueda interior y primordial que el surrealismo aportó a la configuración de los distintos ismos que bullían en Europa en el periodo de entreguerras. El surrealismo y el Romanticismo siguen caminos opuestos y sin embargo teóricamente complementarios. Albert Béguin lo analizaba de este modo: «En el París de 1925, igual que en la Alemania de 1800, un grupo de jóvenes poetas trataban de encontrar juntos —por medio de una “sym-philosophia” y una “sym-poesis” organizadas— un método preciso que permitiera sacar a la luz exterior la realidad oculta de la vida inconsciente»²⁵⁶.

Así, el Romanticismo surgió en respuesta a la Ilustración y al racionalismo del siglo XVIII. El ideario romántico nace del debate filosófico entre los instintos naturales y las convenciones sociales, entre la Naturaleza y la Ética dieciochescas²⁵⁷: «Bajo el brillante ropaje del optimismo ilustrado y del progreso empirista, para los románticos no pasa inadvertida la doble minimización a la que se ve sometido el hombre moderno: al correr el prudente velo que ocultaba la tiránica grandeza de la naturaleza él se ha empequeñecido, pero al ser incapaz de descubrir la propia grandeza de su subjetividad, el empequeñecimiento se ha hecho sentir doblemente. *La gran “Edad de la Razón” ha creado la gran angustia de la razón*»²⁵⁸. Esa dialéctica entre Romanticismo y racionalismo tiene su paralelo a la altura de los años veinte del siglo pasado en los planteamientos fundacionales del surrealismo. Compárense estas palabras con las de André Breton en el *Primer Manifiesto del surrealismo*: «Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica [...]. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer

²⁵⁵ SERRANO DE HARO, Amparo, «Paisajes de pasión», en Nickel Odeon, núm. 13, invierno 1998, p. 178.

²⁵⁶ BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, Madrid, FCE, 1993, p. 472.

²⁵⁷ PÉREZ, Pablo y HERNÁNDEZ, Javier, *La poética del deseo: pasión y melodrama en el cine de Buñuel*, Teruel, Animateruel, 1997, pp. 6 y 7.

²⁵⁸ ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990, p. 25. Argullol habla de famoso brindis de Keats y Lamb: «¡Malditas sean las matemáticas!» contra Newton, al que acusan de «haber destruido la poesía del arco iris.», p. 23. También recoge los versos de Poe: *¿Por qué devoras el corazón del poeta, / oh buitres, cuyas alas son sórdidas realidades?*, p. 25.

los derechos que le corresponden”²⁵⁹. Ambos, románticos y surrealistas, aparecen como respuesta contra los conceptos de lógica, de razón. De positivismo. Y cada movimiento y cada ismo artístico contó con los medios propios de su tiempo, casi todos repetidos, pero algunos tan nuevos como el cine en el siglo del surrealismo.

Más allá de sus conexiones teóricas, la novela *Cumbres borrascosas*, decididamente romántica como señalábamos arriba, tiende un puente concreto y remarcable entre los románticos del XIX y los surrealistas del XX. El ensalzamiento de los instintos, la locura moral como centro, la fuerza visceral de la naturaleza humana, un *amour fou avant-la-lettre*, son motivos que no dejarían indiferentes a los miembros del grupo de André Breton. En 1921 fue traducida por Georges Sadoul, historiador francés del cine muy cercano a los surrealistas. El mismo George Sadoul, recordemos, que colaboraría en la primera redacción del guión de la película —*Les hauts de Hurlevent* iba a titularse— que concibió Luis Buñuel con Pierre Unik.

Muy pronto, por tanto, fue adoptada por el surrealismo. Los surrealistas, y entre ellos Luis Buñuel, compartían interés por el Romanticismo, por la poesía romántica, por la novela gótica... En la época del florecimiento surrealista, Buñuel, uno de los brazos de lo audiovisual del movimiento junto al artista estadounidense Man Ray, estuvo muy cerca de rodar, además de *Cumbres borrascosas*, *El monje* de M.G. Lewis²⁶⁰, de la que también escribió un guión que nunca filmaría pero que luego retomaría Adu Kyrou, continuador junto con Robert Benayoun del surrealismo a mitad del siglo XX, para su versión cinematográfica en 1972.

La literatura surgida del Romanticismo explora lo irreal, lo extraño que vive bajo la normalidad, la pesadilla, la obsesión, la pasión; hace referencia a las fuerzas naturales o sobrenaturales, a las perversiones de la religión, al lado oscuro del ser humano, a la desintegración moral y a la corrupción espiritual, pero no necesariamente en términos negativos bajo el prisma del artista. El mundo romántico y gótico rinde honor a lo

²⁵⁹ BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992, p. 25.

²⁶⁰ DE LA COLINA, TURRENT, pp. 86 y 88. El guión se publicó en España: BUÑUEL, Luis y CARRIÈRE, Jean-Claude, *El monje*, Barcelona, Laertes, 1978.

irracional, a lo inmoral, a lo fantástico²⁶¹. En definitiva, a todo lo que *Abismos de pasión* posee como obra que reúne perfectamente tanto los antecedentes literarios románticos como los nuevos postulados emanados del surrealismo.

En *Cumbres borrascosas* se describen sueños febriles con un detalle minucioso, el amor entre Catalina y Heathcliff encaja perfectamente con el *amour fou* e incluso la irreverencia de los protagonistas les hace patear libros piadosos²⁶² que recuerda muchísimo toda la temática y la iconografía irreverente del grupo surrealista. Todo ello se alió para que Buñuel se sintiese irremediamente empujado a hacer su propia versión de la novela.

Y al mismo tiempo, la presencia de la música de Wagner en la vida de Buñuel hizo que quisiera sumarla a su adaptación, un músico que fue el aglutinador de todo el espíritu romántico anterior y cuyo uso permitió al cineasta introducir de forma estructural y subterránea la leyenda de Tristán e Iseo.

3.1.5. La influencia de Richard Wagner.

Es Wagner, como decimos, el instrumento que utiliza Buñuel para dirigir hacia un nuevo rumbo la novela de Brontë. El uso absoluto de la partitura de la ópera de Wagner es toda una declaración. *Abismos de pasión* —*Les hauts de Hurlevent* en esos primeros años— es, al mismo tiempo y en todos los sentidos, con toda esa amalgama de referencias cruzadas y aliadas, un medidor impecable de cómo era el estado anímico y creativo de Luis Buñuel a la altura de 1930, con varios años ya de acumulación de la experiencia artística pasada —y reformulada— por el prisma del surrealismo.

²⁶¹ BOTTING, F., *Gothic*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996, pp. 1 y 2.

²⁶² «—Hay suficientes libros piadosos si queréis leerlos; sentaos y pensad en vuestras almas. Diciendo esto, nos obligó a sentarnos de manera que pudiéramos recibir un triste rayo del lejano fuego y ver el texto del mamotreto que nos tiró. Yo no pude aguantar aquella ocupación y cogí el pringoso volumen por el lomo y lo tiré a la perrera, jurando que aborrecía los libros piadosos. Heathcliff echó a puntapiés el suyo al mismo sitio.» BRONTË, Emily, *Cumbres borrascosas*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 150.

En ese sentido, Wagner ya estaba inserto en la educación artística de Buñuel y aparecerá reiterada e insistentemente en gran parte de su obra. Siguiendo el camino de *Un Chien andalou* y *L'Âge d'or*, en la concepción primera de la adaptación de *Cumbres borrascosas* es seguro que también estaba presente la música del *Tristan und Isolde* wagneriano. «He adorado a Wagner» —confesaba Buñuel— «y me he servido de su música en varias películas, desde la primera (*Un Chien andalou*) a la última (*Cet obscur objet du désir*). Lo conocía bastante bien»²⁶³.

Así es: Buñuel demostró a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica tener un gran conocimiento sobre la música de Richard Wagner y de su profundo sentido dramático. En la práctica, el director aragonés aprovechó ampliamente el dramatismo wagneriano en sus filmes, en concreto, como no podía ser de otro modo, el que se deriva de su ópera *Tristan und Isolde*.

Por otro lado la influencia de Wagner en la obra buñueliana es solo un ejemplo más de la que tuvo el músico alemán sobre todas las artes desde su estreno hasta hoy. Como vimos en el repaso cronológico de la leyenda, fue Wagner quien tuvo la capacidad de ofrecer mejor que nadie, recogiendo todas las nuevas relecturas que se estaban desencadenando durante el Romanticismo, la versión contemporánea de la leyenda medieval.

Thomas Mann, experto wagneriano, profundiza en el origen de los motivos estéticos que inspiraron el *Tristan* de Wagner y en su característica aglutinante de todo un siglo, necesario para comprender el alcance de su influencia en el arte, y en el de Buñuel en particular:

La archirromántica exaltación de la noche de esta obra mórbida, elevada, ardiente y mágica, consagrada en los misterios más nobles y perversos del Romanticismo, no tiene nada de específicamente propio de Schopenhauer, desde luego. Los acentos sensuales y ultrasensuales del *Tristán* arrancan de más lejos, de Novalis, el tísico romántico y apasionado que escribió: «La unión que se forma también para la

²⁶³ BUÑUEL, *op. cit.*, 1987, p. 265.

muerte es una boda que nos da una compañera para la noche. En la muerte, el amor es más dulce; para los que aman, la muerte es una noche de bodas, un secreto de dulces misterios.» [...] “Tristán” e “Isolda” se llaman «consagrados a la noche»²⁶⁴ (Nachtgeweihte), expresión literal de Novalis. Y lo que es aún más curioso y revelador acerca de las fuentes de *Tristán* son sus connotaciones con un libro de mala reputación, la *Lucinda* de Friedrich von Schlegel, en el que se lee: «Somos inmortales como el amor. Yo ya no puedo decir mi amor ni tu amor, los dos son iguales y uno mismo, el que se da y el que se recibe. Es matrimonio, unidad y unión eterna de nuestras almas, no puramente para lo que nosotros y los otros llamamos el mundo, sino para el mundo verdadero, indivisible, infinito y sin nombre, para nuestro ser y vida eternos.» Aquí está la imagen del elixir de la muerte y el amor. «Por eso, cuando me pareciera llegado el momento, con la misma alegría y despreocupación vaciaría contigo la copa de agua de laurel y cerezo, como si de la última copa de champaña que bebiéramos juntos se tratara, y yo te diría: “¡Apuremos de un trago el resto de nuestra vida!”» También aquí se expresa el pensamiento de la muerte por amor: «Sé que tampoco tú querrás sobrevivirme. Tú seguirás hasta la tumba al esposo y, movida por la pasión y el amor, te precipitarías al abismo de llamas al que una terrible ley condena a las mujeres indias, profanando y destruyendo, con el tosco procedimiento del mandato, el sublime y delicado valor de la inmolación voluntaria.» Aquí se trata del «entusiasmo de la voluptuosidad», el cual es también una fórmula auténticamente wagneriana. Aquí se compone un canto de alabanza erótico-quietista, en prosa, al sueño, al paraíso del reposo, a la sacrosanta pasividad que en *Tristán* es arrullo de trompetas y quiebro de violines.²⁶⁵

Siguiendo lo dicho por Thomas Mann, queda bien patente que la música de *Tristan und Isolde* evoca un motivo concreto: el delirio amoroso que, llevado a sus últimas consecuencias, concibe una continuidad del amor tras la muerte; o, en otras palabras, la muerte como último refugio del amor, como estado definitivo para poder llevar a cabo una pasión amorosa que en vida solo ha podido alcanzarse mínima o parcialmente.

²⁶⁴ Aunque avancemos lo que se explica más adelante, vale la pena recordar las palabras de Tristán en la obra: «Solo resta un deseo, ver por fin la santa noche, donde solo, eterno y verdadero, reina, puro, todo el amor.» Mientras, ha dado comienzo el tema del *Liebestod* (amor y muerte unidos en un solo tema), en lo que es su primera aparición en toda la ópera.

²⁶⁵ “Penalidades y grandezas de Richard Wagner”, *Neue Rundschau* (abril, 1933), en MANN, *op. cit.*, pp. 98 y 99.

Como en la leyenda medieval, el amor que surge entre ellos está tan proscrito en la vida y es tan imposible su cumplimiento, que únicamente les queda traspasar la vida para poderlo disfrutar en la plenitud de la muerte eterna. Durante la vida, dejando un resquicio para el placer, no han tenido más oportunidades que sus encuentros furtivos e insatisfactorios en el territorio más parecido a la muerte: la noche de la que habla Novalis.

Wagner modificó gran parte de la leyenda original en su *Tristan*. Se basó, como dijimos, en la versión alemana escrita por Gottfried von Strassburg, algo distinta de la canónica, como ya analizamos anteriormente, pero además recibió la influencia, tan importante en la formación de su siglo, de Schopenhauer. En todo caso, pese a las alteraciones lógicas ya abordadas arriba, hay una continuidad respecto a la leyenda primitiva, en concreto en dos momentos fundamentales, para mantener el espíritu original:

1.- *Por mar, camino de Cornualles, donde el rey Marke espera la llegada de Isolde para casarse con ella y hacerla reina, Tristan e Isolde toman por error una poción amorosa que los condena a amarse eternamente. La idea era la contraria: Iseo pretendía envenenar a Tristan para vengarse de la muerte de su tío Morold, y después matarse ella misma, evitando, de paso, tener que casarse con el rey Marke. El conflicto se define claramente: en vez de la muerte, encuentran el amor. Hablándole a su criada Brangäne en la primera escena del segundo acto de la ópera, Isolde comprende así su condena amorosa:*

*¿No conoces el Espíritu del amor,
su poder mágico?
¿La Reina intrépida,
que reina sobre el mundo?
Amor y muerte
están bajo su control.
Sabe dar placer y pena.
Yo hubiera querido entregarme
a la obra de la muerte;
ella la ha apartado de mí.
Yo, que buscaba la muerte,
me ha cogido como rehén
en su poder.*

2.- *El final de la leyenda ofrece el ansiado reencuentro de los amantes después de multitud de tropiezos. Ella es la esposa del rey Marke y él, su sobrino y más fiel servidor; el amor es imposible, pero ambos están condenados eternamente a amarse. Durante su pasión, han saltado todas las barreras para reunirse, pero en definitiva era un amor inalcanzable en esta vida y siempre se ven obligados a separarse. Por otro lado, son conscientes de la única solución: amarse donde ningún impedimento puede llegar, en la muerte. Cuando Isolde logra huir definitivamente del rey para encontrarse, en el exilio, con Tristan, este acaba de morir esperándola; ella, al verlo, muere sobre su cadáver. Mediante este rito atormentado, la unión entre los amantes se sella²⁶⁶.*

Si miramos retrospectivamente, como vimos en su evolución, la leyenda original de Tristán e Isolda fue fuente de inspiración en el siglo XIX y, bajo la influencia del Romanticismo, supuso una excelente oportunidad para una nueva interpretación, un renacimiento tomando como punto de partida la propia coyuntura secular. Así lo vimos también, siguiendo a Thomas Mann, en Novalis y sus *Himnos a la noche*. Es ese ambiente de regeneración de los temas y de la espiritualidad medieval, de su ensalzamiento, lo que empuja a escritores y poetas a escribir sobre el amor más allá de la muerte, motivo sugerido indefectiblemente por la leyenda tristanesca. Gustavo Adolfo Bécquer en España, Novalis y Hölderlin en Alemania, Percy Bysshe Shelley en Inglaterra, son algunos autores que recuperan esa temática:

*¡Ah, bésame!: cuán fríos son tus labios;
¡rodéame el cuello con tus brazos!
son suaves, mas parecen estar muertos,
y tus lágrimas sobre mi cabeza
abrasan como el plomo congelado.*

*Vamos aprisa, tras la boda, al lecho
que se extiende debajo del sepulcro;
quizás allí, ocultando nuestro amor
y entregando al Olvido nuestras sábanas,
sin prohibición alguna yaceremos.*

Abrázame y que nuestros corazones

²⁶⁶ Extraído de AA.VV., *Tristan und Isolde*, en *L'Avant-Scène*, n° 34/35, julio-agosto, 1981.

*se fundan como dos sombras en una,
y hagamos de este éxtasis terrible
un vapor leve que se desvanezca
en el más perdurable de los sueños.*²⁶⁷

Como autor de sus propios libretos, Richard Wagner pertenece, aunque tardíamente, a ese grupo de poetas de inspiración romántica, en el que podemos incluir, por sus evidentes afinidades, a Emily Brontë. Romanticismo tardío o posromanticismo, aunque en ambos casos las características de ese movimiento artístico, más que tomadas ligeramente, muestran una fuerza poderosísima que debió embriagar a los lectores del siglo XX.

Buñuel, retomando de nuevo al director aragonés, procesó y asumió perfectamente la concepción wagneriana y romántica de la leyenda desde su adolescencia, pero lo que realmente le interesaba de este argumento eran las posibilidades de transformar, de hacer evolucionar, de sumar a ese amor en la muerte la idea del *amour fou* surrealista. La idea wagneriana del *Liebestod*, que es una elaboración evolucionada también de la misma leyenda, ahora se llena de un mayor contenido, se vuelve más compleja si cabe en la relectura que hace Luis Buñuel en sus versiones cinematográficas. En otras palabras, tal y como plantea el profesor y ensayista Carlos Barbachano, “*L’amour fou*, el amor loco, es la culminación del romanticismo, un romanticismo al que se le añade el frenesí de la pasión surrealista”²⁶⁸. En lo que después será *Abismos de pasión*, y en el resto de su cine, como veremos, encontramos reunidas todas esas referencias, esa red de relaciones, tan aferradas a la cultura europea del final del milenio.

Las semejanzas entre el *Tristan* de Wagner y *Cumbres borrascosas* son, por tanto, muy abundantes; un mismo origen cultural y una temática compartida hacen que, casi de forma natural, la música de aquel se convierta en el auténtico espíritu regidor de la obra de Brontë. A Luis Buñuel le debemos su unión definitiva y trascendente en *Abismos de pasión*.

²⁶⁷ SHELLEY, Percy Bysshe, *No despertéis a la serpiente*, Madrid, Hiperión, 1991, p. 55.

²⁶⁸ BARBACHANO, Carlos, *Luis Buñuel*, Barcelona, Salvat, 1986, p. 75.

3.1.6. La imagería romántica y la relectura surrealista.

Como encabezamiento a la película *Abismos de pasión* aparece el siguiente texto:

Esta película está basada en Cumbres Borrascosas, la obra inmortal de Emilia Brontë [sic], escrita hace más de cien años.

Sus personajes se encuentran a merced de sus propios instintos y pasiones. Son seres únicos, para los que no existen las llamadas convenciones sociales. El Amor de Alejandro por Catalina es un sentimiento feroz e inhumano que solo podrá realizarse con la muerte.

Ante todo, se ha procurado respetar en esta película el espíritu de la novela de Emilia Brontë.

“Instinto”, “pasión”, “amor”, “muerte”, una escala de sustantivos que definen con claridad la lista de intereses temáticos y, al mismo tiempo, la gradación y la evolución dramática de la trama. También son palabras que expresan intencionadamente, aunque no expresa, su vinculación a la lectura renovada de la leyenda de Tristán e Iseo que desde el siglo XIX estaba construyéndose en Europa. De no ser por la especificación de que se trata de una versión de la novela de Emily Brontë, bien pudiera estar introduciéndonos claramente a una versión de la leyenda..., como efectivamente es en sus intereses más profundos.

En opinión de Luis Buñuel, el filme no terminó de reflejar todo el potencial que poseían, tanto estético como temático, la novela —y por extensión la leyenda—, pero en cambio siempre consideró que su versión era más fiel a la novela que la realizada en 1939 por William Wyler²⁶⁹: «Creo que la mía, quitando el funesto reparto que hizo el productor, está mejor desde el punto de vista del espíritu de la novela»²⁷⁰.

Si recapitulamos, sabemos que la obra de Brontë sirve a Buñuel como pretexto para insertar y desarrollar la leyenda de Tristán e Iseo, y esta a su vez está utilizada

²⁶⁹ *Wuthering Heights* (William Wyler, EE.UU., 1939)

²⁷⁰ DE LA COLINA, TURRENT, p. 85; «Su adaptación de la obra es la menos fiel y, sin embargo, la más lograda de cuantas existen», en SERRANO DE HARO, p. 179.

como plataforma para expresar y reivindicar la idea del *amour fou* surrealista, claramente influido por el romanticismo. Esta red de conexiones e influencias definen perfectamente la versión estética que obrece Buñuel sobre la leyenda de Tristán e Iseo y que viene claramente marcada por la que dio el Romanticismo, aunque matizada convenientemente por la relectura surrealista.

Existen diversos detalles que relacionan esta operación buñueliana de adaptación cinematográfica con la parafernalia y la imaginería románticas. El cúmulo de relaciones que empieza, como es evidente, con la utilización de la novela *Cumbres borrascosas*. Pero no queda ahí.

El filme es una síntesis de la novela, como no podría ser de otro modo al tratarse de un cambio de lenguaje, pero además Buñuel adapta, recorta y descompone su estructura; elimina parte de su inicio y parte del final, modifica y comprime sustancialmente la obra hasta dejarla en su estructura elemental: «Buñuel no va a interesarse por seguir los meandros de un relato que Emily Brontë plantea como la odisea de una saga familiar [...], sino que omite toda alusión a nacimientos e infancia para centrarse tan solo en el triángulo que forman los tres protagonistas principales»²⁷¹ Ya tenemos, por tanto, el esquema básico y fundamental a tres que une la novela y el filme con la leyenda medieval: Eduardo, Alejandro y Catalina versus Marco, Tristán e Iseo. Luis Buñuel sintetiza la trama en el seguimiento del trío (marido, amante y mujer), retorciendo la estructura para acercarla completamente a la de la leyenda tristanesca.



²⁷¹ ÍDEM.



Fig. 1

nunca la ubicación geográfica de los hechos, no hay excesivas descripciones paisajísticas con la cámara, salvo las que se emplean como recurso, más que narrativo, dramático. Es un trabajo a fondo, una descomposición total de la obra original. Para Buñuel, el guión redactado con Pierre Unik a principios de los años treinta era perfecto²⁷², pese a que Julio Alejandro, su amigo y guionista habitual en ese periodo de su filmografía, lo revisara a conciencia.

Buñuel se ocupa de la trama que va desde el capítulo X (cuando Heathcliff vuelve a la casa de los Linton al cabo de los años) hasta el capítulo XVII (la muerte de Catalina). Como resumen de toda la primera parte no trasladada al filme, Buñuel incluye una escena —un plano-secuencia— que nos resume perfectamente toda la infancia de Heathcliff y Catalina: vuelven al árbol de sus juegos infantiles, donde se fraguó su pasión, y de una grieta en su corteza extraen una serie de objetos sumamente sugerentes que sintetizan un pasado de amor turbulento [fig. 1]. Es una escena que permite de forma clara establecer esos vínculos del filme con la imaginería romántica, como veremos, pero también deja introducir elementos surrealistas: un



Fig. 2

²⁷² «Ciertamente unos de los mejores que he tenido entre mis manos», en BUÑUEL, *op. cit.*, 1987, p. 249.

cuchillo, unas cuerdas y una linterna que Catalina rompió siendo niños arrojándola contra Alejandro cuando este la enfadó. La imaginación del espectador trata de adivinar qué clase de juegos infantiles pueden hacerse con esos desconcertantes objetos.

El árbol donde se habían depositado esos recuerdos de infancia, y otros árboles que Buñuel dispone en la pantalla a lo largo del metraje del filme, posee un poder simbólico reseñable. No en vano los mismos títulos de crédito iniciales están superpuestos a distintos planos de troncos retorcidos [fig. 2, en la página anterior], anticipo de la violencia visual del resto de la película, y el primer plano del filme muestra un gran árbol que recuerda protagonizan frecuentemente la pintura del pintor romántico Caspar David Friedrich [figs. 3 y 4].



Fig. 3. Caspar David Friedrich: *El árbol de los enanos* (1822)



Fig. 4. Plano inicial de *Abismos de pasión*: El árbol de los zopilotes

La relación entre el filme y su atmósfera con el Romanticismo se produce, en gran medida, por referencias visuales como esta, de gran potencia y de absoluta ubicación en el seno del movimiento decimonónico. Es, por otro lado, y por seguir argumentando ese cruce de influencias, otro detalle de nexo entre Romanticismo y surrealismo estético, ya no tan militante, del Buñuel maduro.

En la oscuridad, un árbol está iluminado desde atrás para resaltarlo en el inicio de la secuencia final del filme [fig. 5], y en varias escenas es el árbol el que domina la construcción de la imagen, dejando a los personajes en un plano muy secundario. Esta constante presencia de árboles en multitud de encuadres, presidiendo incluso el plano en



Fig. 3

varias secuencias, habla de una voluntad clara de darle protagonismo simbólico y permanente. Es así cómo, desde la asepsia de una interpretación simbólica, ese árbol que esconde los recuerdos infantiles, o cualquiera de los árboles que aparecen en todo el metraje, representan una «figuration symbolique d'une entité qui le dépasse et qui elle, peut devenir un objet de culte»²⁷³. Ese árbol que ha escondido los objetos que describen su enigmático y sórdido amor infantil es un *totem* que, con la referencia inevitable y demostrable iconográficamente del romanticismo alemán, trae la idea de unión religiosa entre los opuestos, entre el cielo y la tierra, entre la vida y la muerte; es, extendiendo la enumeración, el elemento de unión entre dos amantes que no pueden cristalizar su amor en la vida, sino en la muerte. Es la imagen de la elevación hacia el cielo y, por extensión, la imagen de la migración de las almas. Como plasmación de esa idea, la unión en un solo espacio de la quietud del árbol, anclado en la tierra, con aves que se posan en sus ramas y alzan el vuelo, es una imagen evocadora que comparten la iconografía romántica y, un siglo después y con clara voluntad de emulación, la del filme buñueliano.

Esta escena frente al árbol, sintetizando y uniendo pasado y presente, parece ilustrar la idea de que su amor es imposible en la tierra y que para llevarlo a cabo será necesario pasar del ámbito terrenal al espiritual. En palabras de Agustín Sánchez Vidal, «su *amour fou* es imposible y solo puede resolverse en la muerte, en un último juego terrible»²⁷⁴. El árbol reúne y resume gran cantidad de información y expresa lo no visible, lo espiritual; participa de la poesía de la película, es un objeto poético cuya «lectura [es] intraducible al lenguaje verbal [...]». Contiene máxima condensación poética»²⁷⁵; reúne toda una aventura vital intensa, un pasado complejo y una riquísima

²⁷³ CHEVALIER, Jean y GHEERHANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, París, Robert Laffont, 1982, pp. 62-68.

²⁷⁴ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, J.C., 1984, p. 180.

²⁷⁵ MONEGAL, *op. cit.*, p. 153.

historia amorosa que ahora descubrimos aunque sea de forma oscura e inquietante. Es, en esencia, la exposición cinematográfica de la idea del “objeto surrealista” que tanto abunda en la filmografía de Luis Buñuel, y que siempre nos remite a significados abiertos a la imaginación de un espectador asombrado por su libertad.



Fig. 6

El árbol como alusión a una pasión atávica y trascendente está presente, como decimos, en toda la película, dibujando en la pantalla planos complejos con su figura retorcida. En reposo, el tronco deforme representa una violencia contenida; movido por el viento, la copa se revuelve violentamente como expresión de un momento de gran agitación emocional.

Así, las ramas de un gran árbol se

agitan salvajemente cuando Catalina acaba de morir y Alejandro le reclama fanáticamente amor eterno más allá de la muerte [fig. 6]; es un árbol sacudido por el viento que parece —el plano está perfectamente construido para llevarnos a esa idea— ser una prolongación de un Alejandro arrebatado por el dolor. Y poco después, otro árbol abre la escena del cortejo fúnebre de Catalina camino del cementerio [fig. 7], en un plano en el que el árbol ocupa la totalidad de la imagen, dejando un pequeño rincón para el ataúd donde trasladan a Catalina. Ya en el cementerio, otro gran árbol preside la llegada del cortejo [fig. 8].



Fig. 7



Fig. 8

En el desenlace del filme hay varios cambios sustanciales respecto a la novela. En el capítulo XVI Brontë escribe que a Catalina «no la enterraron ni en la capilla, bajo el esculpido panteón de los Linton, ni afuera entre las tumbas de su propia familia. Cavaron su fosa en un verde declive»²⁷⁶. En *Abismos de pasión*, en cambio, Catalina sí que yace en el panteón familiar al que Alejandro accede para abrazar el cuerpo y seguidamente morir junto a ella en una escena completamente tristanesca; sin embargo, el capítulo XVII de la novela, el que sigue a la muerte de Catalina, no recoge la muerte de Alejandro. Esta no sucede sino dieciocho años después: al abrir el ataúd, Alejandro encuentra el cuerpo de Catalina intacto. En su libre adaptación, Buñuel resume todo ese espacio de tiempo en unas pocas horas, las que van del reciente entierro a su incursión nocturna en el cementerio del pueblo y en el panteón donde reposa Catalina. El objetivo final de todo el filme, la gran carga poética que se ha ido acumulando durante todo el metraje, se concentra en esa escena, en la que confluyen definitivamente los dos discursos medulares del filme: el *amour fou* y la muerte de amor extraída de su lectura de la leyenda.

Es ahora, por fin, cuando se desvela la verdadera intención de Luis Buñuel. Ha unido en una misma obra tres elementos: *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, la leyenda de Tristán e Iseo representada por ese final apócrifo que los hace morir juntos (delatada también por la música de Wagner que ahora es especial y conscientemente intensa) y la visión surrealista como presencia necesaria y aglutinadora para construir un todo temático que se proyecta más allá de la simple trama de amor torturado. Esa escena en concreto, esa modificación tan radical para acercar la historia de Brontë a la de Tristán e Iseo y al universo buñueliano, es clave para entender el interés del director para hacer de la leyenda el objeto último de su propuesta audiovisual. Y es así porque la leyenda de Tristán e Iseo aparece como el vehículo perfecto para acomodar en su seno una nueva relectura, una apiñada acumulación de experiencias artísticas, y proyectar una obra completamente reformada de la mano de las complejidades del surrealismo. Es, por la elaboración de Luis Buñuel, la “leyenda surrealista” de Tristán e Iseo.

²⁷⁶ BRÖNTE, *op. cit.*, p. 300.

3.1.7. La lectura surrealista de la leyenda de Tristán e Iseo.

Una vez explicada la presencia dominante de los motivos tristanescos en *Abismos de pasión*, queda desgranar algunos detalles de peso que enriquecen y aportan esa nueva perspectiva sobre la leyenda. Así como, siglo a siglo, y como intentamos ilustrar en la primera parte de este trabajo, cada tiempo ha ido dejando su huella en la historia de Tristán e Iseo para hacerla evolucionar, Luis Buñuel no solo suma al desarrollo de la leyenda la perspectiva cinematográfica junto con la de otros directores que también se han acercado a ella, sino que imprime además una lectura surrealista, una perspectiva que él mismo fundó con su primer filme en 1929 y que actualiza la historia medieval bajo el nuevo prisma de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

Como ya adelantamos, es en la escena final del filme, en esa variación respecto al original literario, donde se conservan en gran parte las claves para relacionar el filme con la leyenda de Tristán e Iseo, y, además, donde se condensan una buena cantidad de recursos del lenguaje surrealista que permiten dar una nueva dimensión, completamente innovadora, al relato.

[Hemos elaborado un découpage con los planos de la escena, añadido en un apéndice a este estudio, que facilitará su análisis secuencial. Nos remitiremos a él cuando sea necesario con el nombre "Plano X", donde X será el número del plano referido]

El lenguaje cinematográfico, una vez desprendido de su primera influencia del género teatral y asumiendo muchos de los recursos propios de la novela y de la poesía, permite jerarquizar visualmente el entorno, fijar la atención del espectador en aspectos inusuales, elaborar mediante el montaje una serie de relaciones que no serían posibles de forma natural. Buñuel ha utilizado en toda su trayectoria cinematográfica esos recursos técnicos que el cine ha puesto a su disposición para explorar en la pantalla las posibilidades del lenguaje surrealista. Él fue su creador, en definitiva, y también uno de sus más importantes desarrolladores. Esa secuencia final de *Abismos de pasión* resulta ser un compendio de todos esos recursos, una escena que reúne por sí sola todos los recursos cinematográficos referidos a la poética del objeto surrealista. En 1954 ya no era una

nueva forma de hacer cine, pero sí que representa una forma distinta de mostrar la leyenda de Tristán e Iseo en la que los deseos subterráneos, la banalización del psicoanálisis freudiano²⁷⁷ y el juego con los objetos de doble sentido tienen mucho que decir.

Si hablamos de una lectura surrealista de la leyenda, está claro que las imágenes que esconden un deseo erótico van a estar presentes de una manera u otra, pero siempre de forma tangencial, haciendo uso de ese llamado «objeto surrealista» que, convenientemente tratado por la imaginación del artista, descubre las intenciones del sujeto representado. Imágenes de representación sexual, siempre violentas en el caso de *Abismos de pasión*; objetos que hacen cristalizar por fin las pulsiones escondidas durante todo el metraje..., en la pantalla se disponen todos los recursos típicamente surrealistas para reinterpretar y actualizar el amor de Tristán por Iseo. Si en la escena del árbol donde se conservan todos los objetos de su amor infantil ya se apreciaba ese componente surrealista del “objeto”, de nuevo vuelven esas imágenes turbadoras —ahora en un ambiente gótico y tenebroso— para mostrar las complejidades del subconsciente. Todo condensado en esa escena capital.

Así, cuando Alejandro trata primero de romper, arremetiéndolo con una barra, la cadena que sella la puerta de la cripta [Plano 9], y luego fuerza con éxito el candado que la sujeta [Plano 11], dos largos encuadres escenifican una composición de contenido claramente sexual que no es nueva en la filmografía de Luis Buñuel.

En el cine de Buñuel existen varios ejemplos de planos que contienen elementos de evidente forma fálica, ya sea arremetiéndolo contra algo, sosteniéndolos en actitud agresiva, hurgando en un material viscoso o siendo frotados en clara actitud onanista. Son objetos desconcertantes que buscan mostrar la realidad que la apariencia de la secuencia esconde. Comparten similar intención la célebre escena del ojo cortado de *Un Chien andalou* (1929), la escena de la ira final de *L'Âge d'or* (1930) en la que Gaston Modot blande por la habitación un arado, el extraño inserto donde Jorge Negrete

²⁷⁷ Resulta curioso que, entre todas las películas analizadas por Fernando CESARMAN en su obra *El ojo de Buñuel: Psicoanálisis desde una butaca* (Barcelona, Anagrama, 1976), no hay ninguna referencia a *Abismos de pasión*.

remueve con una rama el lodo mientras charla con su *partenaire* con aparente inocencia en *Gran Casino* (1947), su primera película mexicana; la escena en la que Don Guadalupe recrimina a Susana que vista de forma tan atrevida mientras limpia con gran fruición el cañón de su escopeta, en *Susana* (1950). La fijación de Buñuel por ese tipo de planos, su trascendencia freudiana y la antífrasis que de ello se deriva es esclarecedor.



Buñuel, no sabemos si exagerando o siendo franco, tendía a asociar determinados objetos fálicos con el sexo masculino, lo cual le incomodaba sobremanera, de tal forma que no permitía a ningún periodista entrevistarle con un micrófono. En ese sentido, De la Colina y Turrent recogen una anécdota: «Sabíamos que Buñuel detestaba las entrevistas, que sentía horror por ese aparato electrónico llamado magnetofón y por la forma “fálica” (decía) de los micrófonos [...]. La primera entrevista tuvo lugar el 15 de enero de 1975. Don Luis empezaba a arrepentirse, sobre todo por el empleo de la grabadora. De la Colina lo convenció diciéndole que se trataría de un aparato muy discreto y sin micrófono»²⁷⁸.

Tras romper el candado y antes de entrar en la cripta, surge de entre las lápidas el cañón de la escopeta de Ricardo, hermano de Catalina, quien quiere matarlo [Plano 13]; un disparo hiere a Alejandro en el pecho [Planos 14 y 15], y herido baja al panteón [Plano 17] para encontrarse con el cuerpo de Catalina. En relación a este punto, Buñuel explicaba a propósito del amor: «Un poema de Breton dice que el amor es una ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo. Esto es para mí el evangelio»²⁷⁹. Y añadía después: «Por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero

²⁷⁸ DE LA COLINA, TURRENT, p. 10.

²⁷⁹ SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 193.

constante»²⁸⁰. El *Liebestod* del *Tristan und Isolde* de Wagner va a escucharse durante toda la escena, por si quedaba alguna duda sobre su primera inspiración y sobre su voluntad de reproducir la dramática escena final de la ópera y de la leyenda.

Todo ha sido el prólogo a la escena de amor final. Alejandro baja las escaleras de la cripta, llega hasta el féretro de Catalina y quita las flores que han quedado tras el funeral [Plano 18]. Abre la tapa [Plano 19] y se encuentra cara a cara con la muerta [Planos 20 y 21]. Ante el cuerpo de Catalina, Alejandro realiza un extraño ritual que también entronca con otras imágenes de la filmografía de Buñuel, pero especialmente con *L'Âge d'or* (1930): antes de coger su mano, apartar el velo de su cara y besarla, en un primerísimo plano vemos cómo Alejandro toma un puñado de tierra que Catalina tiene en su regazo y la deja caer poco a poco. En *L'Âge d'or*, el gentío ofendido separa a una pareja en pleno derilío amoroso, y mientras a ella se la llevan monjas y sacerdotes, él la observa alejarse desde el suelo manoseando barro en un arrebato de éxtasis tras diversos planos de lodo y lava removidos.



L'Âge d'or (1930)



Abasco de pasión (1954) [Plano 22]

Si consideramos la continuidad de ambos proyectos en el tiempo, el primero realizado en 1930 y el segundo escrito poco después pero pospuesto hasta 1954, este plano delata que estamos ante un mismo lenguaje, ante unos mismos códigos.

²⁸⁰ ÍDEM, p. 128.

L'Âge d'or, por otro lado, con la música de *Tristan und Isolde* de Wagner situada en una de sus escenas centrales que, además, ilustra una determinada situación adúltera, se presenta como pieza clave en los referentes tristanescos que influyen en la propia obra de Luía Buñuel, pero también la de alguno de sus más destacados herederos. Es el caso de François Truffaut, que, como veremos más adelante, utilizará convenientemente el filme buñueliano como modelo para *La Femme d'à côté* (1981), su obra más abiertamente cercana a la leyenda y que ocupará efectivamente la parte final de nuestro análisis.

Siguiendo esta idea, esa continuidad del universo buñueliano nos permite rastrear en el pasado relaciones entre sus filmes, pero también entre aquellos que se rodaron después. De este modo, Alejandro toma la mano fría de la muerta y la suelta con repulsión, y sin embargo se encarama a la caja, se echa sobre el cuerpo de Catalina y la besa finalmente [Plano 23]. Una imagen que recorre transversalmente la filmografía buñueliana y que encontraremos después en *Viridiana* (1961), en *Belle de jour* (1967) o en *Tristana* (1970): en *Viridiana*, esta sucede cuando Don Jaime sugiere a su sobrina Viridiana, como favor último antes de que esta regrese al convento, que se vista con la ropa de novia que llevaba su esposa cuando murió la noche nupcial. Tras suministrarle un somnífero diluido en una taza de café, Viridiana cae dormida. Don Jaime la lleva hacia la misma cama donde murió su esposa y observa el cuerpo «muerto» de Viridiana, tras lo cual, llevado por el éxtasis erótico, la intenta violar; en *Belle de jour*, cuando Séverine en su trabajo de prostituta tiene que hacer de muerta para cumplir la perversión sexual de un cliente; y en *Tristana*, cuando la propia Tristiana se siente atraída por la estatua mortuoria del sepulcro del cardenal Tavera, en Toledo.



Abismos de pasión (1954)



Viridiana (1961)



Belle de jour (1967)



Tristana (1970)

En pocos planos como estos, tan frecuentes en las películas de Buñuel, se recoge mejor esa relación entre amor y muerte pasado por la óptica surrealista. El componente romántico queda convenientemente matizado por la perspectiva surrealista y buñueliana, por la exposición explícita de que se trata de un arrebató, de una perversión y de un acto de locura suprema. No se trata de una crítica, sino de dejar patente y convenientemente mostrado lo que antes las representaciones artísticas expresaban de otro modo. La idea romántica del amor febril deja paso a las complejidades del subconsciente humano.

En su delirio [Plano 24], Alejandro tiene la visión de que Catalina, desde la escalera de acceso a la cripta, le ofrece sus brazos abiertos [Planos 25 y 27]. Sin embargo, es Ricardo quien aparece apuntándolo por segunda vez con su escopeta [Plano 28] en un encuadre simétrico al anterior; la prosaica realidad —una muerte por venganza— se impone a la muerte de amor, al abrazo final.

3.1.8. Hacia la normalización de la leyenda en el cine de Luis Buñuel.

Gran parte del cine de Buñuel se ha caracterizado siempre por mostrar una continuidad, un mismo patrón de las relaciones amorosas. En una buena cantidad de sus filmes —unos de forma más compleja que otros— han desarrollado la idea del adulterio como centro de la trama. En esos títulos existe una pareja y un intruso que se interpone y que consigue acabar con la relación de estabilidad. Esta normalización del asalto al matrimonio (o a la unión de una pareja en cualquier forma, porque en el cine de Buñuel no siempre existe el matrimonio como nexó amoroso) es otro avance hacia la vulgarización de la leyenda en el XX, y del que se hizo eco también Buñuel. Todavía aferrado a una concepción trascendente de esa violación, su cine va aligerando las consecuencias y los tintes de tragedia, un aspecto que irá evolucionando con el paso del tiempo hasta su completa disolución. Esta inédita ligereza de un detalle de la leyenda que hasta entonces había sido fundamental, será una de las principales novedades que el siglo XX trajo consigo y que Luis Buñuel fue gradualmente introduciendo en sus filmes.



En *Un Chien andalou* (1929) y *L'Âge d'or* (1930) estamos hablando de un conflicto anidado en el subconsciente, donde la educación y la cultura son una forma de censura de la libertad y del *amour fou* surrealistas; en ambos casos, la mujer huye con un nuevo amante, y también en ambos casos la música de *Tristan und Isolde* de Wagner ofrece significativamente todo su trasfondo poético. Para más abundamiento en lo laberíntico de estas relaciones, en el caso de *L'Âge d'or*, el supuesto Tristán es el director de orquesta que en el concierto del jardín estaba dirigiendo el *Liebestod* wagneriano.



Así mismo, en su película *Susana* (1951), dirigida, como decíamos, durante los primeros años de su etapa mexicana, introduce a una joven (Susana) en un entorno de

equilibrio familiar (marido, mujer, hijo) que consigue hacer saltar por los aires, despertando entre los hombres una serie de instintos sexuales que permanecían ocultos.



En *Él* (1953) se produce una evolución todavía mayor, y se percibe ya que la profundidad pasa del conflicto que pueda haber en un asunto de adulterio a los accidentes psicológicos de un celoso enfermizo, que primero consigue arrebatarse a un amigo la mujer con la que iba a casarse, para terminar temiendo que esta vaya a abandonarle a él para volver con su antigua pareja. Se produce un camino de ida y vuelta que deja el problema del adulterio en un asunto médico, pero también con un componente cultural, educacional y social que Buñuel, además de ejercer de observador, parece castigar.



En *Viridiana* (1961), los lazos de unión experimentan una disolución por un lado, porque Viridiana no está casada con su tío, pero al mismo tiempo Buñuel (el guión se basa lejanamente en *Halma*, de Benito Pérez Galdós) retuerce la historia para que ella sea vista por él como su mujer fallecida antes de consumar el matrimonio, visualizado en un ritual fetichista que potencia el componente sexual y morboso de la relación. Por otro lado, el tercero en discordia acaba consiguiendo que Viridiana acceda a sus pretensiones, compartiendo relación con la criada, una opción que Buñuel no dudó en tomar cuando se vio obligado a cambiar el final “a dos” tras la petición de las autoridades censoras del momento. La familiaridad y ligereza con la que trata Buñuel las relaciones amorosas sitúa el filme perfectamente integrado en la apertura social de los años 60, y sin embargo no puede dejar de introducir todos esos motivos surrealistas y ocultos propios de su cine, y que son su aportación y su apuesta por una nueva lectura de las relaciones a tres y, por extensión, a toda permanencia de la leyenda, por muy pequeña que esta sea.



Belle de jour (1967) afianza su relación con la modernidad y la actualización, situando la acción en París en el seno de la pequeña burguesía. Séverine, casada, acomodada y con problemas para llevar una vida sexual normal con su marido, no puede evitar, sin embargo, acudir cada día a ejercer la prostitución en un burdel. Allí conoce a un delincuente y lo convertirá en su amante, mientras en su casa duerme en una cama distinta a la de su marido.



Si *Belle de jour* se alejaba mucho del componente legendario, que permanece residual, *Tristana* (1970) contiene las referencias a la leyenda de Tristán e Iseo que ya poseía la novela de Galdós, que sin embargo hace suya para completarla con su universo, potenciando el fetichismo, las oscuridades del subconsciente y el erotismo de pesadilla.



Y cerrando su filmografía, en *Cet obscur objet du désir* (1977) se vuelve a repetir el esquema triangular. Buñuel decide volver al motivo tristanesco incluso para su última película, su consciente testamento cinematográfico, situándolo como elemento central, y de nuevo lo presenta con los atributos que había venido sumando a la leyenda, pero también restando del cuerpo original para poder adaptarla al siglo XX. Conviene recordar que Buñuel era consciente de que con *Cet obscur objet du désir* cerraba su obra cinematográfica. En la última de sus escenas, una mujer zurcidora nos recuerda el cuadro de Vermeer *La encajera*, que Buñuel ya había reproducido en *Un Chien andalou* cuando la protagonista arroja el libro que está leyendo. Pero esta secuencia final de su última película nos remite sobre todo a la escena inicial de su primer filme donde el propio Buñuel, en una verdadera declaración de intenciones artísticas, secciona con una

navaja el ojo con la que se abría su obra. Es un un detalle menor que en su testamento Buñuel decida también volver al motivo tristanesco.



En cierta forma, el cine de Luis Buñuel nos aparece como una representación monolítica de la leyenda a lo largo de los años, matizable quizás por un pequeño ascenso hacia el creciente refinamiento en el tratamiento del amor y erotismo que creía percibir en el fondo de Tristán e Iseo. Buñuel, cuya trayectoria ocupa casi la totalidad del siglo, mantuvo los avances que durante la primera mitad del siglo XX habían renovado la leyenda desde la perspectiva surrealista, esto es, la representación del *amour fou* por

encima de todo y la exploración de los instintos humanos como detonantes de la rebelión moral y social.

No es, en cambio, la única forma de renovación de la leyenda en el cine. Ya sea como evolución de la propuesta buñueliana, ya por propia exploración y desarrollo, cineastas como Jean Cocteau y François Truffaut aportaron su filmografía para continuar acomodando la vieja leyenda a las circunstancias de nuestro tiempo.

3.2.8. Apéndice: *Découpage* de la escena final de *Abismos de pasión*

APÉNDICE: *Découpage* de la escena final de *Abismos de pasión* (1954)



Plano 1.1



Plano 1.4



Plano 1.3



Plano 2



Plano 3



Plano 4.1



Plano 4.2



Plano 5



Plano 6



Plano 7



Plano 8.1



Plano 8.2



Plano 8.1



Plano 8.2



Plano 8.3



Plano 10



Plano 11



Plano 12.1



Plano 12.2



Plano 13



Plano 14



Plano 15



Plano 16



Plano 17.1



Plano 17.2



Plano 18.1



Plano 18.2



Plano 18.3



Plano 18.4



Plano 18.5



Plano 20



Plano 21



Plano 22



Plano 23.1



Plano 23.2



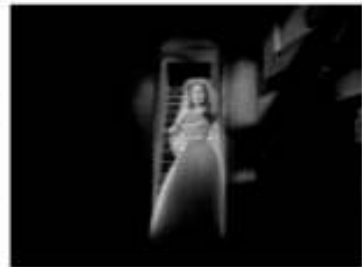
Plano 24.1



Plano 24.2



Plano 25.1



Plano 25.2



Plano 26



Plano 27



Plano 28.1



Plano 28.2



Plano 29.1



Plano 29.2



Plano 36.1



Plano 36.2



Plano 36.3



Plano 41

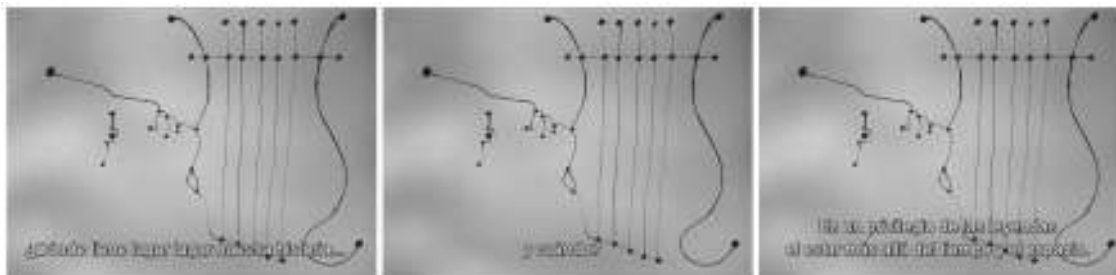


Plano 35.1



Plano 34.2

3.2. L'Éternel retour de Jean Delannoy y Jean Cocteau, 1943.



¿Dónde tiene lugar nuestra historia... y cuándo? Es un privilegio de las leyendas el estar más allá del tiempo y del espacio.

Orphée (Jean Cocteau, 1950)

3.2.1. Introducción.

A diferencia de *Abismos de pasión*, de Luis Buñuel, *L'Éternel retour* (Jean Delannoy, 1943) representa una aproximación cercana a la textualidad de la leyenda tristanesca. Así fue la voluntad de Jean Cocteau a la hora de traspasarla al cine mediante una escritura entre el teatro —medio en el que venía expresándose el autor— y la fotografía, pero que, como toda su carrera cinematográfica, acabó por convertirse en una formulación fílmica digna de un verdadero creador de cine. La altura artística de Jean Cocteau tuvo en el cine, más que una prolongación, una faceta más de su capacidad creativa. Esas dotes extremadas hicieron que, aun encontrándose en la sombra de *L'Éternel retour*, su presencia en la obra fue la de autor total, visible, como se demostraría poco después en el desarrollo de una filmografía que, aunque relativamente breve, fue de primer orden.

La naturaleza de arte imbricado en todo el abanico de creaciones cocteaunianas (teatro²⁸¹, narrativa²⁸², poesía²⁸³, obra plástica y gráfica²⁸⁴...) hace que su compartita con todas ellas las mismas características. Una de las más importantes, por no decir la más reseñable de todas, es su voluntad de recreación de aquellas obras que nos han llegado de la antigüedad clásica²⁸⁵. El cine, ya sea aquel que escribió como el que también dirigió, entró en el seno de un todo temático como una parte más. Jean Cocteau, en todas sus circunstancias, es un verdadero reivindicador de mitos y leyendas, revistiéndolas de unos atributos y un entorno actualizados. En el prólogo de *Orphée* (1950), seguramente su obra cinematográfica más destacada, precisa este punto: «¿Dónde tiene lugar nuestra historia... y cuándo? Es un privilegio de las leyendas el estar más allá del tiempo y del espacio»²⁸⁶.

Igual que sucede con *Orphée*, un mito clásico —uno de los más significativos, por otro lado—, la leyenda de Tristán e Iseo es para Jean Cocteau una pieza susceptible de actualización. Ya sea como formulación estructural, que es el caso de Luis Buñuel —y, como veremos más adelante, también el de su compatriota François Truffaut—, ya por referencia directa, como lo es en Cocteau, la leyenda de Tristán e Iseo admite una constante transformación y adaptación en su proceso de anclaje en la modernidad.

Hay, además, una conexión generacional con Luis Buñuel que no podemos obviar. Aunque se estrenó públicamente en 1932, en el año 1930 Jean Cocteau rodó *Le Sang d'un poète*²⁸⁷, un mediometraje que fue financiado por Charles de Noailles al mismo tiempo que ponía también el dinero para que el director de Calanda pudiera hacer *L'Âge d'or*. La voluntad del mecenas era poder producir dos filmes de vanguardia. Sin embargo, ambas obras no podrían resultar más distintas. Apuntan a objetivos diferentes, y

²⁸¹ COCTEAU, Jean, *Théâtre complet*, París, Gallimard, 2003.

²⁸² ÍDEM, *Oeuvres romanesques complètes*, París Gallimard, 2006.

²⁸³ ÍDEM, *Oeuvres poétiques complètes*, París, Gallimard, 1999.

²⁸⁴ Ver CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau & l'image*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2013.

²⁸⁵ BOORSCH, Jean, "The Use of Myths in Cocteau's Theatre", Yale French Studies No. 5, The Modern Theatre and Its Background, 1950, pp. 75-81; más recientemente, LASSO DE LA VEGA, José S., *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981, pp. 53-85.

²⁸⁶ COCTEAU, Jean, *L'Éternel retour*, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1946, p. 10.

²⁸⁷ Existe una edición crítica del guión: ÍDEM, *Le Sang d'un poète*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1999.

también corrieron distinta suerte. *Le Sang d'un poète* fue un filme pronto defenestrado²⁸⁸ por asumir fórmulas surrealistas, pero realizado en los márgenes del movimiento²⁸⁹, lo que propició la condena del grupo de André Breton; *L'Âge d'or*, en cambio, acabó imponiéndose, tras no pocas vicisitudes, como un filme capital del arte surrealista. Fue aclamado por los surrealistas y ha llegado hasta nuestros días como obra de referencia.

Esta convergencia temporal (y financiera) hubiera sido una mera anécdota si no fuese porque ambos directores acabaron dedicando parte de su obra a la plasmación en el celuloide, de una u otra forma, de la leyenda de Tristán e Iseo. Ambos fueron pioneros en la recuperación sistematizada de la vieja historia medieval en el cine, en un momento en que el mundo del Medievo volvía a ser objeto de atención de los nuevos artistas. En el descubrimiento de esa coincidencia está la base de nuestro interés por ellos.

Más allá de la mera ambientación, Cocteau y Buñuel hicieron un difícil ejercicio de ahondamiento en los cimientos culturales de la leyenda, en su potencial universal, y abrieron las puertas a su descomposición y actualización. Si bien vimos que Buñuel imbricaba la leyenda en el complejo ideológico del surrealismo, Jean Cocteau, en cambio, propone una revisitación, una acomodación sencilla de la leyenda en un mundo que ya no es el medieval, adaptando o aportando nuevas soluciones a elementos que habían quedado fuera de tiempo. La llegada de Truffaut, heredero en su eclecticismo de ambos directores, permitió ofrecer, por fin, una relectura que integró definitivamente la leyenda en el tejido artístico y social de la sociedad occidental contemporánea, que de nuevo se encontraba cara a cara con una historia de la que se había hecho acompañar durante el último milenio.

²⁸⁸ GUBERN, Román, «La sangre de un poeta», *Nosferatu*, No. 3, 1990, pp. 44-45. Brunius cambió el título de *Le Sang d'un poète* por *Menstrues d'un poète*. En BRUNIUS, Jacques, *En marge du cinéma français*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987, p. 84.

²⁸⁹ Incluso hoy, *Le Sang d'un poète* se acomoda con dificultad entre otros films de calado surrealista; el film aparece incluido en la categoría de «influencias, contaminaciones, prolongaciones...» en COMPANY, Juan Miguel et al., *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991, p. 236. Sobre el surrealismo en Jean Cocteau, ver LE CORSU, Soraya, *L'image surréaliste dans l'œuvre de Jean Cocteau*, París, Connaissances et savoirs, 2006; LUTHER, Micha, *Jean Cocteau et le surréalisme*, Munich, Grin, 2011.

3.2.2 Entre la tragedia y la leyenda.

Una década después del estreno de *Le Sang d'un poète*, Jean Cocteau vio de nuevo la oportunidad de volver al cine. Su carrera tras ese controvertido debut se había centrado en lo eminentemente literario y escénico, concentrando sus energías en apoyar y encumbrar la carrera teatral de Jean Marais, quien desde la mitad de la década de los 30 había sido su pareja. Y así, concebida al estilo de una escritura teatral, el proyecto de *L'Éternel retour* fue evolucionando hacia su fijación en una versión cinematográfica, como ocurriría con otras piezas de inspiración teatral y narrativa escritas por Cocteau que acabarían irrumpiendo en una pantalla de cine. Porque, una vez afianzada la carrera teatral de Jean Marais, el empeño de Cocteau derivó a la gran pantalla y, por lo tanto, a la elevación del actor al estrellato popular en pleno conflicto bélico, con las autoridades políticas y culturales del momento imponiendo trabas a veces insuperables. Jean Marais ya había tenido alguna oportunidad para trabajar en una decena de películas, pero siempre había sido en papeles menores. Fue tras *L'Éternel retour*, mediante una operación perfectamente calculada por Jean Cocteau, cuando el actor se convirtió en portada de las publicaciones cinematográficas de la Francia ocupada²⁹⁰.

Que Jean Cocteau, al margen de su voluntad de encumbrar a su compañero sentimental²⁹¹, utilizara la leyenda de Tristán e Iseo para reiniciar, si bien de forma titubeante, su carrera cinematográfica, responde sin duda al evidente renacimiento que la misma estaba viviendo, entrado ya el siglo XX, en el entramado cultural francés y europeo, pero también a la insistencia de Cocteau por colaborar en esa naciente recuperación y prestigiar más todavía la narración medieval y el mundo del Medievo en general²⁹².

²⁹⁰ CHEDALEUX, Delphine, "Un jeune premier sous l'Occupation: Jean Marais ou l'éloge d'une masculinité passive", *Studies in French Cinema*, vol. 10, no 3, 2010, pp. 205-218; sobre el fenómeno del estrellato en Jean Marais y su construcción como icono ambiguo, ver también ÍDEM, "Jean Marais, star de Cinémond (1946-1958): la construction d'une masculinité ambivalente dans la France d'après-guerre" *Studies in French Cinema*, vol. 15, no 1, 2015, pp. 56-68.

²⁹¹ Sobre el encaje de la homosexualidad de Cocteau en el mundo cultural francés de su tiempo, ver WILLIAMS, James S., "Resurrecting Cocteau: Gay (In)visibility and the Clean-up of French Culture", *Modern & Contemporary France*, vol. 14, no 3, 2006, pp. 317-330.

²⁹² «Dans les années 30, le Moyen Âge n'intéressait personne», en SCHNEIDER, Marcel, "Cocteau et le Moyen Âge", en *Cahiers Jean Cocteau*, No. 10, París, Gallimard, 1985, p. 262.

La recreación de la leyenda tristanesca es, sumada a una buena colección de revisiones de historias de corte clásico que compartieron las mismas características, un buen ejemplo de cómo Cocteau actualiza y pone en vigor obras milenarias, unidas de forma atávica al tiempo en que fueron creadas, pero susceptibles de ser recuperadas, reescritas y modernizadas para el teatro, y perfectamente integradas en el seno de un medio tan joven todavía en aquel momento como el cine. La labor de Cocteau no solo se basa en volver a poner sobre el papel las viejas historias, continuando con la tradición escrita, sino que, desde una perspectiva absolutamente innovadora y muy ligada a su siglo, da un salto sin precedentes para cambiar también de lenguaje. *L'Éternel retour* es una obra renovadora en todos los sentidos, un avance respecto a todo lo anterior. Y pese a que tenemos a Jean Cocteau como autor del guión, *L'Éternel retour* es obra suya con todas las consecuencias, dirigida de forma accidental por alguien que no era él (Jean Delannoy), pero que lleva impreso su nombre en todos los pasos de su producción.

El interés de Jean Cocteau por la leyenda de Tristán e Iseo es anterior al que tuvo por la Edad Media, y anterior a las obras que escribió bajo la inspiración medieval: «Ma méfiance envers le Moyen Âge n'est pas d'ordre littéraire. Quand j'ai écrit *Les Chevaliers*, je n'avais lu que *Tristan et Iseut*»²⁹³. En la década de 1930, volcado ya en su faceta teatral, poética e incluso novelística, el mundo clásico se había convertido en su referente primero, en un trabajo reconocido por el público de regenerar el espíritu de la tragedia griega²⁹⁴. A Cocteau le correspondería un papel importante en la creación de la tragedia moderna, derivada sin duda de la clásica, y que tuvo continuación en Pier Paolo Pasolini poco tiempo después, aunque derivado de otra escuela estética, política y moral distinta²⁹⁵. El hecho de que Jean Cocteau, como Pier Paolo Pasolini, sean cineastas llegados del mundo de las letras, tiene mucho que ver en este asalto de un género ancestral a un arte como el cine. La innovación vino, sin duda, de esta violación de las fronteras del lenguaje. El resultado fue, por tanto —y pese a que el origen de la tragedia

²⁹³ SCHNEIDER, p. 261.

²⁹⁴ La elección de María Casares, la gran actriz trágica del teatro francés del siglo XX, para la realización de sus últimos films, responde a ello. Ver CASARES, María, *Residente privilegiée*, París, Fayard, 1980.

²⁹⁵ Ver SERDEÑO VALDELLÓS, Ana María, “La tragedia en «Edipo Rey» de Pier Paolo Pasolini”, en CASTILLO PASCUAL, Josefa, Congreso Internacional «Imágenes». La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 253-262.

se pierde en la oscuridad de los siglos—, una unión que alumbró algo completamente nuevo.

Aprovechando la coyuntura, este empeño personal y esta labor realizada de recuperación clásica dejó margen también a Jean Cocteau para la regeneración del mundo medieval, aunque solo fuera de forma episódica. Su voluntad creativa estaba inmersa en el clasicismo y en la tragedia, resuelta en la apoteosis final que supuso *Le Testament d'Orphée*²⁹⁶, pero el mundo medieval, individualizado en la leyenda de Tristán e Iseo, le ofreció la oportunidad de manifestar la universalidad de su propuesta regeneradora.

Decidido a llevar a la gran pantalla *L'Éternel retour*, y no atreviéndose todavía a poner su mirada tras las cámaras, Cocteau no podría haber elegido un mejor director que Jean Delannoy para la cristalización de su guión, un cineasta que respetaba su visión poética y que, pese a tener una limitada experiencia en ese momento, había construido ya una trayectoria como eficiente artesano que no haría peligrar su evidente autoría subterránea. Antes de que Cocteau compusiera por fin una voz cinematográfica propia en títulos como *Les Parents terribles* (1948) u *Orphée* (1950), *L'Éternel retour* se enmarca inequívocamente en la línea del realismo mágico. Y lo hace sobre todo por necesidades de presupuesto: una producción más costosa habría permitido una parafernalia ambiental y material más acorde con la inspiración medieval de la historia tristanesca, como ocurriría con *La Belle et la Bête* (1946), pero este inconveniente funcional se resolvió a la postre con un interesante ejercicio de revolucionaria actualización.

Es por ello que tratamos la versión de Cocteau como una oportunidad surgida del azar; hacer de la necesidad, virtud. La modernización forzosa de la leyenda medieval le permitió, sin duda, dar un paso importante, todavía más estético que social, hacia su difícil encaje en la sociedad contemporánea; una elevación hacia lo sublime, quizás poco acorde con el siglo XX, pero que serviría de motivo para posteriores aprovechamientos de la leyenda, como se vería en la obra de Luis Buñuel, anclado en las vanguardias

²⁹⁶ PILLAUDIN, Roger, *Jean Cocteau tourne son dernier film (journal du Testament d'Orphée)*, París, La Table Ronde, 1960.

artísticas de entreguerras, y de François Truffaut, con una fuerte vinculación a los cambios morales que se produjeron en la Europa de la segunda mitad de siglo.

Esta fortuita fórmula de la intrusión de los trágicos conflictos del pasado en un entorno contemporáneo cuajó en Cocteau y sirvió para sus obras posteriores, especialmente en *Orphée*, que suele considerarse como su obra maestra, o *Les Parents terribles*, cinta que exponía, en un alarde de transposición de lo teatral a lo cinematográfico, su propia obra escénica en la que ya exponía un conflicto ancestral en un entorno contemporáneo.

La complejidad que resultó de esa fórmula, de ese choque temporal, se demostró cuando la pieza teatral *Les Parents terribles* fue prohibida en 1938 pocos días después de su estreno²⁹⁷. *L'Éternel retour* funde por primera vez dos mundos, el pasado y el futuro, el ensueño gótico con la actualidad prosaica, para inaugurar una nueva poética cinematográfica de indudable belleza.

Además, Cocteau aprendió gracias a este filme el oficio de la mano del competente Jean Delannoy. De él tomó, por ejemplo, una iluminación dramática que acabó siendo característica indiscutible de su cine. Pero el filme no solo le permitió avanzar en su competencia como director y guionista, sino que, gracias a él, también pudo inaugurar una vía de explotación de los recursos de la leyenda de Tristán e Iseo que se irían repitiendo a lo largo de su obra cinematográfica. Si bien como realizador la estructura emotiva que define la leyenda se fue diluyendo a favor de otros referentes clásicos, como guionista Cocteau todavía tuvo la oportunidad de diseñar un filme, *La Princesse de Clèves* (1961), dirigido también —y no es un dato menor— por Jean

²⁹⁷ El crítico colaboracionista Robert Brasillach, ejecutado tras la guerra, escribió un artículo muy negativo que avisó a las autoridades para su inmediata prohibición. En octubre de 1941, el crítico Alain Laubreaux volvió a provocar que *Les Parents terribles* echara de nuevo el telón tan solo un día después de su reestreno: «déprimant spectacle, tableau d'une famille française où le proxénétisme, l'ordure morale, la prostitution la plus basse nous sont représentés comme l'image même de nos mœurs». Je suis partout, 25 de octubre de 1941. Es sintomático que uno de ellos, Robert Brasillach, sirviera de modelo para el personaje de crítico teatral en *Le Dernier métro* (1980), un filme de François Truffaut que antecede a *La Femme d'à côté* (1981) —objeto central de nuestro estudio— y en el que, como veremos, se vuelve a inmortalizar la leyenda de Tristán e Iseo. Para un panorama general sobre el teatro de Cocteau en su tiempo, ver ABADIE, Daniel, *Jean Cocteau and the French scene*, París, Abbeville, 1984.

Delannoy, con la leyenda de Tristán e Iseo como historia paralela²⁹⁸. Este detalle, esta vuelta de nuevo a la leyenda casi 20 años después de *L'Éternel retour* (otra vez, además, como guionista y para el mismo director), la sitúa en una dimensión de suma importancia. Un año antes había dirigido *Le Testament d'Orphée*, su último filme como director.

3.2.3. La leyenda de Tristán e Iseo en *L'Éternel retour*.

Como dijimos, el filme de Jean Delannoy y de Jean Cocteau vivió un éxito de público rotundo en la Francia ocupada. A ello ayudó una pareja de actores que pronto se harían célebres, en un manobra comercial similar a la del *star-system* norteamericano, y una actualización de la historia ancestral, mérito este exclusivo de Cocteau. En efecto, como dijimos, *L'Éternel retour* supo adaptar la leyenda a un paisaje que los espectadores conocían, y que hoy, pasados más de 70 años después, seguimos aceptando como muy cercano. Además, muchos de los elementos que la leyenda tenía asociados ineludiblemente como pieza medieval y que habían quedado obsoletos a lo largo de los siglos, fueron manejados con ingenio por Cocteau para evitar que el conjunto quedara desequilibrado. En las versiones tempranas del guión²⁹⁹, Cocteau confiesa la complejidad

²⁹⁸ HIPP, Marie-Thérèse, "Le Mythe de Tristan et Iseult et «La Princesse de Clèves», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, No. 3, Presses Universitaires de France, julio-septiembre, 1965, pp. 398-414.

²⁹⁹ El guión consultado para la elaboración de la tesis fue el depositado en la Bibliothèque du Film (BiFi) de la Cinémathèque Française: COCTEAU, Jean, *L'Éternel retour [Illustré de 21 photographies originales par Laure Albin Guillot en noir et blanc hors texte contrecollées avec fenêtres]*, París, Nouvelles éditions Françaises. Esta edición cuenta con un *Advertissement des éditeurs* que precede al texto firmado por Marcel Chassard: «C'est à Nietzsche que ce film emprunte son titre, mais ici *L'Éternel Retour* veut dire que les mêmes circonstances peuvent se reproduire sans que leurs héros d'en doutent.

»Le thème est une paraphrase moderne de TRISTAN ET ISEULT. L'auteur a voulu rapprocher de nous une vieille légende. Cette entreprise de mariage entre le réel et l'irréel l'obligeait à rendre l'intrigue plus simple, à en isoler le fil d'or, à réduire son vaste cortège de rois et de monstres.

»C'est ainsi que les Barons qui poursuivent Tristan et Iseult de leur haine devinrent cette famille de parasites, les Frossin, ardents à persécuter et à perdre le couple d'amour.

»Gertrude en est l'inspiratrice fielleuse et malfaisante, le nain Achille l'arme tragique. Dans ce contraste entre l'enchantement d'un incomparable amour et les manœuvres perfides de la haine, le film puise les forces qui lui valurent sa réussite. Natalie la blonde, Natalie la brune, Patrice, ne sont que des fantômes qui le traversent.

»La véritable vie de Patrice et de Natalie, c'est la mort. Ils s'y retrouvent avec extase. Elle leur permet enfin de se réunir sans être pourchassés par les événements et par les hommes. Ils peuvent y vivre en paix.

»C'est la première fois qu'un film fait l'objet d'une édition de luxe. L'exceptionnelle fortune de *L'Éternel Retour* justifie cette entreprise. À la richesse de l'action se superpose un texte direct, dense, dénué de

de este viaje del pasado al presente, el esfuerzo que le supuso que no resultase ridículo el encontrarnos hoy con toda esa vetusta imaginería medieval³⁰⁰. A Jean Cocteau se debe que la leyenda tristanesca volviera a ocupar un puesto destacado en las preferencias de artistas y consumidores de cultura y espectáculos, allanando el camino a otros creadores.

La película toma su título de Nietzsche y su “eterno retorno”, un concepto que se empleó para que el nazismo aceptara la película sin demasiadas trabas.

Je l'ai appelé *L'Éternel Retour*, à cause de Nietzsche. Mais les salles de cinéma ne connaissent pas Nietzsche, et ce titre a l'air d'un mauvais titre de film. Mais on a pris l'habitude de dire L'Eternel Retour. C'est écrit sur les voitures, les camions, les papiers à lettres de la firme. J'aurai donc toutes les peines du monde à changer ce titre que je n'aime plus et dont personne de nous ne voulait. Le film devrait s'appeler Tristan. J'y joindrai, après le générique, quelques lignes explicatives. D'autre part, si j'annonce Tristan, on trouvera que l'histoire est réduite et elle paraîtra dépourvue de son appareil de magnificence³⁰¹.

Su cercanía al mundo germánico estaba justificada desde su misma base, por ser la plasmación directa y moderna de la leyenda de Tristán e Iseo, un referente que, por proximidad, remitía a Wagner. A esta cercanía al país que estaba ocupando ya en ese momento Francia se debe sumar que la postura de Cocteau ante Alemania fue, por decirlo de algún modo, por lo menos ambigua³⁰², lo que le costó, una vez terminada la guerra, algunos problemas que superó rápido con el apoyo de la intelectualidad parisina, que le reconoció su labor de socorro a algunos artistas perseguidos por los nazis³⁰³.

fioritures. Comment ne pas être frappé de cette qualité d'une langue si bien appropriée à la fois au dialogue précis, condensé, à l'évocation de décors qui passent vite, au rythme des artistes ? Un style neuf se forme de besoin d'accompagner la vitesse lente de l'image».

³⁰⁰ COCTEAU, Jean, *Journal, 1942-1945*, París, Gallimard, 1989, p. 74.

³⁰¹ ÍDEM, p. 307.

³⁰² BACH, Raymond, “Cocteau and Vichy: Family Disconnections”, en *L'Esprit Createur*, Vol. 33, No. 1, 1993, pp. 29-37.

³⁰³ Cocteau era un gran admirador de Arno Breker, escultor oficial del Tercer Reich, de quien admiraba su obra realista que ha llegado a tildarse de homoerótica. En 1942, Cocteau publicó un artículo alabando la obra de Breker (“Salut à Breker”, *Comœdia*, 23 de mayo de 1942); ver también RIDOU, Yves & POUCHAIN, Philippe, *Cocteau-Marais: Un couple mythique*, Arte, 2013.

Esa coincidencia con la estética del Tercer Reich, evidente en su obra gráfica y y en el cultivo de la belleza en toda su obra, queda patente en *L'Éternel retour*. No cabe duda de que la elección de dos actores *demasiado rubios, demasiado bellos y de claro aire estatuesco*³⁰⁴ tienen un evidente encaje en el canon nacionalsocialista. La escritura del guión, inmersa en ese ambiente influido por la égida del arte y la estética germánicos, tiene mucho que ver con la formulación de la obra y con el resultado final.

Es en este punto cuando la autoría del filme, pese a Jean Delannoy, se delata como eminentemente cocteauniana. Asumiendo que una obra cinematográfica necesita de varios colaboradores («C'est le point de vue du cinéma. Une idée traitée par l'un, le dialogue par l'autre, la mise en scène par un autre»³⁰⁵), la presencia del poeta es indudable. Cocteau reclama en su diario su autoría, el carácter personal de la obra, adelantándose al concepto de autor cinematográfico *avant-la-lettre* que algunos teóricos del cine han precisado: «J'invente le film, je le découpe, moi-même et j'écris les dialogues. J'ai choisi mon metteur en scène (Delannoy) et mes interprètes. Nous proposerons ce bloc au producteur»³⁰⁶.

Jean Cocteau, escritor y poeta cuya trayectoria en las letras ya representa por sí misma una faceta artística íntegra, se presenta como *autor* del filme. Es en esa noción de creador que encuadramos a Cocteau, y que definieron perfectamente Jean-Pierre Coursodon y Bertrand Tavernier en la fundamental introducción a *50 años de cine norteamericano*³⁰⁷.

³⁰⁴ «La blondeur flamboyante de ses protagonistes, la façon de les filmer proche du statuaire, la référence nietzschéenne du titre, le chalet sous la neige digne d'une romance bavarois avec moniteur de ski: beaucoup d'éléments de *L'Éternel retour* évoquent le cinéma commercial allemand de l'époque ou le contexte culturel général de l'Allemagne nazie», en AZOURY, Philippe & LALANNE, Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma: Désordres*, París, Cahiers du Cinéma-Centre Pompidou, 2003, p. 42.

³⁰⁵ COCTEAU, 1989.

³⁰⁶ ÍDEM, p. 28.

³⁰⁷ «Hoy, a pesar de la moda intelectual que afirma la muerte del autor, seguimos pensando —quizás por un anticuado humanismo, pero también por simple sentido común— que una obra, e incluso una película, es obra de alguien. Y tratándose de cine (...) resulta apasionante descubrir cómo, a pesar de las múltiples coerciones del sistema y las contribuciones —positivas o negativas— de colaboradores diversos, una personalidad puede en todo caso imponerse. Al contrario, una obra puede también estar dominada por uno u otro de esos colaboradores», en TAVERNIER, Bertrand; COURSDON, Jean-Pierre, *50 años de cine norteamericano*, Madrid, Akal, 1997, p. 11.

El poeta de Maisons-Laffitte se mantiene comprometido con la producción del film hasta las últimas consecuencias, hasta el punto de que llega a plantearse seriamente dirigirlo él mismo cuando Delannoy parece caerse del proyecto³⁰⁸, o enviando constantes correcciones del guión cinematográfico más allá de lo meramente técnico o literario, sugiriendo, por ejemplo, matices en la dirección de los actores y sugerencias para realizar cambios en los decorados, en la iluminación o en el ritmo del filme³⁰⁹.

3.2.4. «Tú eres Tristán».

La implicación más importante de Cocteau respecto al filme es, como adelantamos, su interés por situar a Jean Marais en el epicentro del proyecto. Entre las obsesiones artísticas de Cocteau estaba el mundo clásico, como ya vimos, y Jean Marais representaba bajo su perspectiva una mitificación, una suerte de viaje al presente de una bella estatua masculina griega. Cocteau logró eliminar para su pupilo cualquier obstáculo en su carrera: «Jean, furieux des films qu'on me proposait, avait décidé d'écrire "mon film". "Il te feut un héros en une grande histoire d'amour. Depuis que la littérature existe, il n'y a eu que deux grands sujets d'amour: Romeo et Juliette et Tristan et Iseult. Tu dois être, tu es Tristan"»³¹⁰.

Es una confesión explícita de la voluntad por llevar a la pantalla una historia inmortal como esta, y hacerlo como una vía para engrandecer a Jean Marais con un personaje fundamental en la historia de la literatura y del arte. En esta decisión está implícita la alta consideración que Cocteau tenía del personaje y de la leyenda. Si Buñuel había querido renovar su cine, pasando la frontera del cine-arte al comercial, proyectando la realización de una versión de la leyenda de Tristán e Iseo, Jean Cocteau programó su retorno al cine —o más bien su renacimiento— de nuevo mediante la recuperación de la leyenda, considerándola como una pieza suprema digna de unirse a

³⁰⁸ COCTEAU, 1989, p. 209.

³⁰⁹ MARAIS, Jean, *Histoires de ma vie*, París, Albin Michel, 1975, pp. 147-148.

³¹⁰ ÍDEM, p. 144.

otros intentos por regenerar los mitos clásicos: «Le film devrait s'appeler *Tristan*», dejaría escrito en su diario³¹¹.



La trama es, a grandes rasgos, una pequeña deformación de la medieval:

Patrice (Tristán) viaja a una isla remota con el fin de encontrar una joven mujer para su tío Marc, que enviudó hace años y vive con el resto de la familia en un castillo. En la isla conoce a una hermosa rubia llamada Nathalie (Iseo), quien se compromete a ir al continente para casarse con el tío de Patrice, aunque sólo sea para escapar de su vida de penuria. Anne, la anciana que crió a Nathalie y que teme que esta no sea feliz en su próximo matrimonio, le provee de un filtro que le permitirá amar ciegamente a Marc, contenido en un frasco donde se lee “veneno”.

El matrimonio se lleva a cabo, para disgusto de la tía de Patrice, Gertrude, que vive en el castillo de Marc con Amédée, su marido, y su malicioso hijo Achille, un enano. Estos personajes remiten indudablemente a los felones de la leyenda. Amargada porque Marc le ha despojado de su herencia, Gertrude pretende utilizar el evidente afecto de Patrice por Nathalie para obtener su venganza. Durante una tormenta, y mientras Marc, Gertrude y Amédée están en el pueblo, Patrice y Nathalie se están relajando juntos junto al fuego bebiendo un cóctel que ha preparado Patrice. Sin embargo, Achille ha vertido el filtro amoroso en la bebida con la idea equivocada de envenenarlos. Bajo el efecto del filtro, Patrice y Nathalie se enamoran el uno del otro.

Si bien Marc no quiere creer las acusaciones de sus familiares sobre el adulterio, al final estos consiguen demostrarlo, y Patrice tiene que marchar del castillo mientras que

³¹¹ COCTEAU, 1989, p. 307.

Nathalie es llevada de vuelta a su isla, sin embargo Patrice la rescata y se van a vivir a una cabaña en medio de la nieve. Escasos de medios y habiendo enfermado ella, Marc descubre el escondite y acude a llevarse a Nathalie de vuelta al castillo aprovechando una ausencia de Patrice. Este, dolido por la huida, se refugia en la ciudad, en el taller de Lionel, un viejo amigo, donde trabajará y donde conocerá a otra Nathalie, esta vez morena (Isolda la de las blancas manos), hermana de Lionel, con la que se querrá casar para olvidar el pasado. La ceremonia se hará en la isla, adónde lleva a su futura mujer y a Lionel. Sin embargo, Patrice quiere ver por última vez a la rubia Nathalie y comprobar, como le han hecho saber los felones, que ya no le ama. Rondando el castillo, Patrice es herido por un disparo de Achille, y retorna a la isla sin haber visto a Nathalie. Agonizante, pide a Lionel que vuelva al castillo para contarle todo a Nathalie y así hacerla venir; quiere verla antes de morir. Un pañuelo blanco en el mástil dirá que Nathalie viene. Y efectivamente, ella viaja en el barco con un pañuelo blanco, pero la morena Nathalie, llevada por los celos, le dice que el pañuelo es rojo, y Patrice se deja morir. Cuando por fin llega Nathalie, descubre que Patrice ha muerto y se echa junto a él para morir también.



El amparo que Cocteau buscó en el mundo contemporáneo para la leyenda medieval³¹² le facilitó configurar una serie de recursos medievalizantes que abundó en esa ambigüedad temporal, contribuyendo positivamente en la riqueza estética y temática del filme. Hay determinadas escenas, o más bien planos, que le permitieron jugar en un entorno de vaguedad muy interesante y que Cocteau explotó con acierto. En un entorno en el que vemos confundirse viajes a caballo y en coche, y donde visitamos castillos y talleres mecánicos, o donde el barco que trae a Iseo con el crespón blanco es a motor, la indefinición temporal, el limbo en el que nos encontramos, es profundamente innovador y resulta ser un lugar perfecto para el desarrollo de la actualización de la leyenda.

Como vemos, el desarrollo de *L'Éternel retour* camina en paralelo a la leyenda de Tristán e Iseo. Se modifican los nombres, las localizaciones, aspectos contemporáneos que modernizan situaciones o elementos anticuados para un espectador del siglo XX. Pero aunque Jean Cocteau se permite licencias que se alejan de las intenciones originales, también es cierto que la esencia de la leyenda se conserva intacta como una presencia que toca, ni que sea levemente, los objetos y espacios cotidianos de una ambientación contemporánea.

Un detalle importante, por no decir central, es el uso que Jean Cocteau hace del filtro amoroso, llamado en la película “vin d’herbes”, que en la versión canónica de la leyenda medieval siempre ha sido un elemento consustancial con el desarrollo de la trama. El tema del filtro amoroso, sin embargo, es tratado en el guión original y en su representación en imágenes con una ambivalencia que refleja perfectamente esa experiencia de lo medieval en la modernidad. Los amantes no creen que sea más que una mera superstición, mientras que Anne, la anciana que lo ha preparado y lo ha entregado a Nathalie, cree absolutamente en su poder mágico.

³¹² Sobre la importancia de la Edad Media en la obra de Cocteau, volver a SCHNEIDER, op. cit., pp. 259-265.



El filtro, en un juego de ocultación y de ambigüedades que volveremos a ver en Truffaut, queda protegido bajo la apariencia de un veneno, y luego formará parte, en la tormentosa noche donde todo va a empezar, de un cóctel de moda elaborado por Patrice-Tristán. En cualquier caso, el cóctel, en palabras de Patrice, pasa de ser una bebida alcohólica —«¿Le gustaría beber muchísimo alcohol?»— a convertirse en una poción mágica —«Voy a prepararle una poción mágica»— sin más transición que una línea de guión.



En efecto, ese cruce entre la bebida alcohólica y la poción mágica señala perfectamente ese salto definitivo de la tradición medieval, representado en una parte

importante de las versiones de la leyenda, al mundo contemporáneo. Una solución que en un primer término acortará ese espacio temporal, que después volverá a recorrerse de vuelta al comprobarse que, como en la Edad Media, el filtro efectivamente hará efecto. Pese a revestirlo de ritualidad del siglo XX, el fondo está en el respeto a la leyenda tal como se había concebido en el siglo XII.

Patrice trae unas cuantas botellas de la bodega y se dedica a preparar la mezcla. La escena es puro costumbrismo de la mitad del siglo XX: un hombre y una mujer frente a un hogar encendido en una noche de tormenta, celebración lúdica, juegos varios de coqueteo... Una evidente vulgarización, pero una vulgarización útil y pionera que será aprovechada en otras versiones de la leyenda durante los próximos años, como veremos más adelante. El ambiente, sin embargo, no nos hace olvidar que estamos en un castillo, en el castillo de Marc, tío de Patrice. Que el Patrice lleva puesto un pulóver con motivos decorativos en su parte frontal que nos remiten directamente a cualquiera de las armaduras decoradas que vemos en el Tristán y que podemos encontrar en las muchas de las ilustraciones de las diferentes versiones de la leyenda. Tampoco olvidamos que Patrice es Tristán, Nathalie es Iseo y que lo que tienen entre manos es el desarrollo de los equívocos que les llevará a beber el filtro amoroso. Ninguno de esos elementos contemporáneos nos han hecho olvidar que seguimos al pie de la letra el desarrollo de la leyenda de Tristán e Iseo.

En efecto, Patrice prepara el cóctel en un mueble aparte:



Mientras, en otro mueble donde esperan las copas, Achille, el enano, vierte el filtro amoroso, que ha confundido con un veneno:



La escena, tan importante como plagada de sugerencias a caballo entre la leyenda medieval y las conductas del ocio contemporáneo, define perfectamente el intento de Jean Cocteau de hacer creíble en el siglo XX una pieza central de la trama tristanesca. ¿Cómo introducir un elemento mágico en un entorno y un tiempo donde no deja de ser una superstición? La dificultad de solucionar su anacronismo queda solventada situando la escena —y las siguientes derivadas de ella— en el plano de la ambigüedad y la poesía, en el realismo poético, es decir, un pretendido realismo revestido de cierta poética estética y temática heredera de las vanguardias. En efecto, en la entrada dedicada a *L'Éternel retour* por George Sadoul en su célebre *Dictionnaire des films* habla del «style

“poétique” de la mis en scène»³¹³, sin terminar de inscribirlo en dicho movimiento estético. Como hizo cuando filmó *Le Sang d'un poète* en 1930, sumergiéndose en el surrealismo sin terminar de adscribirse a él³¹⁴, *L'Éternel retour* bebe de un movimiento cinematográfico que se estaba desarrollando en las últimas dos décadas en Francia y del cual absorbe todo aquello que certifique una coherencia tan difícil de justificar como esta. Como en muchos filmes asociados al realismo poético, esas «pinceladas de estilización, que aparecen dentro del diálogo y de la dirección artística» —son palabras de John Wyver—, y esa «abundancia de símbolos»³¹⁵, están presentes en *L'Éternel retour*.

En el debate sobre las complejidades de aunar realismo y poesía, Jean Cocteau se encuentra como pez en el agua: «S'il y a une fausse manière de poser le problème du réalisme, il existe aussi une fausse manière de poser le problème de la poésie. Suivant une conception populaire, la poésie serait une fuite hors du réel, une évasion lâche dans un monde évanescent. elle répondrait à un désir d'échapper aux morsures de la triste réalité pour glisser dans le confortable univers du “non-penser” et du “non-sentir”»³¹⁶. En este contexto, ligar a la realidad lo irreal —lo mágico—, se convierte en un campo abierto para la imaginación de un poeta y para las necesidades discursivas de un cineasta.

La oportunidad que algunos recursos cinematográficos —escénicos y ambientales— ofrecen a Cocteau para plasmar esa voluntad de diálogo entre lo real y lo poético, lo actual y lo medieval, es utilizada a conciencia. De ese modo, el máximo momento dramático que supone la bebida del cóctel amoroso se potencia absolutamente gracias al uso de la iluminación, manejada con la excusa de la tormenta nocturna. Un elemento atmosférico como un relámpago, utilizado dramáticamente en el momento

³¹³ SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, París, Éditions du Seuil, 1967, p. 82. Señalar que Sadoul especifica que los realizadores de *L'Éternel retour* son, sin distinción, tanto Jean Delannoy como Jean Cocteau.

³¹⁴ Recordemos que Cocteau fue uno de los asistentes en la primera proyección de *Un Chien andalou* en el *Studio des Ursullines*: «Aquella primera proyección pública de *Un Chien andalou* fue organizada con invitaciones de pago en las “Ursullines” y reunió a la flor y nata de París, es decir, aristócratas, escritores y pintores célebres (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, el músico Georges Auric) y, por supuesto, el grupo surrealista al completo», en BUÑUEL, 1987, p. 82.

³¹⁵ WYVER, John, *La imagen en movimiento: Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992, p. 117.

³¹⁶ ANÓNIMO, “Le réalisme poétique à l'écran”, en *Séquences: la revue de cinéma*, No. 21, 1960, p. 13.

exacto de la ingesta del cóctel, subraya esa voluntad de manipulación poética de un momento crucial en el filme. En efecto, el progreso del plano ofrece, sin necesidad de cortes de montaje, una evolución interior de intensa fuerza dramática muy cercana, aunque no del todo fiel en su conjunto, al plano secuencia que el realismo poético preconizaba³¹⁷. Sin terminar de acomodarse a ningún movimiento específico, poseedor de una voluntad de lenguaje propio que no ahorra en absorber todo aquello que en su entorno le sirve para conformarlo, Jean Cocteau convierte sus filmes en un cajón de sastre, en un mosaico de formas de representación.



³¹⁷ «La profundidad de campo y los movimientos de cámara tienden cada vez más a reemplazar el montaje, y el uso del plano secuencia (toma de larga duración) valoriza con naturalidad el espacio, dado que no lo fragmenta», en MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 209. Sobre la revolución del lenguaje cinematográfico ocurrido en el seno del movimiento, ver BAZIN, André, *Jean Renoir: Períodos, filmes, documentos*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 51. Esta nueva forma de narración va «más allá de los recursos del montaje gracias a la composición en profundidad y al plano secuencia, permitiendo con ello pronunciarse sobre los personajes y su ambiente sin trocear el mundo ni distorsionar su unidad natural», en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997, p. 130. «Otra de mis preocupaciones era, y es todavía, escapar a la fragmentación de las tomas y, procediendo mediante planos de metraje más largo, dar al actor la posibilidad de establecer su propia progresión en la interpretación del diálogo. Para mí es la única manera de llegar a una actuación sincera», en RENOIR, Jean, *Mi vida y mi cine*, Madrid, Akal, 1993, pp. 176-177.

Ese relámpago tan oportuno nos devuelve, si no lo había hecho ya, al pasado mágico del que proviene la leyenda.

Tras beber, los amantes siguen sin asumir los efectos mágicos sobre su ánimo, pero al mismo tiempo Nathalie empieza a sospechar del fatalismo de la situación a la que les ha empujado Achille.



La escena deja en el aire el efecto de la pócima, que sin embargo es tema de debate entre los futuros amantes en la habitación de él, adonde acude Nathalie.





De nuevo se dirime la cuestión entre la realidad y la superstición. El filtro de amor es un elemento del pasado, un «elixir de cuentos de viejas», pero cuyo efecto queda abierto.



Para evitar malentendidos y el acoso de los felones, el tío Marc emplaza a Patrice a marchar, pero este, antes de irse, decide despedirse de Nathalie y la cita en el jardín en una escena especialmente cuidada que de nuevo nos emplaza a la leyenda original y a esa

idea de la esencia estatuaria de la configuración de los actores. Un enano (Achille en *L'Éternel retour* es también un enano, como sabemos) avisa a Marc de la cita. Alertados, porque Patrice se ha dado cuenta de la presencia de su tío, los amantes simulan que lo que les mueve en realidad es simplemente amistad. Como en la leyenda, Marc confirma equivocadamente que su sobrino y su mujer son acusados injustamente.

Sin embargo, los felones continúan insistiendo en su permanente acoso y tienden una trampa definitiva consistente en que el tío Marc vuelva antes de lo previsto de un viaje y encuentre a los amantes, quienes por fin han reconocido su «envenenamiento»:



Los amantes son descubiertos por fin y deben marchar del castillo, expulsados por Marc: Patrice debe vagar sin rumbo y Nathalie debe volver a su isla. Sin embargo, tal y como describe la historia canónica, Patrice-Tristán rescata a Nathalie-Iseo de

manos de los felones. De nuevo, pese a que es un rescate sin nada de épica, ambientado en una carretera secundaria a bordo de un coche y aderezada con cierta ironía y ligereza, Cocteau hace uso, si acaso anecdóticamente, del referente medieval: Patrice se define a sí mismo como un caballero al rescate de la dama:



Siguiendo de cerca los sucesos de la leyenda, ambos acaban ocultándose en una cabaña en la montaña cubierta de nieve, que deriva directamente de la cabaña en el bosque de la leyenda. Seguimos la estela, pese a pequeñas variaciones, de la leyenda:



Ambientada en esa cabaña, la célebre escena de la visita nocturna del rey Marc se condensa, en buen ejercicio de economía narrativa, en un primer plano del tío Marc describiendo los hechos:



A partir de aquí, con Marc llevándose a Nathalie de vuelta al castillo y un melancólico Patrice vagando por el territorio, el desarrollo de la trama acaba situando a Patrice trabajando de mecánico en un taller y a punto de casarse con Nathalie-Iseo la de las blancas manos, visitando de nuevo el castillo para ver por última vez a Nathalie, siendo herido en una pierna y, de nuevo en la isla donde empezó todo, esperando la frustrada llegada de su amada en vida de Patrice.

Más allá de la actualización de una barca que ya no necesita velas blancas o negras porque es a motor, convirtiendo la potencia estética de esa imagen en un simple pañuelo en lo alto del mástil, los dos planos finales de *L'Éternel retour* reconducen el choque, la dialéctica, entre pasado y presente, y nos ofrecen todo un alarde técnico que nos va a llevar de la sordidez de una cabaña de pescadores donde han muerto los amantes a la grandiosidad de un estilizado salón monumental iluminado por la luna donde reposarán por fin, ungidos por una recuperada dignidad y una mayor nobleza, los amantes.



El recurso técnico es un encadenado muy cuidado que conserva en el centro del plano a los amantes, mientras el entorno cambia completamente. En efecto, se ha tratado de un viaje temporal y espacial inmenso mediante la simple transición encadenada de un plano a otro —el reconocimiento tácito de que todo el filme ha estado siempre en la delgada línea de la vaguedad temporal— donde se ha volatilizado cualquier frontera existente para elevar la historia de Patrice y Nathalie a la categoría de leyenda y de ilusión de eternidad.

3.2.5. La disolución de la leyenda en la obra de Cocteau.

Como mencionamos anteriormente, la transposición de la leyenda de Tristán e Iseo en *L'Éternel retour* se encuadra en un esfuerzo superior de adaptación de ciertos mitos de corte clásico, ya abordado previamente por Cocteau en su faceta exclusivamente literaria. Desde que escribiera el filme, la evolución de su obra cinematográfica documenta cómo la influencia medieval en general, y de la leyenda tristanesca en particular, vive una desaparición gradual, dejando espacio poco a poco al peso de la tradición griega clásica hasta su apoteosis final en *Le Testament d'Orphée* (1959), su último largometraje.

Como decimos, esta desconexión con la leyenda no fue inmediata. Hasta sus dos filmes finales, el resto de su filmografía sigue mostrando todavía las supervivencias de Tristán e Iseo, en ocasiones de gran densidad expositiva.

Durante la primera mitad del siglo XX, Tristán e Iseo, así como toda temática medieval, es un referente todavía primitivo en el mundo artístico, como ya tratamos en nuestra exposición inicial sobre la evolución de la leyenda a través de la historia. Debemos tomar, por tanto, las presencias de la leyenda de Tristán e Iseo en la filmografía de Cocteau, tanto la dirigida como la escrita, como una de sus primeras

incursiones en el cine³¹⁸. Salvo por la explícita referencia de la leyenda en *L'Éternel retour*, es debido a esta condición iniciática que los diversos elementos claves de la leyenda (el filtro, la presencia inmutable e imponente del rey o de cualquiera de los personajes del triángulo) en la mayor parte de los filmes de Cocteau son en muchas ocasiones, por decirlo de algún modo, dispersos. Y sin embargo, ya sea como utilización inconsciente, ya como referencia indudable, los elementos que conforman la estructura de la leyenda pueden rastrearse perfectamente. Es cierto que Cocteau emprendió desde *L'Éternel retour* una desconexión respecto de la leyenda, pero también lo es que la suerte ya estaba echada, y que otros directores de cine tomarían el relevo y continuarían con este juego de referencias, con mayor precisión temática aunque quizás con menor presencia estilística, como veremos.

Sorprendentemente, en el cine de Cocteau el diseño de algunas relaciones amorosas entre los personajes poseen adherido el aire de la leyenda. Es una elaboración quizás todavía poco concreta, pero con total seguridad derivada de *L'Éternel retour* y su influjo cada vez más tenue pasados los años y los títulos.



Tras su experiencia con *L'Éternel retour*, sorteada ya las inquietudes de los primeros tiempos de la posguerra, Cocteau por fin se puso manos a la obra y escribió y también dirigió un nuevo filme: *La Belle et la Bête* (1946)³¹⁹. En él, volvemos a un entorno mágico, simbólico, embellecido por la circunstancia

de que nos movemos en el territorio de los cuentos de hadas. Esta vez la riqueza que suponía el juego temporal pasado-presente fue sustituida por el encuentro de una

³¹⁸ WILLIAMS, David John, "Looking at the Middle Ages in the Cinema: an Overview", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol. 29, No 1, 1999, pp. 8-19.

³¹⁹ Ver COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête — journal d'un film*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1958.

aparición de medievalidad con un mundo de fantasía³²⁰. Ya no es necesario justificar de alguna manera las incursiones mágicas en el presente: *La Belle et la Bête* se desarrolla en un mundo legendario.

Es un filme donde se detallan distintos elementos mágicos importantes para la trama. Sin embargo, aquellos que evocan la leyenda de Tristán e Iseo aparecen perfectamente señalables, pero contradictoriamente son despojados de toda condición mágica³²¹. Por un lado, tenemos un guante que permite a quien se lo pone viajar por el espacio, y un espejo que deja ver desde la lejanía aquello que se sitúa frente a un espejo gemelo. Estamos transitando un mundo en el que los encantamientos son el pan de cada día, y en el que nuestro protagonista, de nuevo encarnado por Jean Marais, vive torturado por un hechizo que lo ha transformado de un bello príncipe a una bestia de aspecto leonino y feroz. Vemos que la Bête, recuperado ya su aspecto original por arte de una serie de coincidencias completamente inverosímiles, puede volar y llevarse consigo a la Bella. En ese mundo de fantasía, la lógica interna hace que el espectador acepte todos esos momentos increíbles.



³²⁰ Para profundizar en los espacios mágico y real de *La Belle et la Bête*, así como en las transiciones entre lo literario y lo cinematográfico en el filme de Cocteau, ver RUIZ ÁLVAREZ, Rafael, “De l' espace littéraire à l' espace filmique: *La Belle et la Bête*”, en SIRVENT RAMOS, Ángeles (ed.), *Espacio y texto en la cultura francesa/Espace et texte dans la culture française*, Alicante, Universidad de Alicante, 2005, pp. 1893-1907.

³²¹ Sobre esta relación ambivalente, ver GALEF, David, “A Sense of Magic: Reality and Illusion in Cocteau's *Beauty and the Beast*, *Literature/Film Quarterly*, Vol. 12, No. 2, 1984, pp. 96-106.

Sin embargo, si hay una circunstancia mágica clara en la leyenda tristanesca es la existencia del filtro de amor y el efecto que este ocasiona sobre quienes lo han bebido. La leyenda en sí misma, sin ese factor desencadenante, pierde uno de sus elementos fundamentales y su suerte, quién sabe, podría haberse diluido en la oscuridad de los tiempos. Es la fatalidad de ese momento, su transcendencia mágica perturbadora, la que la dota de originalidad intemporal. Sobre el filtro se construye todo lo demás.

En *La Belle et la Bête* se produce un momento que evoca sin duda el de la bebida de una especie de filtro que hace que todo cambie, pero es un cambio meramente compasivo, de reconocimiento de la nobleza de la Bête bajo su aspecto espeluznante, pero es un movimiento que no deja de ser sentimental, de ninguna manera mágico; están las formas, la transición amorosa, el cambio de perspectiva, pero el motivo del efecto nos remite al campo de las sutilezas y las desviaciones del comportamiento humano. Importantes, pero meramente humanos.

De este modo, la escena en la película que recoge este momento de pequeña revelación es cuando la Belle y la Bête se encuentran en el jardín del palacio y él confiesa que tiene sed. Ella, en un gesto de generosidad, se acerca a una caída de agua y da de beber a la Bête de sus propias manos. Somos testigos, por primera vez, de esta transición que hará, paso a paso, que la Belle y la Bête echen abajo todos los obstáculos que les impiden estar juntos. Ya sea un filtro amoroso oculto bajo la apariencia de agua corriente, ya una conmovedora actitud abierta de la Belle ante la sencillez animal de la Bête, a partir de la bebida del agua, la Belle deja de ver a la Bête como un simple animal.



Nos encontramos entonces ante la primera disolución de la magia de uno de los principales elementos legendarios del Tristán. Sí que existe, sin embargo, una alta concepción del amor, ligado al ambiente de inspiración medieval en el que se desarrolla *La Belle et la Bête*. Tristán e Iseo comparten también ese sentimiento apasionado. Seguimos estando, por otro lado, en el terreno de las sutilezas humanas, de transcendencia poética, sin duda, pero totalmente terrenales. Una mirada de amor redime el pecado original de la Bête.



Es una mirada prodigiosa que también hace que lo feo se transforme en bello. En un cuento de hadas como no deja de ser *La Belle et la Bête*, la sorpresa del efecto mayúsculo de los pequeños gestos hace que la magia sea una faceta más de los comportamientos humanos.

En el desarrollo de la obra de Cocteau, por una lógica de cronología creativa — está muy cerca la realización de *L'Éternel retour*— Tristán e Iseo aportan a la historia una parafernalia visual poderosa (es muy bella la escena de la fuente e importantes los cambios que de ella se derivan), pero notemos también que la desactivación de su característica prodigiosa, tan importante en la leyenda, está dejando paso a la afirmación artística del poeta. Estamos transitando ya el mundo propio y único del cineasta Jean Cocteau.



Con Cocteau como autor del guión, *Ruy Blas*³²² fue escrita para que en 1947 la dirigiera Pierre Billon. Se estrenó en 1948. El proyecto, al igual que en *L'Éternel retour*, debe enmarcarse en la continuidad de los empeños de Cocteau por poner otro producto a merced el lucimiento de Jean Marais.

Resulta revelador cómo cuando el filme está solo escrito por Jean Cocteau, no dirigido, este potencia más la influencia, aunque sea meramente formal, de la leyenda de Tristán e Iseo. Por tanto, el triángulo amoroso que va a fijarse en el filme va a ser el del rey, la reina y Ruy Blas en el contexto de la España del Siglo de Oro. El rey no está nunca en la corte, y la reina languidece aburrida en Madrid. Es una reina sin rey, lo que la convertirá en el objetivo aparentemente inalcanzable de Ruy Blas.

Ruy Blas se topa en su primer viaje hacia Madrid con el séquito del duque de Alba. Allí tiene por primera vez noticia de la soledad de la reina:



³²² Sobre la adaptación de la obra de Victor Hugo por Jean Cocteau, ver GLEIZES, Delphine, “De l’œuvre de Victor Hugo à ses adaptations: une histoire de filiations”, *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, No. 51-4, 2004, pp. 8 & 30.

L'AIGLE À DEUX TÊTES

Una reina sin rey que, en efecto, por arte de la inteligencia de Ruy Blas, que irá escalando posiciones en la estructura social de la corte, acabará siendo su amante.

La coyuntura amorosa, la relación de la reina, Ruy Blas y la presencia en un segundo plano del rey ausente encerrado en el monasterio de El Escorial, debe toda su carga sentimental a la obra original de Victor Hugo, pero no deja de ser curioso cómo Jean Cocteau volviera a incidir en este tipo de problemática amorosa a tres bandas, que además está situada en el ámbito de la realeza. Hacemos esta reflexión porque la realización de *Ruy Blas* coincide temporalmente con un año en el que el artista francés volvió a dirigir y a escribir otro filme, de nuevo situado en una corte y abordando, esta vez sí, todas las complejidades de un amor de tintes adúltero en el seno de una corte europea: *L'Aigle à deux têtes*.



En efecto, con *L'Aigle à deux têtes* (1948)³²³ Cocteau vuelve a abordar directamente las complejidades de la influencia tristanesca, dando además un paso

³²³ COCTEAU, Jean, *L'Aigle à deux têtes*, París, Gallimard, 1973.

adelante en las transformaciones necesarias para su adaptación, por fin, a las peculiaridades de la segunda mitad del siglo XX que estaba por venir. Es por ello una obra precursora y una lectura avanzada de algunas características de la leyenda. Si bien es cierto que se han quedado por el camino algunos aspectos fundamentales en el diseño de la historia medieval, ello no quita que Cocteau emprenda una labor modernizadora y de construcción de nuevas realidades sobre los cimientos originales. A ello ayudó que la obra teatral original fuese escrita inmediatamente después de la escritura y filmación de *L'Éternel retour*. Podemos considerar que *L'Aigle à deux têtes* es, por tanto, una obra hermana de la primera, y de alguna manera una evolución perfectamente coherente de la misma.

Así, aspectos como la muerte, el doble, la vulgarización de la nobleza, la nueva perspectiva femenina que se estaba abriendo paso en ese momento, sirven para hacer evolucionar la leyenda hacia una serie de aspectos poéticos y sociales absolutamente inéditos, completando una nueva lectura de la leyenda perfectamente asumible por un siglo que estaba empezando a cambiar con creciente velocidad. Seguramente sin pretenderlo, Jean Cocteau, en una labor casi wagneriana, estaba rediseñando la importancia de la leyenda de Tristán e Iseo para las futuras generaciones de creadores cinematográficos.

L'Aigle à deux têtes narra la tórrida historia amorosa entre un poeta anarquista fugitivo y la reina de un país que bien podría ser Austria. Stanislas, huyendo de la policía, acaba entrando por azar en el castillo y en una estancia donde está la reina. El asombroso parecido entre Stanislas y el difunto rey, de quien se celebra el décimo aniversario de su muerte, altera sobremanera a la reina. Como buen anarquista, Stanislas aguarda desde siempre la oportunidad de matar a la reina, y ella toma el azar de su encuentro como la anunciación de su propia muerte. Además, la situación política es absolutamente inestable, sumiendo al reino en un semillero de maquinaciones y traiciones de las que Stanislas no quedará al margen. Sin embargo, de toda esa maraña de circunstancias extremas nace inesperadamente una pasión insensata y enfermiza que les desborda.

El filme se vuelve ambiguo y muy rico en matices interpretativos. Cocteau recupera entonces ese énfasis que la leyenda y las lecturas posteriores decimonónicas, como indicamos en la primera parte nuestro trabajo, ponían en la idea del amor y la muerte. Tal y como había propuesto Buñuel es su frustrado intento de llevar al cine una versión indirecta la leyenda en los años 30, cristalizado como vimos en 1954 en *Abismos de pasión* (cinco años después de *L'Aigle à deux têtes*), Cocteau encuentra ahora sitio para abordar cuestiones latentes y enriquecer la historia amorosa del anarquista y la reina con los turbios laberintos tristanescos.

Así Stanislas, enloquecido de amor, pero compartiendo con la reina su vieja voluntad de matarla, riza el rizo de su pasión con una frase que contiene todas las esencias de la leyenda de Tristán e Iseo: «Debería matarte ahora para no perderte nunca»:



Y es entonces cuando la reina (y el propio Jean Cocteau) inicia un discurso absolutamente innovador que va a servir de inesperado cimiento de las nuevas lecturas sobre la leyenda, y que veremos repetido y aumentado en la obra cinematográfica de François Truffaut.



Ya no existe una Reina en Krantz.



Usted es un alma solitaria cara a cara
con otra alma solitaria, eso es todo.



¿Quiénes éramos la última noche,
déjeme citarles:



Una idea frente a otra idea.



Y ahora, ¿qué somos?



Una mujer y un hombre,
ambos perseguidos.



¿quién es



Ya no existe una Reina en Krantz.

Y para que la idea no parezca un simple adorno del guión, este vuelve a recalcar que estamos ante un nuevo discurso y una nueva interpretación de la Iseo contemporánea:



Hay otros aspectos que nos remiten a la leyenda, como el culto enfermizo al amado muerto, que parece recordar el santuario de la cueva donde Tristán venera a Iseo. Es un aspecto destacable porque, como recordaremos más adelante, Truffaut volverá a recuperar en planos calcados al de *L'Aigle à deux têtes*.



La última ocasión en que Jean Cocteau retoma la influencia tristanesca explícita es en el filme *Les Parents terribles* (1948), basada en su propia obra teatral estrenada diez años antes en el Théâtre des Ambassadeurs, de París. Estamos ante otra estructura

amorosa a tres, complicada por la relación familiar de los dos hombres: si en la leyenda son tío y sobrino, ahora son padre e hijo. Pero además el conflicto se complica porque el hijo mantiene una relación con una joven, de la que sabe que tiene otra relación con un viejo al que ha prometido dejar, pero no conoce que ese hombre es en realidad su padre.



En *Les Parents terribles* encontramos por fin un choque entre los posibles residuos de la leyenda de Tristán e Iseo y la irrupción de una historia con evidente contenido edípico. Lo legendario y lo trágico se encuentran en el filme, enriqueciéndose mutuamente, dejando constancia de esa voluntad de Jean Cocteau de traer al presente los conflictos míticos de nuestra tradición. En efecto, esta asociación de referencias (tragedia, leyenda y actualidad) compone un filme de extraordinaria complejidad que desarrolla una realidad enfermiza.



Cocteau no distingue tradiciones, las une en un mismo plano, en una misma trama. Los personajes son de una profundidad asombrosa, calculada; son personajes conscientes de sí mismos y de su papel en la tragedia. Saben de la monstruosidad de su historia, pero también que su tragedia viene del pasado, que no es nueva, y que, además, es necesaria.

Los convierte, pese a situarlos en una ciudad contemporánea y en un entorno actual y reconocible, en personajes arquetípicos: «Somos personajes clásicos».



Les Parents terribles marca un punto final en la filmografía de Jean Cocteau: la de la presencia, en forma de último estertor, de la estructura que toma prestada de la leyenda de Tristán e Iseo. Efectivamente, después de este título se volcará definitivamente en la renovación exclusiva de los mitos clásicos en *Orphée* (1950) y *Le*

Testament d'Orphée (1959). Pero en *Les Parents terribles* ya ha dejado constancia de esa voluntad de representación actualizada de las viejas historias, de su encaje en el siglo XX. También Tristán e Iseo son personajes clásicos que, como estamos viendo, encuentran su acomodo en nuestro tiempo de la mano de autores como Buñuel o Cocteau. Ese carácter descendente de su presencia en la filmografía de Cocteau, hasta quedar como mera anécdota, emprenderá un camino ascendente y casi inmediato con la llegada de François Truffaut. En efecto, Truffaut inicia su andadura cinematográfica justo cuando Cocteau la está terminando, y coincidentemente retoma esa voluntad adaptativa de la leyenda de forma creciente, gradual, contraria a la disolución de la misma. Será un recorrido claro y voluntario hasta eclosionar de forma definitiva al final de su carrera en *La Femme d'à côté*, que es el objeto de nuestro siguiente análisis.

3.3. *La Femme d'à côté* de François Truffaut, 1981.

3.3.1. Introducción.

Como referente cultural en una buena parte de las representaciones artísticas francesas, la leyenda de Tristán e Iseo establece una red de influencias que no resulta difícil rastrear. Lo vimos al trazar, en la primera parte, la evolución de la leyenda en Francia a través de la literatura³²⁴, y al mismo tiempo puede comprobarse cómo el cine en el contexto del siglo XX ha dejado testimonio también de esta trayectoria referencial. Francia ha sido, entre todos los países, uno de los lugares donde la leyenda ha cuajado con mayor fortuna.

Así, ha acabado siendo inevitable que el fondo de nuestro análisis cinematográfico se haya visto en gran medida mediatizado por esa realidad cultural. Ya sea inmerso en la filmografía nacional francesa, ya por la influencia que esta ha ejercido en otros cineastas (desde prácticamente el nacimiento del cine, no ha hecho falta avanzar en el tiempo hasta la indudable influencia que despertó a finales de los años cincuenta en el cine mundial³²⁵), la mayoría de los cineastas que estamos tratando, y que han utilizado de alguna manera la leyenda de Tristán e Iseo para desarrollar sus propuestas, surgen de esa inmersión en la cultura cinematográfica gala. Y no solo circunscritos al ámbito estrictamente fílmico, como vimos más arriba al tratar la adaptación de Jean Cocteau.

Así es en Luis Buñuel, como hicimos notar, aunque en esta ocasión se deba a la elección y predilección del artista³²⁶ y, sobre todo, al predominio francés sobre la cultura española y europea en la primera mitad del siglo XX; pero también lo es en François Truffaut o en Jean Cocteau, creadores insertos esta vez en el seno de su propia tradición.

³²⁴ GRIMBERT, *op. cit.*, pp. Ixv-lxxviii.

³²⁵ Para profundizar en el impacto social del cine francés, ver DARRÉ, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, París, La Découverte, 2000.

³²⁶ «Empecé mis estudios en los corazonistas, franceses la mayoría y mejor conceptuados por la buena sociedad que los lazaristas. Ellos me enseñaron a leer, e incluso a leer en francés». BUÑUEL, 1987, p. 38. Buñuel se trasladaría a París con 25 años como secretario de Eugeni D'Ors, representante de España en la *Société internationale de coopération intellectuelle*, ÍDEM, p. 95.

Es por ese ascendente cultural que se establecen indudables conexiones entre los distintos artistas que beben de unas mismas fuentes. Esas relaciones temáticas, estéticas o incluso estilísticas son complejas y, en muchas ocasiones, se producen a varios niveles, desde lo meramente superficial a lo enraizado en una suerte de continuidad y evolución que se transmite de un autor a otro. En cierta forma, este es el caso que vamos a descubrir en François Truffaut y *La Femme d'à côté* (*La mujer de al lado*, 1981), cuyo análisis tras el de *Abismos de pasión*, de Luis Buñuel y *L'Éternel retour* de Jean Cocteau, es ciertamente intencionado y no responde únicamente a la mera cronología de las obras.

Entre Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut hay una relación mucho más profunda que la mera actitud de seguimiento del segundo respecto los primeros. Hay un poso, un lugar común en un gran número de los creadores occidentales del siglo XX francés que hace que en la relación entre los tres cineastas podamos encontrar toda la complejidad posible que pueda darse en un mismo entorno cultural y artístico. Va mucho más allá que la mera existencia de un respeto creativo mutuo y de una relación personal directa, que las circunstancias hicieron que la hubiera abundantemente.

Si entre Buñuel y Cocteau encontramos vínculos generacionales, pero sobre todo artísticos al compartir aspectos de la producción de sus primeros filmes y de su adscripción al surrealismo, es posible también encontrar las primeras conexiones entre Truffaut y Buñuel perfectamente documentadas en los años cincuenta en los distintos medios en los que Truffaut trabajaba como crítico cinematográfico³²⁷. Es evidente que para la cultura francesa la presencia del aragonés y su posterior trayectoria supuso un camino a seguir para algunos cineastas, entre los que Truffaut destaca. Truffaut, por otro lado, siempre se caracterizó por ser un cineasta abierto a todo tipo de influencias, todas ellas fundamentales para apuntalar una voz propia. Es por ello que dejamos constancia de la continuidad en el tratamiento de la leyenda de Tristán e Iseo cuando en Cocteau se estaba apagando, mientras François Truffaut la retomaba para ir introduciéndola en su filmografía de forma gradual. Paralelamente, la secuencia evolutiva del cine buñueliano también tiene mucho de asunción de la cultura francesa del momento, mientras que Jean Cocteau recurre a una tradición propia para construir su

³²⁷ TRUFFAUT, François, «Rencontre avec Luis Buñuel», Arts, No. 526, 21 de julio de 1955.

voz poética; en ese movimiento de ida y vuelta, el peso de ambos en el seno del cine francés está más que presente en François Truffaut. Las redes de influencias culturales son tan complejas como las propias estructuras creativas de los autores que viven en ellas.

Tenemos a un autor, François Truffaut, que completó también una evolución. Como en Buñuel o en Cocteau, se trató también de una pequeña revolución interior — estética y temática— desde un cine que reclamaba un alejamiento de lo literario hasta la reivindicación del derecho a cambiar de perspectiva y a cierto compromiso por lo esencialmente literario tras un camino largo y lleno de cuestionamientos no solo por parte de la crítica sino que también de sus propios compañeros de generación³²⁸. *La Femme d'à côté* es, en el desarrollo cinematográfico del director, un título de madurez³²⁹, y por tanto, pese a que se ha considerado el cine de Truffaut como una obra inacabada, recapitulativo. Su situación hacia el final de su carrera, así como su carácter de obra de aluvión, la perfila como una pieza importante y especialmente atravesada por las inquietudes estilísticas y temáticas del director francés. Fue productor de la cinta, algo inusual en su obra³³⁰, un detalle que desvela su interés y su preocupación por llevar la historia a la pantalla al querer ejercer un control total sobre el proceso creativo de esta película al participar así tanto en el proceso de escritura literaria en el guión como posteriormente en la producción y la dirección del filme.

Además de ese sentido final de la obra desde una perspectiva interna, cabe destacar que *La Femme d'à côté* supone, como adelantamos, la cristalización de las resonancias buñuelianas en su cine y la prolongación de los intentos de Jean Cocteau por

³²⁸ La buena relación de amistad, e incluso de admiración y defensa mutua entre Truffaut y Jean-Luc Godard, empieza a enfriarse en 1968 y se complica en 1973 a raíz del estrero de *La nuit américaine* (*La noche americana*, François Truffaut, 1973), que provoca una carta de Godard a Truffaut muy beligerante, desencadenando una serie de cartas cruzadas y muy enfrentadas que dejan claras las concepciones de ambos cineastas respecto a lo que debe ser el cine y el arte en general, y al mismo tiempo atestiguan la evolución radical que tuvo la obra de Truffaut en algo más de una década. Ver una síntesis del enfrentamiento en DE BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge, *François Truffaut*, Madrid, Plot, 2005, pp. 431-436. Ver también el análisis de ese enfrentamiento en el seno de la nouvelle vague en UZAL, Marcos, “Las paradojas de la nouvelle vague”, *Cinema Comparative Cinema*, vol. I, No. 2, 2013, pp. 81-86.

³²⁹ LE BERRE, Carole, *François Truffaut en acción*, Tres Cantos, Akal, 2005, p. 300.

³³⁰ En la breve lista de filmes que, además de dirigidos, también fueron producidos por él, se descubren algunos de los títulos más queridos, pero también más arriesgados, polarizados en el principio y el final de su obra: *Les quatre cents coups* (1959), *La chambre verte* (1978), *Le Dernier Métro* (1980), además de *La Femme d'à côté* (1981).

acomodar la leyenda de Tristán e Iseo en pleno siglo XX. Alain Bergala³³¹ ha descrito perfectamente la impronta de Luis Buñuel en el filme, y por encima de otras influencias, la de *L'Âge d'or*. Al analizar *Abismos de pasión* ya vimos también que este filme suponía una cierta continuidad respecto a los dos primeros títulos de Luis Buñuel: *Un Chien andalou* y *L'Âge d'or*. *Abismos de pasión* era el resultado de una evolución estética y temática, así como meramente comercial, del cine del de Calanda, y todo ello mediante la utilización de la leyenda de Tristán e Iseo. Vimos cómo *Abismos de pasión* era el título capital de un replanteamiento de la subversión externa de los anteriores filmes, si bien la interna seguía intacta. Por otro lado, títulos de Jean Cocteau como *L'Aigle à deux têtes* parecen proponer soluciones contemporáneas a los viejos conflictos que proponía la leyenda, y que luego prolongaría Truffaut con ejemplos paralelos que veremos; *La Femme d'à côté*, además, parece buscar un mismo objetivo de actualización de la leyenda como el que quiso realizar Cocteau en *L'Éternel retour*.

En las páginas que seguirán comprobaremos cómo Truffaut, proponiendo cierta continuidad respecto al cine de Buñuel y de Cocteau, también utilizó la leyenda en el corazón de su evolución interna como cineasta.

3.3.2. El camino de vuelta: del cine a la literatura.

En todo caso, la relación de Truffaut con Buñuel fue mucho más intensa que con Cocteau. El desarrollo cinematográfico de François Truffaut tuvo unas características similares a las del director aragonés. En ambos casos, sus filmografías parten de una voluntad de subversión respecto a la coyuntura artística del momento. En el primer caso, situado en una cronología todavía temprana en la que el cine seguía inmerso en el proceso de construcción de un lenguaje propio —ese momento de la transición al sonoro, y asimismo de la asimilación de distintas corrientes de vanguardia transartísticas—, esta revolución viene inserta en el progreso del arte como tal, no solo en términos cinematográficos. Sin embargo, a la altura del nacimiento creativo de

³³¹ BERGALA, Alain, *La Femme d'à côté*, París, L'Avant Scène, 1990.

Truffaut, a mitad de los años cincuenta, el cine ya ha vivido una consolidación en su lenguaje y una dignificación artística lo suficientemente importante como para promover desde su mismo seno una revolución propia, como arte independiente y consolidado, quizás de menos calado universal pero muy importante dado el peso social que estaba alcanzando, algo en lo que Truffaut y otros cineastas franceses colaboraron inmensamente.

El cine de François Truffaut completó hasta el final una evolución clara. Antes de ponerse tras la cámara, a los pocos meses de su llegada a la redacción de *Cahiers du Cinéma*, publicó un artículo que levantaría polémica y que serviría como texto fundacional —todavía teórico— de la *Nouvelle Vague*. Publicado en enero de 1954 en el número 31, un Truffaut de 22 años arremetía contra el cine predominante en Francia en ese momento. “Une certaine tendance du cinema français”³³² denunciaba lo que vino a denominarse «tradición de la calidad». Ciertamente, el «joven panfletario» —en palabras de Michel Marie³³³— ataca frontalmente a guionistas como Jean Aurenche y Pierre Bost, a los que considera eminentemente literatos, parte importante de la tradición del *cinéma de qualité*.

Mientras que el cine iniciático de François Truffaut cumple con los postulados de su artículo y de la *Nouvelle Vague*, el desarrollo de su trayectoria fílmica posterior irá desdibujando poco a poco esas premisas y concretando la «renuncia» a esas pasiones juveniles (tenía veinte años cuando escribió “Une certaine tendance...”) y su reencuentro con un cine literario que acabará siendo el motor definitivo de su creatividad.

En *Tirez sur le pianiste* (*Disparen sobre el pianista*, 1960), el segundo largometraje que dirigió el director parisino, fue un intento de dar un paso importante —de forma temprana— y escapar del encasillamiento al que en esta fase inicial parecía abocarse su obra cinematográfica. El resultado fue un fracaso rotundo. Sin embargo, está claro que desde un principio, y pese a abogar por un cine eminentemente visual y alejado de lo literario, ya desde su segunda película propone una adaptación literaria. Se trata de la

³³² TRUFFAUT, François, "Une certaine tendance du cinéma français", aparecido en *Cahiers du Cinéma*, No. 31, enero de 1954. Una traducción castellana en ÍDEM, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, pp. 227-244.

³³³ MARIE, Michel, *La Nouvelle Vague*, Madrid, Alianza, 2012, p. 57.

novela negra *Down There* (1956), del autor estadounidense David Goodis³³⁴. Desde este momento, su cine podemos considerarlo en perpetua evolución. En la redacción de *Cahiers du Cinéma* había desde hacía tiempo una tendencia izquierdista y combativa que pronto Truffaut rechazaría, pese a que el clima del momento le hizo apoyar constantemente algunas posturas de la izquierda como fue el rechazo a la guerra de Argelia.

El cambio definitivo hacia un cine literario es especialmente perceptible durante los años setenta, en buena parte al calor de una revisión llevada a cabo por otros jóvenes que empezaban a llegar a la dirección cinematográfica pasados los primeros belicosos años de la escuela de *Cahiers* y de la *Nouvelle Vague*. Coincide con esa recuperación la revaloración de los guionistas Jean Aurenche y Pierre Bost en *L'Horloger de Saint-Paul* (*El relojero de Sain-Paul*), de Bertrand Tavernier, en el año 1974, quien había sintomáticamente desarrollado parte de su labor previa como crítico cinematográfico en *Cahiers du Cinéma*, pero también en *Positif*, no lo olvidemos, y que vino a conjurarse como parte de la evolución que ya estaba viviendo Truffaut en ese tiempo. En esa madurez como cineasta, Truffaut traza una trayectoria fundamentalmente ecléctica, anticipando cierto cine de la posmodernidad. Es un cine más esteticista que libertario, más abierto a las artes que giran en torno al cine, menos constreñido a lo meramente visual.

Es el momento en que el director francés empieza a llevar a la pantalla sus obras literarias favoritas: *La Sirène du Mississipi* (*La sirena del Mississipi*), de 1969, *Les Deux Anglaises et le Continent* (*Las dos inglesas y el amor*), de 1971, adaptaciones de las obras del escritor estadounidense William Irish³³⁵ y de su compatriota Henri-Pierre Roché respectivamente. Se trata de una revolución personal que ya venía fraguándose desde la llamada «muerte de la *Nouvelle Vague*», debatida por la prensa ya en 1962³³⁶. Es un proceso lento, que dura alrededor de una década, en el que François Truffaut va

³³⁴ GOODIS, David, *Disparen sobre el pianista*, traducción de Julio Fernández-Yáñez, Barcelona, RBA, 2012.

³³⁵ La obra de Irish, pseudónimo de Cornell Woolrich, es una de las más adaptadas en la historia del cine. Entre los directores que trasladaron alguno de sus relatos están Alfred Hitchcock (*Rear Window*, 1954) — recordemos la fascinación de Truffaut por el director inglés y la enorme influencia que ejerció en su cine—, o el director de *L'Éternel retour*, Jean Delannoy (*Obsession*, 1954), de la que hemos hablado profusamente en el capítulo anterior.

³³⁶ DE BAECQUE, TOUBIANA, p 269.

diseñando poco a poco su independencia personal y su evolución absolutamente al margen de un movimiento que él mismo ayudó a construir tanto en la teoría como en la práctica.

Baecque y Toubiana denominan a esa década de transición como «los años lentos»³³⁷, un tiempo en el que todavía podemos rastrear conexiones con el movimiento, pese a la irrupción cada vez más clara de lo literario. Así mismo, el definitivo cambio se producirá entre 1967 y 1970, años de insistencia en la serie de Antoine Doinel, pero también de la adaptación de dos obras de género negro, *La Sirène du Mississippi*, ya citada, y *La Mariée était en noir* (*La novia vestida de negro*, 1967), también de William Irish.

Así, hacia el final de su carrera, habiendo alimentado la pluma de la crítica cinematográfica que debatía sobre el vertiginoso giro teórico del cine de Truffaut, el cineasta francés realiza una última pirueta y toma un referente abiertamente literario para *La Femme d'à côté*, su penúltimo filme, escogiendo el conocido verso de María de Francia “Ne vuz sanz mei, ne je sanz vus” (“Ni tú sin mí, ni yo sin ti”) como eje alrededor del que todo gira, transformándolo, manipulándolo premeditadamente en un “Ni avec toi, ni sans toi” (Ni contigo, ni sin ti”) más acorde con las circunstancias sociales de la segunda mitad del siglo XX que influyen, como no podía ser de otra forma, en el filme³³⁸.

Como ocurría con Buñuel, que quiso pasarse al cine comercial adaptando la leyenda, y con Cocteau, que hizo uso de la misma para su retorno al cine como guionista y director tapado, Tristán e Iseo se sitúa en el centro de los cambios de François Truffaut. *La Femme d'à côté* es una adaptación no declarada de la leyenda, modernizada, abiertamente adaptada a su tiempo, una vez más, en la trayectoria de adaptaciones que la leyenda ha ido dejando como testigos de su camino a lo largo de la historia. En Truffaut es un proceso gradual, paralelo a su reconciliación con la literatura, y ciertos aspectos de la leyenda ya van apareciendo en sus filmes anteriores de forma más o menos explícita. Son presencias crecientes de la leyenda de Tristán e Iseo en el cine de Truffaut, que

³³⁷ ÍDEM, pp. 277-330

³³⁸ GRIMBERT, Joan Tasker, “Tristan and Isolde in Modern French Versions”, en LACY, *op. cit.*, pp. 609-611.

toman el hilo de lo que había empezado Jean Cocteau, y que son el objetivo del siguiente capítulo.

3.3.3. Presencias de la leyenda de Tristán e Iseo en el cine de François Truffaut.

Desde muy pronto, el cine de Truffaut se convierte en un ámbito de confesiones y en un escaparate donde exponer y solucionar, de forma más o menos velada, sus exorcismos personales. Resulta muy revelador que desde los inicios de su filmografía hay siempre un lugar reservado para plantear el tema del adulterio, tanto de forma marginal como central. En todo caso, la infidelidad, el quebrantamiento de la confianza de la pareja legal o, cuando es más difícil de rastrear, el simple desengaño amoroso haciendo de tercera persona indeterminada, siempre están presentes en una parte abrumadoramente mayoritaria de sus filmes.

No resulta sencillo aventurar el origen de esta fijación, pero existen distintos episodios en la vida de Truffaut que son perfectamente reconocibles en sus filmes. Existe unanimidad entre la crítica el considerar como un elemento formativo de este paradigma su infancia en una familia desordenada. Como hijo de padre desconocido, se crió en casa de una ama hasta los tres años de edad, momento en que su abuela se hizo cargo de él. No fue hasta la muerte de esta cuando el joven François marchó a vivir con Janine, su madre, y con Roland Truffaut, quien sería su padre adoptivo. Es en la personalidad de su madre, abiertamente infiel a su marido, donde François Truffaut encuentra el modelo de relación que tanto explotará, años después, en un número muy elevado de sus filmes³³⁹.

En *Les quatre cents coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959) la vida de Truffaut está reflejada sin más aderezo que una necesidad de mostrar cierta poética de la realidad³⁴⁰, y

³³⁹ Ver DE BAECQUE, TOUBIANA, pp. 15-26.

³⁴⁰ Debe mucho a la obra teórica sobre el neorrealismo de su mentor André Bazin, pero también de la evolución, personalización y libertad expositiva que a la altura de 1959 estaban llevando al movimiento hacia el cine de autor propiamente dicho. Bazin sitúa el inicio de esa reestructuración del neorrealismo en

es la primera vez en la que reconstruye dramáticamente la estructura triangular (si bien algo dispersa) que comparte con la leyenda de Tristán e Iseo. No tiene mayor presencia que la de describir los hábitos amorosos de la madre, descubiertos azarosamente por Antoine Doinel, el alter ego de François Truffaut en el filme, en una boca de metro de París³⁴¹.



Se trata, en este estado primero de su desarrollo en la filmografía del director francés, de la leyenda en estado embrionario, meros indicios seguramente no conscientes, una lectura totalmente prosaica y elemental que en definitiva simplemente

1957, identificando un film como *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*) de Federico Fellini como el punto de partida. Ver en BAZIN, 2004, pp. 371-380; se recoge el artículo “Cabiria ou le voyage au bout du Néo-Réalisme”, *Cahiers du Cinéma*, No. 76, noviembre de 1957, pp. 2-7.

³⁴¹ CSUPOR, Isabelle; VUILLE, Michel, “L’émancipation féminine et la figure de l’adolescente au cinéma”, en DUPONT, Sébastien; PARIS, Hugues, *L’adolescente et le cinéma*, París, Eres, 2013, pp. 49-62.

refleja cómo determinados elementos de la leyenda que recorren los siglos seguía poblando las mentalidades de occidente. La potencia de la leyenda queda por ese motivo integrado en cierta cotidianidad, rebajada a una historia de infidelidades corrientes, mundanas, esenciales, perfectamente imbricadas en la sociedad francesa a mitad del siglo XX. Y, como sabemos por el propio testimonio del director, hasta cierto punto toleradas en el ámbito familiar³⁴².

Las infidelidades vuelven a aparecer en su siguiente filme, un año después. En *Tirez sur le pianiste* la trama gira en torno Charlie, el pianista de un bar musical, que se debate entre dos mujeres: Clarisse, una prostituta con la que convive, y Léna, una camarera que trabaja en el local donde trabaja³⁴³. Esta nueva estructura a tres se complica con la relación también a tres entre el dueño del local, que ama a la camarera Léna, y que sin embargo, admitiendo que él no sería capaz de cortejarla, anima a Charlie a hacerlo.

Si bien este cruce de relaciones amorosas bastarían para engrosar la lista de referencias —por muy lejanas y limitadas que sean— a la tríada Marco-Iseo-Tristán, es en el pasado donde está la construcción más potente, pese a seguir evitando la referencia explícita a la leyenda. Antes de su lamentable situación actual, Charlie era un destacado concertista de piano, que sin embargo descubre que logró la fama gracias a que su mujer, Thérèse, le había sido infiel con el empresario que le dio su primera oportunidad, a partir de la que empezó a afianzar su carrera musical. Una noche tras un recital, Thérèse, en un arrebató de sinceridad, se lo confiesa, y Charlie decide abandonarla; esa misma noche, Thérèse se tira por la ventana del hotel donde se alojaban.

³⁴² Truffaut y su padrastro bromeaban a veces acerca de los «caballeros de la señora», sin comprender todavía la trascendencia que las historias de su madre acabarían teniendo en su obra cinematográfica. Ver DE BAECQUE, TOUBIANA, p. 25.

³⁴³ SELLIER, Geneviève, “Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, No. 10, 1999, p. 4.



La escena de la confesión de la infidelidad se convierte, por su profundidad y su complejidad moral, y pese a la conclusión dramática, en la puesta en escena de las debilidades de la mujer adúltera, y por extensión de la sexualidad femenina, adelantándose a la escena de la reivindicación sexual de *La Maman et la putain* de Jean Eustache³⁴⁴ (*La mamá y la puta*, 1972), título que se ha considerado el final de la *Nouvelle Vague*. Resulta curiosa esta coincidencia entre uno de los títulos fundacionales de la *Nouvelle Vague* como es *Tirez sur le pianiste* y aquel que sirvió de coda del movimiento³⁴⁵; las figuras de una prostituta (la idea de una mujer sexualmente «libre») y una mujer maternal como polos a los que el protagonista no puede renunciar, unidas a la confesión de la promiscuidad sexual, aunque con resoluciones y significados muy diferentes, lanzan una curiosa parábola autoconclusiva que no se ha analizado con suficiente profundidad todavía³⁴⁶.

Sin tener todavía como referencia confesable la leyenda tristanesca, resulta sospechosa la insistencia de Truffaut en estas relaciones a tres. Existe, además del recuerdo de la promiscuidad de su madre que comentamos antes, otras experiencias que comparten esa fijación por la estructura a tres. La primera vivencia amorosa seria de Truffaut tiene también forma de triángulo. Hasta los análisis críticos más asépticos hacen notar y documentan esa piedra de toque que significó su primer amor frustrado,

³⁴⁴ EUSTACHE, Jean, *La maman et la putain: scénario*, París, Cahiers du cinéma, 1998.

³⁴⁵ BUACHE, Freddy, *Le cinéma français des années 70*, Renens, 5 Continents-Hatier, 1990, p. 123.

³⁴⁶ WEINER, Susan, "Jean-Pierre Léaud's Anachronism: The Crisis of Masculinity in Jean Eustache's *La Maman et la putain*", *L'Esprit createur*, Vol. 42, No 1, 2002, pp. 41-51.

fijándolo durante su primera vida de cinéfilo, muy temprana, y por tanto indeleblemente instalada en su tránsito de adolescente a joven. Se trata de Liliane Litvin, cinéfila como él, por quien disputaron Truffaut y algunos de sus amigos asiduos a la *Cinémathèque*, Jean-Luc Godard incluido. Ninguno de sus pretendientes logró establecer algo más que la amistad con ella, pero a François Truffaut esta experiencia frustrada, dramatizada en el medimetroraje *Antoine et Colette* (*Antoine y Colette: el amor a los veinte años*, 1962), le marcó profundamente³⁴⁷ y propició, seguramente, la formulación de esa estructura triangular, de la fatalidad del amor no materializado tan consustancial a su obra cinematográfica, pero también de cierta promiscuidad amorosa, fruto de esa frustración, que se reflejará en la insólita película *L'Homme qui aimait les femmes* (*El amante del amor*, 1977), donde la idea de la tríada estalla en todo un abanico de incontables relaciones. Adulterio, engaños, amor frustrado, pero también pasión y cierto grado de desesperación; hay quien ha tildado el cine de Truffaut de películas de amor desesperado³⁴⁸. La aventura cinematográfica de Truffaut siempre debe mucho a este tipo de historias en las que el amor definitivo en muy contadas ocasiones acaba fructificando.

Si en *Les Quatre cents coups* viene representada su adolescencia, en la segunda parte de la historia³⁴⁹, *Antoine et Colette*, inserto en el filme colectivo *L'amour à vingt ans* (*El amor a los veinte años*, 1962), extiende su relato a la primera juventud, como vimos, y a esa relación frustrada. Para ello, en un ejercicio de autoficción³⁵⁰, modifica ligeramente su pasado: vemos cómo el joven Antoine Doinel trabaja en una editora musical y pasa sus ratos de ocio en un auditorio, mientras el joven Truffaut se dedicaba al cine como crítico primerizo y pasaba el mayor de su tiempo libre en las salas cinematográficas. El desengaño amoroso está representado en este pequeño filme por la frialdad del personaje de Colette y la presencia incómoda de un tercero, que sí parece atraer la atención de la chica. Ese tercero en discordia acaba por romper definitivamente las aspiraciones de Antoine Doinel, quien incluso había alquilado una casa cerca de Colette para verla más a

³⁴⁷ GUTIÉRREZ CORREA, Martha Leticia, *Amor, pulsión y deseo en el ciclo de Antoine Doinel, de la filmografía de François Truffaut*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2013, p. 45.

³⁴⁸ GARCÍA GIL, Luis, *François Truffaut*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 22.

³⁴⁹ Sobre la coherencia de la serie y la influencia de Balzac, ver PREMINGER, Aner, "The human comedy of Antoine Doinel: from Honoré de Balzac to François Truffaut", *The European Legacy*, Vol. 9, No 2, 2004, pp. 173-193.

³⁵⁰ Ver GASPARI, Sarah, *L'autofiction au cinéma: le cas Truffaut*, *Image [&] Narrative*, No. 22, 2008.

menudo o se hacía el encontradizo en cualquier lugar, exactamente igual que François Truffaut en su vida real.



Vemos, en cambio, que su biografía se va poco a poco desdibujando conforme su cine va evolucionando, diluyéndose en la complejidad dramática de sus posteriores historias, y sin embargo continuará latente sin solución de continuidad. Entre otras referencias marginales y distintos fracasos personales (la escuela, la delincuencia, el correccional), Truffaut introduce su azarosa y difícil vida amorosa iniciática. Esos pequeños dramas amorosos reales, aquellos que vivió en su propia carne y que tienen forma de triángulo, anticipa la estructura a tres que se irá repitiendo a lo largo de toda su filmografía de forma más o menos clara.

Antoine et Colette es, sin embargo, un balbuceo respecto a nuestra voluntad de indagar la leyenda de Tristán e Iseo en su filmografía: la tercera persona en discordia apenas está esbozada, no tenemos un conflicto producido por un amor adúltero; no hay, por tanto, una problemática que alcance a representar las sutilezas y la pesadilla del amor de Tristán por Iseo y viceversa. Es, en cambio, y como se irá repitiendo, un amor castigado por la frustración.

Sin embargo será en *Jules et Jim* (*Jules y Jim*, 1961) donde se plasma por primera vez un triángulo amoroso de importancia, y donde por fin encontraremos elementos, a

veces desdibujados pero cargados de potente simbología, propios de la leyenda. Y es que *Jules et Jim*, dada su complejidad temática y moral, representa en su filmografía casi comenzar la casa por el tejado, y por tanto un salto cualitativo. Hay un profundo conocimiento de ese desasosiego que produce el amor desesperado y febril. Hay también, por otro lado, un perfecto ensamblaje entre la experiencia de propio Truffaut y las complejidades narrativas de la novela de Henri-Pierre Roché³⁵¹, autor por el que Truffaut tenía gran predilección y del que también adaptaría *Les Deux Anglaises et le Continent*³⁵².

Tenemos a Jim, un joven poeta francés, y a Jules, pintor austríaco, que se conocen en París durante la bohemia de su juventud. Ambos se enamoran de Catherine y disputan por su amor, pero esta prefiere quedarse con Jules y marcharse con él a su país. La primera guerra mundial estalla, y la separación del trío se agrava más todavía. Sin embargo, tras la guerra vuelven a encontrarse en la casa de la pareja. Ahí es cuando se produce el conflicto: entre Jim y Catherine fructifica una relación amorosa adúltera, siempre con el consentimiento de Jules —el término «adulterio» queda entonces extremadamente castigado—, quien piensa que la creciente melancolía de su mujer, con quien ha tenido ya una hija, solo podrá solucionarse si esta da rienda suelta a inquietud amorosa y a su evidente pasión por Jim, que tuvo que interrumpir al quedarse con Jules allá en París.

Cuando hablamos de las complejidades morales de la historia nos referimos a esto: en el triángulo amoroso, dos se aman y uno, la pareja legítima, lo consiente martirizado por la situación, pero consciente de la imposibilidad de evitarlo. Es una adulteración en toda regla de la leyenda de Tristán e Iseo. Y sin embargo su estructura ahí está. El cine de Truffaut es fatalista, pero en esta ocasión lo es todavía más, uniendo la amargura del amor frustrado y las mieles de la pasión. Evidentemente, todo acaba siempre en la tragedia de la muerte ante un amor imposible. Como en el caso de Tristán e Iseo.

³⁵¹ ROCHÉ, Henri-Pierre, *Jules y Jim*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Debate, 2002.

³⁵² ÍDEM, *Dos inglesas y el amor*, traducción de Carlos Manzano de Frutos, Barcelona, Libros del Asteroide, 2005.

Desde el inicio, incluso antes de comenzar esta historia a tres, la pasión nace como un amor ancestral, surgido del origen del tiempo y de la idea del «eterno femenino»³⁵³, que ya adelanta una historia con tintes míticos. Descubren por casualidad, en el estudio de un amigo artista, la fotografía de una escultura del pasado, y no pueden evitar los dos amigos viajar al Adriático a buscarla:



En efecto, Jules y Jim descubren poco después esa figura atávica y matriarcal en Catherine durante una merienda, recomendada por un amigo:



ne
6;
el,
el,

Es Jules quien empieza a relacionarse con ella, aunque pronto lleva a su amigo Jim a conocerla mejor, no sin antes advertirla de que no tiene intención de compartirla. Este detalle es significativo, y lo era evidentemente para Truffaut, puesto que subtitula de forma enfática y aparentemente innecesaria esa frase que, aunque cordial, es de advertencia:



«Pas celle-là, Jim» convierte a Catherine, que ya parecía ungida con una capa de divinidad, en un tabú inviolable³⁵⁴. Como ocurre con Iseo en la leyenda, el respeto del amigo a la mujer del otro forma parte del sello de fidelidad obligada, lo que potencia más todavía su quebrantamiento. Las complejidades del siglo XX, en cambio, ofrecerán otra perspectiva de las consecuencias.

En efecto, la relación de los tres en la película está tocada por la modernidad del amor libre, que sin embargo tiene todavía ataduras morales, dolorosas para quien se ve obligado a compartir a Catherine con su mejor amigo. Es así cómo Jules, Jim y Catherine pasan de la alegría y la libertad de sus juegos en las calles de París a la dureza de la separación en la guerra y el reencuentro de Jules y Catherine con Jim en la difícil posguerra.

³⁵⁴ ANDREW, Dudley & GILLAIN, Anne (Eds.), *A Companion to François Truffaut*, Oxford, Blackwell Publishing, 2013, p. 440.

Previo a toda esta evolución existe un elemento que nos sitúa, por si quedaban todavía dudas, en el espíritu de la leyenda. Se trata de la recuperación del filtro amoroso, pero aquí Truffaut lo libera del sentido tradicional y lo dota de unas características absolutamente contrarias a las tradicionales. Recordemos que ya Jean Cocteau había introducido en *L'Éternel retour* el filtro escondido tras la apariencia de un veneno, aunque en realidad los efectos iban a ser los que todos esperamos. François Truffaut, en cambio, lo recupera, realiza en torno a él cierto ritual, pero que en este caso, dada la fatalidad de la historia de *Jules et Jim*, el filtro se convierte en vitriolo, un líquido altamente corrosivo que, eso sí, guarda Catherine en una frasco que guarda como un tesoro.



Ocurre durante los preparativos de un viaje de los tres amigos. Ha pedido a Jim que le ayude a llevar su equipaje, y este acude a su casa. Tras algunas aparentes excentricidades de Catherine cargadas, sin embargo, de cierto paganismo natural³⁵⁵, como la quema de unos papeles en medio de la habitación, un fuego que prende su camión y que tiene que apagar Jim,



³⁵⁵ VILARÓ I MONCASÍ, Arnau, *Entre la imatge i la paraula: l'oscil·lant i l'amor en un cert cinema d'autor francès*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2011, p. 8.



sigue una escena cargada de pasión contenida y de la aparición del frasco con vitriolo en su interior que Catherine pretende llevar de viaje: «Para los ojos de los hombres mentirosos», dice. Jim le convence de que no es buena idea llevarlo en el equipaje, que es un producto que puede encontrarlo en cualquier parte. Un primer plano del líquido derramándose por el lavabo, humeante, da cuenta de la voluntad de Truffaut por mostrarnos que se trata de un acto importante.

Hay una transición clara entre la modernización de Cocteau y la de Truffaut. En una historia decantada hacia la tragedia como esta, revestida en cambio de la modernidad y la renovación, los elementos tradicionales quedan de nuevo tocados, dotados de significados inéditos y asociados coyunturalmente al devenir de la trama. Así, si en la leyenda de Tristán, Iseo y Marco el filtro es un elixir amoroso y en la versión de Cocteau tiene la apariencia de un veneno cuando en realidad es el filtro, en la historia de Jules, Jim y Catherine, insana y abocada a un final que desmiente las glorias de su antecesor, el «filtro» está, efectivamente, envasado en un frasco delicado, pero ha pasado a ser ácido sulfúrico «para los ojos de los hombres mentirosos». El filtro, que ya no es de amor sino de muerte, no es bebido por los futuros amantes, sino tirado por el desagüe.

La secuencia, profundamente simbólica, transcurre así:





Esta idea del filtro-veneno se volverá a repetir en la filmografía de Truffaut, como veremos algo más adelante, dando continuidad a estas alteraciones de la historia original.

Aunque Catherine ha tenido un hijo con Jules, esta le es infiel muy pronto con hombres del entorno, convirtiendo en un infierno la convivencia. Pese al adulterio descarado de su mujer, Jules no quiere verla lejos de él:



Sin embargo ve en Jim, su mejor amigo, una nueva estrategia para retenerla, sacrificando su relación con ella. Qué mejor forma de adulterio que entregar a tu mujer a tu gran amigo, parece decirse. Es así cómo le plantea un acuerdo de infidelidad consentida, que es donde radica completamente la modernidad de la relectura del adulterio que la leyenda de Tristán e Iseo formuló como arquetipo. Como elemento desencadenante, Truffaut sitúa en el centro la obra de Goethe *Las afinidades electivas*³⁵⁶, un libro que, en la reunión de los tres tras la guerra, tanto Jim como Catherine quieren leer casi obsesivamente. La obra, de gran modernidad, propone una situación similar a la de Jules, Jim y Catherine. Truffaut, llegados al siglo XX y de la mano de alguien que toma como base de su creatividad la conexión con las novedades estéticas y morales de su tiempo, propone, como decimos, un cambio de paradigma:



³⁵⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von, *Las afinidades electivas*, Madrid, Cátedra, 2005.



«Comprendió que ella le amaba a él como él le amaba a ella, y que *una única fuerza* les atraía el uno hacia el otro; una vez más volar muy alto como grandes aves rapaces», es una frase del guión de *Jules et Jim* que, sin duda, crea un vínculo definitivo con la leyenda de Tristán e Iseo. La forma en la que se desarrolla ese amor, las condiciones de su formulación, sus características tan distintas, son una novedad que actualiza completamente su significado.

En ese sentido, en *La Peau douce* (*La piel suave*, 1964)³⁵⁷ vuelve el director francés a recuperar distintos aspectos de la realidad moderna: Pierre Lachenay es un célebre escritor que dedica su vida a la escritura y a acudir adonde se le reclama para ofrecer una charla o realizar la presentación de un libro. Para cumplir con una de sus exigencias editoriales, tiene que viajar a Portugal para impartir una conferencia, y se produce un episodio de adulterio que le costará el equilibrio familiar, hasta entonces intacto por su responsabilidad como marido y padre burgués, y como escritor entregado a su oficio. Todo se desmorona a su alrededor. Como toda buena tragedia, el desenlace es fatal.

Si *Jules et Jim* era un filme de moralidad compleja, en la que podemos encontrar una relectura evolucionada y muy barroca de la leyenda tristanesca, *La Peau douce* propone simplemente la fatalidad del quebrantamiento de la moral burguesa, el tabú del adulterio sin más detalle que la formulación de una historia cuya polémica, si bien

³⁵⁷ Para seguir la evolución del cine de Truffaut hasta *La Peau douce*, ver HOVALD, Patrice, “François Truffaut II: Des *400 coups* à *La Peau douce*”, *Séquences*, 1968, No. 55, pp. 45-51.

atenuada por la sencillez de la trama, debe mucho al ambiente cultural de la época, abierto a la descripción de este tipo de desarrollos que antes estaban vedados. Louis Malle, cineasta paralelo a la *Nouvelle Vague*, había dirigido *Les Amants* (*Los amantes*, 1958), mientras que Fellini proponía en *Otto e mezzo, 8½* (*Fellini, ocho y medio, 8½*, 1963) una confesión descarada de adulterio e Ingmar Bergman iba componiendo una obra liberal en la que las relaciones humanas contemporáneas asumían con naturalidad el adulterio como una parte indisociable de la sociedad. *La Peau douce* es, en su sencillez, la simple crónica de un adulterio.

Es por ello que *La Peau douce* sólo debe a Tristán e Iseo el tono de tragedia que en otros filmes quedará más remarcado todavía. Se trata, por así decirlo, de un escalón más en la elaboración, cada vez más textual, de la leyenda, que hasta este momento no ha pasado de la lejana influencia cultural que una historia medieval ha dejado en las mentalidades de las sociedades occidentales modernas y particularmente en la sociedad francesa. La prueba de esta escalada la tenemos en *La Mariée était en noir* (1968), estrenada cuatro años después de *La Peau douce*. En ella, un grupo de conocidos que comparten una comida en un establecimiento frente a una iglesia donde se celebra una boda, asesina de modo accidental al novio cuando bromean con una escopeta que por error estaba cargada, dejando viuda a Julie, la recién casada. A causa de lo azaroso del crimen, la policía no lo resuelve. A lo largo del filme seremos testigos de cómo «la viuda vestida de negro» teje poco a poco su venganza, asesinando uno a uno a todos los asistentes a esa comida.

Sin tener un planteamiento estructural cercano a la leyenda, puesto que el matrimonio que pudiera derivar en adulterio se frustra minutos después de formalizarse, *La Mariée était en noir* contiene sin embargo importantes aportaciones en la construcción del universo de Tristán e Iseo en la filmografía de Truffaut. Hay una escena concreta, muy explícita, en la que se cita, con voluntad de incidir en el detalle, la leyenda. Julie planea asesinar a Robert, un hombre solitario que ve con asombro cómo la mujer se ofrece para cenar en su apartamento. En una reelaboración perversa de la escena del filtro amoroso, lleva una botella exótica, de Arak, en la que previamente ha inyectado un veneno:



Es, de nuevo, incidir en la evolución respecto a Cocteau. En *L'Éternel retour*, en efecto, Achile quiere envenenar dos copas de alcohol que está preparando Patrice-Tristán, pero lo que hace en realidad es darles una pócima amorosa. En Truffaut volvemos por tanto, como ya ocurriera en *Jules et Jim*, a encontrar el supuesto filtro amoroso emponzoñado con una sustancia mortal, sin más elementos que los que vemos.



En el apartamento de Robert, la conversación pronto deriva hacia la bebida, dándole protagonismo y dotándola de cierto simbolismo que refuerza su trascendencia:

ROBERT: ¿Qué prefiere? ¿Whisky o ginebra? Le aviso, la ginebra no es muy buena.

JULIE: Escuche, he traído algo especial para los dos.

ROBERT: ¿Arak?

JULIE: Es del fin del mundo, ¿lo conoce?

ROBERT: ¿El qué? ¿El fin del mundo?

Inmediatamente empiezan a congregarse otros elementos culturales cercanos a la leyenda medieval en su relectura contemporánea, como la música en forma de un disco que obsesiona a Julie y que ella misma ha traído, y que le sirve para crear el ambiente que mezcla lo erótico y lo macabro, una evidente evolución del amor y la muerte tristanescos. En efecto, en una escena anterior, la de los preparativos, François Truffaut ya une, en el montaje del filme, el “filtro” de amor y muerte con la música mediante un encadenado:



Y ahora, ya en el apartamento de Robert, le pide poner el disco cuando han servido el Arak envenenado. Robert, tras vaciar su primera copa, empieza a sentir los efectos letales de la bebida mientras pone el disco:





Un primer plano de las copas refuerza la individualización del filtro, una imagen que vuelve a llevarnos *L'Éternel retour*, con las copas envenenadas ya por Achille también en un primer plano detallado:



Notándose cada vez más afectado por la bebida, Robert hace una completa referencia a la leyenda de Tristán e Iseo con una cita reconocible. He aquí el momento clave, crucial, el viaje milenario hacia la materia original a la que nos lleva Truffaut; es la primera vez que el director francés sitúa en el centro de su filmografía claramente la leyenda, pero además lo hace acompañado de todo el contenido alterado y evolucionado, inédito, que ha necesitado para alejarse de la tradición y proponer algo completamente nuevo:



Nos encontramos ante una escena compleja, llena de referencias que la enriquecen. Truffaut reúne en una misma escena música y filtro amoroso, algo que lo acerca mucho a Wagner. La individualiza gracias a la escala de planos y multiplica su efecto con un intencionado montaje que subraya su importancia. Es una escena fundamental en las representaciones de la leyenda en la obra de Truffaut. Como decíamos, este nuevo ritual erótico representa la primera ocasión en que Truffaut hace un uso textual de la leyenda de Tristán e Iseo. Es una iconografía que ha querido utilizar conscientemente, retorciendo otra vez el significado original —que por otro lado había cuajado con éxito en otras representaciones del siglo XX— para llevarlo hacia la plasmación de un espectáculo morboso y negro. Esa es su novedad que supera a Cocteau y que abre la puerta a la desactivación definitiva del componente mágico legendario.

Sabemos de esa fijación por estos elementos adulterados porque en su siguiente película, *Baisers volés* (*Besos robados*, 1968) vuelve Truffaut a reunir algunos de ellos para ofrecer un resultado distinto, si bien evidentemente representan un nuevo préstamo de la leyenda. Dentro de la trama que pretende continuar el relato de la vida de Antoine Doinel, que ya vimos en *Les quatre cents coups* y *Antoine et Colette*, existe una importante historia de adulterio. Caber decir que esta, aunque ocupa una parte reducida en el

conjunto del film, es un paso nuevo en el modo de representación actualizado de la leyenda en Truffaut. Se percibe claramente esa voluntad de dar un paso adelante.

Antoine Doinel, tras desempeñarse sin mucho éxito por distintos trabajos, recalca en una agencia de detectives donde le encargan un caso peculiar: investigar por qué al señor Tabard, dueño de una zapatería de París, todo el mundo le detesta. Si bien el hecho de que la historia se sitúe en el entorno de una zapatería ya parece tener reminiscencias buñuelianas, la forma en que Antoine conoce a Fabienne Tabard, mujer del dueño, debe toda su carga simbólica al cine y a las obsesiones del director aragonés. Es una forma de trascender su propio cine y, de paso, dotar a la escena de un peso que, pese a su relativa brevedad, la haga sobresalir del resto del metraje. Como inicio, en la primera vez que Antoine ve a Fabienne hay un evidente homenaje a *Viridiana* de Buñuel (1961):



Tras ese perturbador encuentro, Antoine queda absolutamente fascinado por la mujer del señor Tabard, tanto que duda si seguir con su novia Christine o atreverse a abordar a Fabienne:



Tenemos entonces configurada la relación en triángulo: Fabienne Tabard, su marido Georges Tabard y Antoine Doinel, candidato a ser su amante. Truffaut presenta a los tres personajes en tres planos distintos cuando, durante una visita de Antoine, se sientan a la mesa a desayunar:



La presencia central de Georges Tabard en la continuidad de los planos, y la intencionada diferencia posterior —una aproximación— solo entre los de Fabienne y Antoine, que van del plano medio al primer plano, respecto al de George, hace patente la jerarquía del trío, pero también va configurando la quiebra de la estructura que vendrá en las escenas posteriores.

Durante el café posterior al desayuno, cuando Georges Tabard ya se ha ido, Fabienne y Antoine conversan y se produce una evidente tensión sexual, que se multiplica cuando ella se dirige al tocadiscos —de nuevo, la música—, revisa los vinilos y le pregunta a Antoine si le gusta la música. Su respuesta, «Sí, señor», que muestra su estado de confusión al no atinar a decir «señora», precipita la situación: ella pierde toda contención y se abalanza hacia él, pero Antoine arroja la taza de café sobre la bandeja y sale corriendo. La escena es rica en contenido:





Como pasó en *La Mariée était en noir*, el acto de tomar una bebida (Arak envenenado en un caso, café en este) por dos amantes tiene que ir necesariamente complementado con el acto de poner música, lo que convierte la situación en una especie de ritual.



Ambas bebidas, puestas en el centro de una parafernalia perfectamente medida, acaban convertidas en un filtro de inesperados efectos sobre quienes lo toman: la muerte en *La Mariée était en noir*, el amor adúltero en *Baisers volés*.



Así es: Antoine evita volver a ver a Fabienne y le escribe una carta de despedida en la que cita un caso literario del amor frustrado: «Por un momento soñé que iba a unirnos un mismo sentimiento, pero es tan imposible como el amor de Félix de Vandresse por madame de Mortsauf». Se trata de una historia que se narra en *Le Lys dans la vallée* de Balzac³⁵⁸, autor de cabecera de François Truffaut, en la que la condesa de Mortsauf, casada, sufre hasta la muerte por el amor de Félix de Vandresse. En el film, tras leer la carta, Fabienne busca a Antoine y acaba acudiendo al pequeño apartamento donde este se aloja, en una importante escena conclusiva del filme que pone sobre una mesa otra solución actualizada de la leyenda de Tristán e Iseo tejida por Truffaut.

Encuentra a Antoine metido en la cama. Fabienne se sienta y, muy reflexivamente, inicia su discurso matizando la historia de Félix de Vandresse y la condesa de Mortsauf:



³⁵⁸ BALZAC, Honoré de, *Lirio del valle*, traducción de Mauro Fernández Dios, Madrid, EDAF, 1975.



Primero, desmitifica una historia clásica de adulterio en potencia, que podría tener su paralelo en la leyenda de Tristán e Iseo, para seguidamente, levantándose de la silla, introducir un segundo componente que normaliza también la figura de la mujer como objeto de adoración, pero también del ser humano cuya sencillez representa su verdadera grandeza:







Es un paso importante en el discurso y en la interpretación de la leyenda, consecuencia de una época, de la visión de un autor como Truffaut y del agotamiento de una historia medieval que el siglo XX ha adaptado por fin a una moral menos dura, menos entregada a determinadas fidelidades acrónicas, y también menos mitificadora de la figura de la mujer. Es por otro lado, la continuación de esa labor que había iniciado Jean Cocteau en *L'Aigle à deux têtes* de dotar de humanidad y de igualdad a la mujer, alejándola de la idolatría tristanesca.



Para finalizar la escena, siguiendo con ese espíritu normalizador, el tratamiento del problema tiene una solución práctica, nada apasionada y, por supuesto, alejado de la

tragedia: se formaliza en el aire un contrato de amor carnal y temporal. Ya no queda nada de trascendencia mítica en esta relación amorosa que se inspira en Tristán e Iseo, ese componente de gravedad extrema, de amor eterno, de amor después de la muerte...; la historia de Fabienne Tabard y Antoine Doinel se soluciona como el encuentro fugaz, acordado y secreto, entre un hombre y una mujer sencillos, que no vivirán ninguna tragedia cuando se separaren al cabo de unas horas.





Domicile conjugal (1970) y *L'Amour en fuite* (1979) siguen la historia de Antoine Doinel y representan la continuidad en la banalización de las consecuencias del adulterio en el cine de Truffaut. Antoine Doinel ya se ha casado con Christine, su novia en *Baisers volés*, pero aquel no puede dejar de cometer distintas infidelidades, mostradas con cierto desenfado, que al final acaban por destrozar su matrimonio.



Es el final burocrático de un conflicto que antes suponía una tragedia de dimensiones épicas, de tan abrumadoras consecuencias que ha ocupado ocho siglos de nuestra historia cultural. Con Truffaut, la única complejidad es administrativa, y la separación que viene tras el continuado adulterio de Antoine Doinel no deja de ser un problema de relaciones entre un hombre y una mujer con sus altibajos sentimentales.

Por esa razón, Christine y Antoine, separados ya, siguen manteniendo una relación de amistad que se plasma en la escena de la ruptura:



En la escena siguiente, esa misma noche, Antoine Doinel se va a un burdel. En el epílogo, sin embargo, reforzando la idea de esa volatilidad de las relaciones de pareja, Antoine y Christine vuelven a estar juntos en su casa de siempre, sin más explicaciones ni transiciones que el transcurrir del tiempo.

Un paso importante en la contextualización del conflicto aparece en *L'Histoire d'Adèle H.* (*El diario íntimo de Adèle H.*, 1975), donde se da de nuevo una solución muy entroncada con el siglo XX a un problema antiguo. Adèle se ha enamorado apasionadamente de un joven oficial británico, pero este solo le corresponde al principio. Por motivos de interés económico y de posición social, este prefiere formalizar

relaciones con otra joven. Sin embargo, Adèle está dispuesta a todo para conseguir que vuelva a quererla. Durante un espectáculo teatral descubre a un hipnólogo y le pide ayuda en su camerino:



Esta transformación del odio en amor de forma artificial que se produce en el filme respeta en esencia el detalle argumental de la leyenda de Tristán e Iseo, sin embargo se introduce un cambio sustancial: se reemplaza el filtro amoroso, una bebida, por un elemento tan inédito y revestido de modernidad como la hipnosis. Una terapia por un filtro para conseguir mudar la indiferencia del oficial Albert Pinson por amor hacia Adèle.

En *Le Dernier métro* (1980), el filme inmediatamente anterior a *La Femme d'à côté*, volvemos a encontrarnos la estructura a tres, perfectamente jerarquizada, ambientada en los años de la ocupación nazi de París. Por encima está Lucas, el director del teatro donde básicamente se desarrolla la acción, quien tiene que esconderse en el sótano del edificio por ser judío; como pareja de amantes adúlteros, Marion, su mujer, que debe ocuparse de la administración del teatro ante la farsa de la ausencia de Lucas, y Bernard, el primer actor de la compañía.

Pese a estar cerca, aunque escondido porque su vida corre peligro, la no presencia de Lucas en los quehaceres diarios del teatro parece preparar el camino para un posible adulterio de Marion. Lucas lo sospecha muy pronto, y así se lo plantea a Bernard:



Lucas es consciente del problema y asume serenamente la situación, priorizando las condiciones peligrosas en las que vive a las veleidades sentimentales de Marion y Bernard. Además, parece estar en una situación de superioridad intelectual que le sitúa por encima del bien y del mal. Sin embargo, ella se resiste al cortejo de Bernard hasta la parte final del film, cuando todo se aboca a la definitiva relación a tres. Superada la guerra, y de nuevo con el teatro al mando de Lucas, la compañía vuelve a montar una obra protagonizada por Marion y Bernard. La escena final del film, la del estreno de la nueva obra, recoge a los tres saludando al público tras la función. Es muy interesante cómo Truffaut planifica la distribución de los personajes en el diseño de los planos y en el montaje. En primer lugar, un plano general recoge a los tres personajes en una situación fruto de la pura eventualidad: la distribución premeditada de los actores en la escena, debida a los azares de la obra representada, y la llegada por la derecha del director de la obra.



Es una construcción meramente coyuntural, no jerárquica, que sin embargo pronto cambia. En una distribución tradicional, seguramente Lucas, el nuevo rey Marco de *Le Dernier métro*, pasaría al centro y ambos amantes se situarían a los lados. Un triángulo perfecto. Pero no sucede así. En un efecto perfectamente calculado, y derivado de los cambios sociales de los años setenta respecto a la mujer y que ya señalamos en la primera parte con nuestro estudio de los cambios y transformaciones en las adaptaciones literarias. Marion toma la iniciativa y se sitúa en el centro de la escena —o en la punta superior del triángulo—, toma de la mano a ambos hombres y, tras mirarlos uno a uno, continúa saludando al público.



En la relectura de las estructuras que la leyenda venía proponiendo desde la Edad Media, respetadas siempre en las adaptaciones que se fueron sucediendo, François Truffaut renueva el paradigma, sitúa a la mujer en medio en perfecto equilibrio con el resto de los personajes, e incluso adoptando un papel nuevo, quizás superior, en el que la iniciativa femenina corrige los desajustes anacrónicos que parecían perpetuarse.

Es una renovada perspectiva femenina, ya adelantada, aunque en una historia secundaria, en *Baisers volés* de la mano de Fabienne, diez años antes. La trayectoria de las lecturas de género en el transcurso de una década, el paso adelante de la mujer, las nuevas interpretaciones que del papel femenino se han ido fraguando en los años 70, son la influencia más importante de este nuevo acercamiento a las estructuras de la leyenda de Tristán e Iseo. Una reformulación que, en todos los sentidos, irrumpirá completamente en su siguiente película: *La Femme d'à côté*.

3.3.4. Tristán e Iseo en el jardín: *La Femme d'à côté*

Como última escala de la asunción y transformación de la leyenda tristanesca en la obra de Truffaut, *La Femme d'à côté* representa la cristalización de la metamorfosis que el antiguo relato se ha producido en su tiempo y en su cine. Pero al mismo tiempo es la primera vez en Truffaut trata, con plena conciencia de ello, el mito en toda su trascendencia. Efectivamente, el uso y la manipulación del conocido verso extraído del *Lai du Chèvrefeuille* de María de Francia «Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus» al final del filme supone, más que una confesión, la plasmación de una evolución temática que, como vimos desde *Les Quatre cents coups* hasta ahora, había ocupado gran parte de la filmografía del director francés. Solo era cuestión de tiempo que dedicara completamente un filme a acometer la modernización de la leyenda en toda su extensión. Sin embargo, abocado absolutamente al enfrentamiento directo con el relato original, Truffaut no solo se decide a trasladar a la pantalla las inquietudes y las relecturas de su tiempo inmediato, sino que, aprovechando toda una acumulación de influencias que recibió desde sus inicios

como espectador, crítico y cineasta, cierra un círculo y convierte *La Femme d'à côté* en una obra con voluntad de final.

Definimos anteriormente a *La Femme d'à côté* como un film recapitulativo, y lo es tanto en la evolución personal del director como en la constatación de que se trata de un resumen fiel de las transformaciones que vivió la leyenda a través del siglo XX, los distintos y cambiantes enfoques, y la metamorfosis que imprimió un tiempo que hacía evolucionar las cosas con creciente velocidad. Truffaut, como se percibe en el film, utiliza todos esos códigos, se siente cómodo con ellos, y plantea una obra definitiva, sumamente destructiva respecto al paradigma original, pero al mismo tiempo firme en la seguridad de que solo gracias a la actualización de la leyenda logrará esta sobrevivir unos cuantos siglos más. Esa es la importancia del tratamiento que obras como *La Femme d'à côté* han dado a la historia de Tristán e Iseo a caballo entre el siglo XX y el XXI.

Al mismo tiempo, pese a esa modernización, ese encuentro cara a cara con la leyenda y con otras tradiciones del siglo XX —el surrealismo es la principal— le permiten a Truffaut rescatar algún aspecto que no desea que se disperse en su proceso de adaptación. Es así cómo la pasión exacerbada, el amor loco y enfermizo se conservan, se potencian y vienen a romper drásticamente la concepción burocrática que hasta ahora venían mostrando sus films, pese a que esta última fase de su filmografía ya mostraba cierta querencia a representar estados alterados de ardor amoroso, como en *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) o *La Chambre verte* (1978) En ambos filmes, rodados con solo tres años de diferencia, el culto disparatado y tortuoso al amado —en el primer caso por falta de reciprocidad, en el segundo por la muerte temprana— se convierte en algo casi religioso, por no decir un culto pagano en toda regla, y que evoca la cueva-santuario en la que Tristán idolatra la imagen de su amada Iseo, que ya recogía Jean Cocteau en *L'Aigle à deux tête*. Dos planos paralelos, casi gemelos, de ambos filmes muestran —en paralelo al de Cocteau— esa obsesión de los personajes y, por añadidura, del propio Truffaut, quien protagonizó, además, *La Chambre verte*.

L'Histoire d'Adèle H. (1975)



La Chambre verte (1978)



L'Aigle à deux têtes (Jean Cocteau, 1948)

La locura de amor que ya se ha ido adelantando en los anteriores films tiene su eclosión definitiva en *La Femme d'à côté*, un film que, además, aprovecha y explota como nunca antes los recursos que Luis Buñuel aportó a la lectura contemporánea de la leyenda. De ese modo François Truffaut confecciona *La Femme d'à côté* con la mirada puesta en algunos títulos, en algunas imágenes, en distintos temas recurrentes de ciertas películas del director español. Esta recuperación temática hace que, pese a la evidente

banalización de las pasiones y la profundidad que se representa en *La Femme d'à côté* llega a cotas de delirio buñueliano.

Al hablar de *L'Âge d'or* cuando tratamos sobre *Abismos de pasión*, de Luis Buñuel, señalamos cómo el filme poseía toda la carga temática de la leyenda, redirigida para presentar los conflictos del subconsciente en las relaciones amorosas, pero también las rémoras sociales y morales que penalizan su libre desarrollo. El surrealismo trataba de mostrar gráficamente esos choques, las contradicciones del amor desatado con las convenciones sociales y de clase, algo no muy alejado de lo que la leyenda de Tristán e Iseo representaba. El *Liebestod* como banda sonora en la escena del amor arrebatado en el jardín, después de haber sufrido lo indecible para volver a encontrarse, define como pocas la moderna presencia tristanesca en los conflictos intelectuales del siglo XX.

No existe mejor ejemplo que esa obra inaugural para explicar los cambios y adaptaciones que leyenda vivió durante la modernidad. Tenemos a dos amantes que en el inicio de la civilización se han encontrado y han dado rienda suelta a su pasión, actitud que sin embargo es censurada por el resto de los habitantes de la nueva tierra. Cuando por fin se encuentran es en una fiesta de la alta sociedad, pasado un tiempo que queda volatilizado gracias a la forma de representación surrealista. Antes, un aparatoso incendio quema la cocina e hiere a una criada ante la indiferencia de invitados y sirvientes:





Tras diversos avatares, las miradas de los dos amantes se encuentran por fin, y ambos buscan el jardín para buscar, por fin, la soledad necesaria para desatar su pasión lejos de la muchedumbre:





Debemos retener esta escena, porque veintitrés años después rodó en México *Él* (1953), un melodrama en el que volvió a emplear algunos recursos estéticos ya desplegados en *L'Âge d'or*. Así, en una nueva fiesta de sociedad, durante la cena, don Francisco, el anfitrión, ha dejado clara su filosofía sobre el amor: «El amor surge de improviso, bruscamente, cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse». Él es un caballero soltero que ha quedado, durante una misa, fascinado por Gloria, que sin embargo está prometida a uno de sus amigos. Los futuros amantes se encuentran y se observan durante la velada tras la cena, no sin antes que —con reminiscencias claras del filme de 1930— una polvareda irrumpa en la sala desde una habitación. En este caso, el criado de don Francisco agita un tapete lleno de polvo para que los invitados jueguen a las cartas:





Poco después, don Francisco y Gloria salen al jardín —de nuevo un jardín— donde por fin fructificará la pasión. El primer plano que irrumpe tras esta escena será, situado muchos meses después, de nuevo una polvareda, esta vez levantada por una explosión en la construcción de una presa en la que trabaja el novio traicionado de Gloria.



Fuego, polvo, dos amantes, un jardín, la pasión que por fin puede estallar... Son ideas recurrentes en estos dos films de Luis Buñuel que François Truffaut recoge y

adapta a su propuesta. En efecto, tenemos fuego en la cocina del club de tenis, que tienen que apagar madame Jouvett, narradora de *La Femme d'à côté*, y Mathilde, la nueva Iseo:



Tenemos los dos amantes viviendo frente a frente, casados con sus respectivas parejas, en dos casas en un pueblo cerca de Grenoble:



Y un jardín donde queda vedado hacer el amor con la pareja legal:



Y sin embargo sí que es el espacio donde el amor loco va a desbocarse con todas las consecuencias cuando, por fin, irrumpen en él los amantes ante la mirada atónita de los invitados:



Recapitulando, y como veíamos al compararlo con algunos aspectos del cine de Cocteau, comprobamos que también existen grandes paralelismos, o reiteraciones, entre el cine de Buñuel y el de Truffaut, lo que confirma que estamos ante un verdadero leitmotiv. Si bien su cine anterior recogía, sin duda, algunas resonancias buñuelianas, *La*

Femme d'à côté representa la eclosión de toda la carga estética y moral que el cineasta de Calanda había aportado a la historia del cine.

Humo o polvareda, salida al jardín y desenfreno amoroso en ese mismo jardín; puestas en paralelo, *L'Âge d'or* y *Él* de Buñuel, y *La Femme d'à côté* de Truffaut desvelan sus profundas simetrías más allá de lo meramente estético:



Hay algunas resonancias buñuelianas más, como la cojera de madame Jovet, que es evidentemente una referencia a *Tristana* (1970), durante el rodaje de la cual Truffaut visitó a Buñuel; o cómo separan al protagonista de su Iseo particular, en una misma construcción que en *L'Âge d'or*:



Pero no sólo hay fidelidades en las resonancias buñuelianas que ocurren en el jardín de *La Femme d'à côté*, también existen diferencias profundas, lecturas distintas y coyunturales, muy personales, que dotan al filme de Truffaut de carácter propio. Buñuel, su cine y su vida, aunque expresan abiertamente ciertas contradicciones, representan un ataque intencionado contra el orden social, contra todo aquello —como dijo alguna vez— que evitaba que este mundo fuese el mejor de los posibles³⁵⁹. Sin embargo, en Truffaut esa actitud es, por lo menos, matizable. Sobrepone la expresión de la pasión y la locura de amor a cualquier otro tipo de interés. Sin embargo, no es un paso atrás respecto a la continuidad de la leyenda; era Buñuel quien había reformado y utilizado como excusa la rabia amorosa de Tristán e Iseo para remover los cimientos de la naturaleza profunda de la sociedad europea de la primera mitad del siglo XX, al calor de los movimientos de insurrección social que alcanzaron también al grupo surrealista en el que estaba inmerso.

En ese reencuentro con la fidelidad literaria, François Truffaut, pese a manejar códigos reinterpretativos fundados por Luis Buñuel, echa la mirada atrás y recupera

³⁵⁹ «Me gustaría conseguir que hasta el espectador más ordinario sintiese que no está viviendo en el mejor de los mundos posibles», en FUENTES, Víctor, *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 66.

partes esenciales y fundacionales del mito, pero que domestica y atempera para acercarlo a su propio tiempo, que ya no es el de Buñuel.

El jardín se convierte en el inicio y el final de todo. El inicio porque fue a través de un jardín como se conocieron Bernard y Mathilde, y también cómo Bernard se enamoró de Mathilde al beber alcohol —de nuevo un equivalente transmutado en el siglo XX al filtro amoroso medieval—, como recuerdan en la habitación del hotel en su primer encuentro adúltero:



Y en efecto, en la actualidad, el ataque de locura amorosa es en el jardín, que deja en evidencia de la peor forma posible —o sea, a la luz de toda la sociedad acomodada grenoblesa— un secreto inviolable, responde, en palabras de Alain Bergala, a «le passage à l'acte, le coup de folie»³⁶⁰, un acto de profundo desorden psicológico digno del diván de un buen psicoanalista.

³⁶⁰ BERGALA, p. 6.

Es en el jardín, pero también en el bosque³⁶¹, en una clara referencia a la leyenda cuando Tristán e Iseo huyen allí para esconderse del rey. Bernard y Mathilde se esconden en el bosque para hacer el amor desesperadamente³⁶²:



El fuego en la cocina, algunas escenas después, destapa otro conflicto psicológico entre los remordimientos por haber engañado a su marido y la fatalidad de una historia que ha llegado demasiado lejos, que esta vez afectará dramáticamente a Mathilde y que la llevará a enfermar, a la cama de un hospital y a la consulta, por fin, de un psiquiatra. Paso a paso vemos cómo los frutos de la pasión vuelven a banalizarse con soluciones propias de una actualidad declaradamente práctica.

Es así: como siempre en Truffaut, se plantean soluciones contemporáneas a conflictos intemporales. Sin embargo, una vuelta al camino de la tragedia les arrastra al fatal desenlace. Este se produce, como no podía ser de otra forma, de nuevo junto al jardín —el guión es claro en ese detalle— una madrugada cuando vuelven a encontrarse solos, cuando ya todo parecía solucionado: él de nuevo con su familia; ella, recuperada y recién salida del hospital, intentando rehacer su vida. La voz en off del médico forense se superpone al plano aéreo de una furgoneta de la Gendarmería llegando al pueblo:

³⁶¹ «La huida al bosque significa el rompimiento con la sociedad», en LÓPEZ ALCARAZ, *op. cit.*, p. 153. Ese tópico tiene su representación cinematográfica en esa huida al bosque de *La Femme d'à côté*. Es evidente que la relación adúltera entre Mathilde y Bernard supone un quebranto de las normas burguesas de la sociedad grenoblesa, expresado muy gráficamente en el jardín, y de forma más clásica en el bosque.

³⁶² El número 813 aparece en la matrícula del coche en el que acuden al bosque. Ese número aparece insistentemente en varios filmes de Truffaut, frecuentemente en lugares propicios para la pasión amorosa. Lo tenemos en la placa y en el llavero de la habitación donde los amantes de *La Peau douce*, Pierre y Nicole, inician su relación adúltera, o dibujado con grandes trazos en la pared del hotel donde Louis y Marion se esconden de la policía.



Mathilde, sacando un revolver del bolso, ha matado a Bernard mientras hacían el amor, para inmediatamente suicidarse ella. Como banda sonora de esta escena, George Delerue compuso un tema con evidentes similitudes con el *Tristan und Isolde* de Richard Wagner titulado «Ni avec toi, ni sans toi». Amor y muerte de nuevo, la dialéctica romántica que ha llegado hasta finales del siglo XX. Y como epílogo, de nuevo irrumpe Madame Jovet, la narradora, para completar en enlace de *La Femme d'à côté* con la vieja leyenda. Y esquivando el peso de esa tradición literaria comenzada en la Edad Media, el tópico literario se retuerce para encajar en los parámetros que el siglo XX impone. Así, como ya adelantamos al iniciar el tema, el verso de María de Francia «Ne vus san mei, ne mei sanz vus», *ni tú sin mí, ni yo sin ti*, queda transformado, adaptado a un nuevo dramatismo finisecular más tortuoso todavía: «Ni avec toi, ni sans toi».



Conclusiones

Existe una importante cantidad de estudios en torno a Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut. Todos ellos abordan gran parte de sus universos cinematográficos, abarcando distintas temáticas teóricas, históricas, biográficas... Sin embargo, no nos consta que exista ningún estudio que haya rastreado en las filmografías de los tres directores en busca de la huella y la presencia de la leyenda de Tristán e Iseo, en ningún caso de la profundidad con la que nosotros hemos intentado acometer la cuestión, y menos todavía tomando como base los universos fílmicos de los tres creadores puestos en relación. Más allá de esta premisa, tampoco existe ningún estudio que tome la leyenda tristanesca como nexo de unión entre los tres. Uno de los avances de nuestra investigación ha sido tratar de establecer las redes de comunicación creativa entre Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut con la leyenda de Tristán e Iseo como centro.

Pero además, el análisis de esta complicidad entre artistas ha desvelado que la leyenda se sitúa en el núcleo mismo de cada una de sus filmografías, y que en los tres casos ha sido uno de los grandes motivos que han movido la evolución de sus distintas trayectorias. Todas ellas, en el marco del desarrollo de un arte nuevo como el cine — Luis Buñuel y Jean Cocteau formaron parte de esos inicios; Truffaut renovó con sus compañeros de generación gran parte del lenguaje cinematográfico—, se enmarcan en los esfuerzos que muchos artistas contemporáneos hicieron por recuperar y adaptar la leyenda de Tristán e Iseo al siglo XX, un siglo cambiante como pocos en la historia de la humanidad.

Ya sea movido por el empuje de las vanguardias (Buñuel), por un empeño vital para recuperar mitos literarios (Cocteau) o simplemente por asumir y reflejar los cambios de nuestro tiempo (Truffaut), lo cierto es que todos ellos han enfocado la adaptación de una historia tan alejada de nuestra coyuntura temporal de formas distintas, producto seguramente de su pertenencia a generaciones diferentes en el caso de Buñuel y Cocteau respecto a Truffaut. Y sin embargo sus propuestas son

complementarias y están perfectamente imbricadas. Hay, como hemos querido demostrar, un hilo conductor que reúne de forma ordenada y gradual el tratamiento que estos han dado a la leyenda.

En efecto, Buñuel adapta la leyenda al siglo XX mediante su experiencia en el seno de las vanguardias. Es una primera renovación que, tomada de las novedades que habían surgido en el seno del romanticismo para rescatarla del mundo medieval, contribuirá a su constante desarrollo a lo largo en las siguientes décadas. De su trabajo podemos extraer que la leyenda de Tristán e Iseo fue asumida como parte casi estructural en su evolución como artista, que esta ha estado presente como guía en la transición más importante que tuvo su cine el pasar de la radicalidad de su lenguaje transgresor, en sus inicios, al panorama cinematográfico comercial para poder vivir de su oficio. De Buñuel permanece el hecho de que supo adaptar la leyenda a un nuevo paradigma, que necesitó tomar como vía el surrealismo, con todas las modificaciones necesarias, para asentarse en un siglo que no parecía estar abierto a los anacronismos que la leyenda llevaba proponiendo durante casi un milenio. La lectura buñueliana de la leyenda nos remite a un elaborado fetichismo religioso, una idea distinta de los objetos mágicos de la leyenda, cuyos significados pasan a ser ahora susceptibles de ser traducidos por los mecanismos oscuros del subconsciente, y una concepción del amor en el que impera la frustración, la violencia y un erotismo de pesadilla como vías de representación. Buñuel, alejándose de lo medieval, sitúa el amor de Tristán e Iseo en el terreno del *amour fou*, impregnado de sordidez y demencia.

Tomada como influyente formulación estética, Jean Cocteau recoge la solución surrealista como inspiración para sumarla al amplio espectro de su producción artística —poética y novelística, pero sobre todo teatral—, e introducir en el cine ese rescate de lo mítico y legendario que ya venía desarrollando en sus otras facetas creativas. *L'Éternel retour* (1943) propone, más que una renovación, una refundación. En efecto, condiciona la adaptación de la leyenda al siglo XX a la conservación de todos esos aspectos que la sitúan entre la historia y la magia. Pese a que tenemos a un Tristán que viste jersey en vez de armadura, y alterna montar a caballo y conducir coches, no tenemos un cambio sustancial respecto a los efectos sobrenaturales de los elementos del

pasado, si bien estos vienen revestidos de objetos cotidianos y contemporáneos para evitar, en la medida posible, su anacronismo. No es más que una adaptación formal, porque la esencia de la leyenda permanece. Sí tenemos, en cambio, empujado inevitablemente por los cambios sociales del siglo XX —y también por un convencimiento personal—, otra perspectiva de algunos aspectos que definitivamente no encajaban con los nuevos tiempos, como el papel de la mujer, que toma voz propia y definitiva en su cine. Esta fue una de las propuestas modernizadoras que más influyó en François Truffaut y que este desarrollaría ampliamente.

Como Cocteau, Truffaut también se ocupó de proponer elementos cotidianos para recoger el fondo sobrenatural del pasado, pero estos ya no tienen efecto alguno, o este es el contrario del que originalmente tuvieron. Truffaut registra la normalización de la leyenda, desprovista ya de todo componente mágico, para proponer soluciones contemporáneas a los viejos conflictos medievales como el quebrantamiento de la fidelidad, el amor por encima de todas las cosas, la trascendencia y fatalidad del adulterio... Truffaut, en el último paso hacia su normalización, hace que las consecuencias de las vulneraciones del orden por parte de las encarnaciones contemporáneas de Tristán y Iseo se conviertan en algo anodino, poco arriesgado e incluso vulgar. Se asumen esos conflictos ancestrales con la naturalidad de lo cotidiano. El desencanto de la modernidad, que anida en un buen número de obras literarias y cinematográficas de la segunda mitad del siglo XX, entre las que se mueve Truffaut, también puede extraerse de la leyenda de Tristán e Iseo. Este seguramente ha sido el gran descubrimiento de las pequeñas adaptaciones que han ido salpicando su filmografía, y sobre todo de la gran adaptación que supuso *La Femme d'à côté*.

La aportación que han hecho Buñuel, Cocteau y Truffaut para la integración de la leyenda en la modernidad ha sido su renovación desde los cimientos, algunos con más profundidad que otros. El cine como arte nuevo, liberado de los viejos anclajes que ponían en dificultad la renovación estructural de algunos temas eternizados por las artes tradicionales, ha encontrado soluciones y respuestas contemporáneas a elementos y conflictos anacrónicos. Del retorcimiento que supone el tamiz surrealista de Buñuel, que es también una forma de adaptación al siglo, a la regeneración formal de Cocteau,

Truffaut, en el último paso hacia su normalización, convierte el problema del adulterio, inmóvil durante tantos siglos de desarrollo de la leyenda, en un mero asunto de abogados.

La novedad de nuestro trabajo deriva del estudio del acomodo de la leyenda en sus versiones cinematográficas, en concreto en *Abismos de pasión* de Luis Buñuel (1954), *L'Éternel retour* de Jean Cocteau (1943) y *La Femme d'à côté* de François Truffaut, y su relación entre ellas. Escogimos estos tres filmes con la seguridad de que a partir de ellos podríamos descifrar los mecanismos adaptativos que la leyenda ha tenido que asumir para continuar con su evolución durante el siglo XX, cómo esta ha tenido que ser reinterpretada y alterada para adaptarse a un nuevo tiempo, una situación que, por otro lado, no es inédita en una trayectoria de varios siglos de evolución. El siglo XX es parte de ese progreso y esa permanencia de la leyenda en los tiempos que ha tenido que ir superando. Su supervivencia hasta nuestros días demuestra que, pese a no tenerlo fácil, ha sabido adaptarse perfectamente a los cambios.

Hemos visto que las variaciones adaptativas —los procesos de encaje— contenidas en esas tres películas, pero también en el universo creativo de los tres directores y sus correspondientes filmografías, nacen de un encadenamiento entre autores y obras proyectado durante más de medio medio siglo. Pero también hemos descubierto que no únicamente es importante que la leyenda de Tristán e Iseo se encuentre en el fondo creativo de los tres; hemos descubierto cómo la leyenda forma parte integral y estructural de la evolución de cada uno de los cineastas. Más allá de ser un episodio circunstancial, la leyenda aparece inamovible en las elaboraciones, en la creatividad, y sobre todo en la evolución del cine de Luis Buñuel, Jean Cocteau y François Truffaut. La leyenda evoluciona internamente en la filmografía de cada uno de ellos, pero también el cine de los tres se somete a las variaciones que la leyenda llevaba proponiendo desde sus orígenes. Es la propia leyenda también la que motiva la evolución de la trayectoria de los creadores; se sitúa, como hemos demostrado, en el centro de sus avances como cineastas.

Nuestro trabajo además ha encontrado los mecanismos de adaptación de la leyenda

a la actualidad, aquello que ha facilitado la comprensión por parte de un nuevo público de determinados aspectos que habían quedado varados en la percepción propia de las audiencias de la Edad Media. En ello nos hemos centrado al abordar la segunda parte del estudio, pero para llegar hasta aquí, hemos tenido que rastrear ampliamente la leyenda de Tristán e Iseo a lo largo de su evolución, desde su creación hasta llegar a las puertas del siglo XX. Y lo hemos hecho centrándonos en aquellos aspectos revolucionarios que han servido de vía para que la leyenda se fuera adecuando, en un largo proceso, para su entrada en el siglo XX, y en el cine en particular. Hemos visto que las novedades propuestas por Gottfried von Strassburg, revisado y dirigido hacia el futuro por Wagner y su ópera *Tristan un Isolde*, fue un aspecto fundamental en la asimilación de la leyenda en el siglo naciente. Su importancia, su complejidad, la variedad de lecturas, ofrecieron a los artistas del XX todo un arsenal de recursos a los que acudir para sus propias adaptaciones. La puesta en cuestión de Gottfried de la corte nobiliaria, la idea de la incompreensión y el acoso a los jóvenes amantes, los rasgos antisociales de estos, fueron novedades que aceptó el siglo XIX y que se proyectaron hacia delante.

Un ejemplo de renovación, que sumamos a lo anterior, es el filtro amoroso. Si bien en las versiones más antiguas el filtro que beben los amantes es por la voluntad de Iseo, Gottfried propone la confusión y el azar en forma de una jarra de vino tomado de forma accidental, lo que provoca que Tristán e Iseo se amen sin poder remediarlo. El aturdimiento primero ante lo fortuito de la situación, y la aceptación posterior, marcan una primera variante respecto a la línea evolutiva de la leyenda. Ello se refuerza con la disposición de los amantes a sostener su amor por encima de todo, luchar por él, sacrificarse. Es un esfuerzo humano, por encima de lo mágico. Pasado por el tamiz del siglo XIX, donde ya se ha incluido la idea del amor después de la muerte, el descenso hacia la trivialidad contemporánea empieza en Gottfried.

En aspectos como el filtro, tan centrales en la leyenda, encontramos algunos de los elementos propiciatorios para esa vulgarización de lo original. Ese cruce entre bebida alcohólica y filtro amoroso representa un paso importante para su adaptación cinematográfica, y contemporánea por extensión. Lo encontramos en Cocteau, que

utiliza un cóctel preparado por Tristán para enlazar a los amantes. Si en *Cocteau* es un cóctel adulterado por un felón, que ha confundido la pócima con un veneno, en Truffaut la copa de alcohol que beben los amantes está cargada efectivamente de veneno: el filtro amoroso se ha convertido, en *La Mariée était en noir* (1968), en un medio para matar. También en *Jules et Jim* (1962) un frasco de vitriolo, que humea cuando lo vierten por la cañería en una extraño ritual, describe perfectamente esa transición de la poción de amor al líquido corrosivo. El filtro amoroso ha cambiado, se ha manipulado. En *Baisers volés* (1968), el paso es mayor: ahora es un café el que aparece, aunque sea como una presencia meramente ornamental, en el momento de transición hacia la relación amorosa; y en *La Femme d'à côté* tenemos en la ingesta de alcohol —una simple borrachera adolescente— el preámbulo a una historia fatal que, esta vez sí, está expresamente relacionada con la leyenda de Tristán e Iseo.

Esta transición hacia la disolución total del efecto —primero positivo, negativo después— del filtro amoroso, encarna buena parte de la desactivación de todo aquello que podría parecer anacrónico, de un carácter disfuncional, de la antigua leyenda. Así, somos conscientes de que un mecanismo adaptativo que han encontrado estos directores, con Truffaut como polo final, ha sido el dejar algunos de esos conceptos arraigados en la leyenda desde tiempo inmemorial como algo residual; comparecen en la historia, son el motivo de algún tipo de alteración en la trama, pero ya han perdido su capacidad influyente, y pasan a convertirse en objetos cuya actuación es opuesta a la original (en vez de traer amor, matan) o simplemente decorativo (el café en el momento de la revelación, o una botella de alcohol que hacer perder la vergüenza para iniciar una relación).

Como vemos, a partir de la segunda mitad del siglo XX, las nuevas realidades que han ido conformando las sociedades actuales, más abiertas en la caracterización de las relaciones de pareja, ha rebajado la carga sancionadora que estaba asentada en la leyenda hasta el XIX. Ya no existe el carácter subversivo. Este se ha ido despegando del tronco tradicional de la leyenda, hasta convertir las consecuencias del adulterio en un problema menor. Sin embargo, muchos de aquellos artistas que en el siglo XX han optado por adaptarla, han sabido inaugurar nuevas formas de representación, menos intensas y

trascendentes que durante la Edad Media, pero más reconocibles por los espectadores contemporáneos. Se produce, eso sí, un trasvase de elementos icónicos, pero vacíos del contenido original; son, en cambio, presencias importantes por su relación con las antiguas facultades mágicas que, aunque desactivadas, todavía no hemos olvidado. Se inaugura así una nueva poética del objeto como alternativa a la primera, pero igualmente transcendental, de la que Buñuel fue pionero. Además, el interés narrativo se ha trasladado a otros personajes, o simplemente la historia tristanesca pasa a un segundo plano: ocurre constantemente en las filmografías de Buñuel, Cocteau y Truffaut, como hemos podido comprobar.

Existe, pues, una continuidad matizada en las adaptaciones cinematográficas de la leyenda de Tristán e Iseo, en concreto las que se representan en *Abismos de pasión*, *L'Éternel retour* y *La Femme d'à côté*. Podemos hablar de desactivación de todos los elementos que la han caracterizado a través de los siglos, pero también de una necesidad de deshacerse de todo aquello que el tiempo ha dejado apartado de nuestra idea de realidad. Se usa la leyenda como estructura, se renuevan los escenarios y se modernizan determinadas situaciones; Jean Cocteau se esmeró especialmente en ello. En otras ocasiones ya no hay una ambientación fiel, las tramas se han alterado, pero los personajes son totalmente reconocibles y los acontecimientos no dejan lugar a dudas sobre su origen.

La revolución adaptativa ha sido profunda. Es el pago por la supervivencia, y el motivo de que directores cine y guionistas como Luis Buñuel, Jean Cocteau o François Truffaut hayan querido situarla en el centro de su creatividad. Conocemos nuevas oportunidades de adaptación que han seguido fructificando después de ellos, tanto en literatura como en otros medios que, igual que ocurrió con el cine cuando inauguraba el siglo con nuevas propuestas y otros lenguajes, han retomado la leyenda de Tristán e Iseo como fuente de inspiración. Sin duda, la historia continúa.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Tristan und Isolde*, en *L'Avant-Scène*, n° 34/35, julio-agosto, 1981.
- AA.VV., *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte la letterature*, Milán, Bompiani, 2005
- ABADIE, Daniel, *Jean Cocteau and the French scene*, París, Abbeville, 1984.
- ABRAHAM, Pierre y DESNÉ, Roland (eds.), *Histoire de la littérature française: desorigines à 1600*, París, Messidor/Éditions Sociales, 1971.
- ALLAIRE, Gloria (ed.), *Italian Literature: Il tristiano panciatichiano*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2002.
- ALVAR, Carlos, *Lanzarote del Lago*, 7 vols., Madrid, Alianza, 1988.
- , *La búsqueda del Santo Grial*, Madrid, Alianza, 1997.
- , “Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media”, *Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (Historia y Literatura, 2)*, 2010, pp. 227-228.
- ANDREW, Dudley & GILLAIN, Anne (Eds.), *A Companion to François Truffaut*, Oxford, Blackwell Publishing, 2013.
- ANÓNIMO, “Le réalisme poétique à l'écran”, en *Séquences: la revue de cinéma*, No. 21, 1960.
- ANSPACHER, Louis Kaufman, *Tristan and Isolde: A Tragedy*, París, Brentano's, 1904.
- ANZOÁTEGUI, Ignacio B. (ed.), *Libro del esforzado caballero Don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos en armas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- ARANDA, J. Francisco, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975.
- ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990.
- ARNOLD, Matthew, *The poetical works of Matthew Arnold*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1897.
- , *Tristram and Iseult*, Londres, Collins' Clear-Type Press, 1946.
- ASTRUC, Alexander, *Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo: écrits, 1942-1984*, París, L'Archipel, 1992.
- AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984.

- AULIER, Dan, *Vertigo. The Making of a Hitchcock Classis (Foreword by Martin Scorsese)*, Nueva York, St. Martin's Press, 1988.
- AUSTIN, Martha Waddill, *Tristram & Isoult*, Boston, The Poet Lore Company, 1905.
- AZOURY, Philippe; LALANNE, Jean-Marc, *Cocteau et le cinéma: Désordres*, París, Cahiers du Cinéma-Centre Pompidou, 2003.
- BACH, Raymond, "Cocteau and Vichy: Family Disconnections", en *L'Esprit Createur*, Vol. 33, No. 1, 1993, pp. 29-37.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier, *La llavor immortal: els arguments universals al cinema*, Barcelona, Empúries, 1995.
- , *Jo ja he estat aquí: ficcions de la repetició*, Barcelona, Empúries, 2005.
- BALZAC, Honoré de, *Lirio del valle*, traducción de Mauro Fernández Dios, Madrid, EDAF, 1975.
- BARBACHANO, Carlos, *Luis Buñuel*, Barcelona, Salvat, 1986.
- BARR, Charles, *Vertigo*, Londres, British Film Institute, 2002.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, "Luce de Gast et Hélie de Boron, le chevalier et l'écriture", *Romania*, n. 106, 1985, pp. 326-340.
- , *Tristan et Iseut: de la légende aux récits en vers*, París, Presses Universitaires de France, 1987.
- BAZIN, André, *Jean Renoir: Períodos, filmes, documentos*, Barcelona, Paidós, 1999
- , *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004.
- , et al., *Buñuel, Dreyer, Welles*, Madrid, Fundamentos, 1991, p. 27.
- BÉDIER, Joseph, *Le roman de Tristan par Thomas*, París, Société des anciens textes français, 1902.
- (ed.), *Les deux poèmes de La folie Tristan*, París, Firmin Didot et cie, 1965.
- , *Le roman de Tristan et Iseut*. París, Sevin et Rey, 1901; trad. *La historia de Tristán e Isolda*, Barcelona, Acantilado, 2011.
- ; ARTUS, Louis, *Tristan et Iseut: pièce en trois actes*, París, L'Illustration, 1929.
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el Romanticismo alemán y la poesía francesa*, Madrid, FCE, 1993.
- BERGALA, Alain, *La Femme d'à côté*, París, L'Avant Scène, 1990.
- BERNOULLI, Carl Albrecht, *Tristans Ehe: Ein amerikan Drama in 5 Aufzügen*, Leipzig, Reclam, 1926.

- BÉROUL; RUIZ CAPELLÁN, Roberto (ed.), *Tristán e Iseo*, Madrid, Cátedra, 1985.
- BISHOP, John, *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*, Madison, UW Press, 1993.
- BLOCH, R. Howard & NICHOLS, Stephen G. (eds.), *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- BLOWEN, Michael, "Tristan and Isolde founder in a sea of non sense", *The Boston Globe*, 16 de agosto de 1982.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Vértigo*, traducción de Jandro Murillo, Madrid, Nebular Editorial, 2002.
- BOORSCH, Jean, "The Use of Myths in Cocteau's Theatre", *Yale French Studies* No. 5, *The Modern Theatre and Its Background*, 1950.
- BOSSUAT, Robert, *Tristan et Iseut: conte du XIIIe siècle*, París, Librairie Hatier, 1951.
- BORRÀS, Laura, "Ysaïe le Triste o el caso del roman", *Revista de Filología Románica*, n. 15, 1998, pp. 135-144.
- BOTTING, F., *Gothic*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996.
- BRETON, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992.
- BRONTË, Emily, *Cumbres borrascosas*, Madrid, Cátedra, 2001.
- BRUCE, James D., *The Evolution of Arthurian Romance from the Beginnings Down to the Year 1300, vol. 2*, Whitefish, Kessinger, 2006 (1923).
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- BRUNIUS, Jacques, *En marge du cinéma français*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- BUACHE, Freddy, *Le cinéma français des années 70*, Renens, 5 Continents-Hatier, 1990.
- BUÑUEL, Luis, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.
- , *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- ; CARRIÈRE, Jean-Claude, *El monje*, Barcelona, Laertes, 1978.
- , NOAILLES, Charles de, "*L'Âge d'or*": *Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles: lettres et documents (1929-1976)*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993.
- BURKE, Peter, *La revolución historiográfica francesa: La escuela de los Annales 1929-1984*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- BURRELL, Harry, *Narrative Design in Finnegans Wake: The Wake Lock Picked*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.

- BUSCHINGER, Danielle, *La Légende de Tristan au moyen âge: actes du colloque des 16 et 17 janvier 1982*, Göppingen, Kümmerle, 1982.
- BYATT, A. S., *Possession: A romance*, Londres, Chatto & Windus, 1990.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, *Un Oficio del Siglo 20 (G. Caín, 1954-60)*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1973.
- CAIZERGUES, Pierre, *Jean Cocteau & l'image*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2013.
- CAMPBELL, Joseph, *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, Madrid, Alianza, 1994.
- ; ROBINSON, Henry Morton, *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce's Masterwork*, Novato, New World Library, 2005.
- CARR, Joseph Comyns, *Tristram & Iseult: A Drama in Four Acts*, Londres, Duckworth, 1906.
- CASARES, María, *Residente privilegié*, París, Fayard, 1980.
- CAZENAVE, Michel. *Tristan et Iseult: roman*, París, Albin Michel, 1985.
- CELA, Julia, “La empresa cinematográfica española Filmófono (1929-1936)”, en *Documentación de las Ciencias de la Información*, vol. 18, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
- CESARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel: Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- CHEDALEUX, Delphine, “Un jeune premier sous l'Occupation: Jean Marais ou l'éloge d'une masculinité passive”, *Studies in French Cinema*, vol. 10, no 3, 2010.
- , “Jean Marais, star de Cinémond (1946-1958): la construction d'une masculinité ambivalente dans la France d'après-guerre” *Studies in French Cinema*, vol. 15, no 1, 2015.
- CHEVALIER, Jean; GHEERHANT, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, París, Robert Laffont, 1982.
- CHRÉTIEN De Troyes, *El caballero del león*, Madrid, Siruela, 1984.
- , *El caballero del león*, Madrid, Alianza, 2000.
- CIGNI, Fabrizio (ed.), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, Ospedaletto, Pacini, 1994.
- CIRLOT, Victoria, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura moderna*, Barcelona, Montesinos, 1995 [1987].

- CLAUDEL, Paul, *Partage de Midi*, París, Bibliothèque de l'Occident, 1906.
- ; Gérald Antoine (ed.), *Partage de Midi: un drame revisité: 1948-1949*, París, L'Age d'Homme, 1997.
- CLOSS, Hannah, *Tristan*, Londres, Andrew Dakers, 1940.
- CLUZEL, Irénée. “Cercamon et Tristan”, *Romanía*, 81, 1960, pp. 537-538.
- COCTEAU, Jean, *L'Éternel retour*, París, Nouvelles Éditions Françaises, 1946.
- , *La Belle et la Bête — journal d'un film*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1958.
- , *L'Aigle à deux têtes*, París, Gallimard, 1973.
- , *Journal, 1942-1945*, París, Gallimard, 1989.
- , *Le Sang d'un poète*, Mónaco, Éditions du Rocher, 1999.
- , *Oeuvres poétiques complètes*, París, Gallimard, 1999.
- , *Théâtre complet*, París, Gallimard, 2003.
- , *Oeuvres romanesques complètes*, París Gallimard, 2006.
- COLE, William D., “Purgatory vs. Eden: Bérout's Forest and Gottfried's Cave”, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 1995, vol. 70, no 1, p. 2-8.
- COMPANY, Juan Miguel et al., *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1991.
- COOPER, Linda, “L'ironie iconographique de la coupe de Tristan dans L'Escoufle”, *Romania*, vol. 104, no 2, 1983, p. 157-176.
- CORTÉS ZABORRAS, Carmen, *Estudios sobre Jean Renart*, Málaga, Ediciones del Grupo de Investigación Traductología, 2002.
- CROSS, Tom Peete; SLOVER, Clark Harris (ed.), *Ancient Irish Tales*, Nueva York, Barnes & Noble, 1969.
- CSUPOR, Isabelle; VUILLE, Michel, “L'émancipation féminine et la figure de l'adolescente au cinéma”, en DUPONT, Sébastien; PARIS, Hugues, *L'adolescente et le cinéma*, París, Eres, 2013, pp. 49-62.
- CUESTA, María L., “Tristán en la poesía medieval peninsular”, *Revista de Literatura Medieval*, IX, 1997, pp. 121-143.
- CURTIS, Renée L., “The Problems of the Authorship of the Prose Tristan”, *Romania*, 1958, vol. 79, p. 314-35.
- (ed.), *Le roman de Tristan en prose*, 3 vols., Cambridge, Boydell & Brewer Ltd, 1963-1985.

- CURTIS, Renée L., "Who wrote the Prose Tristan? A New Look at an Old Problema", *Neophilologus*, vol. 67, n. 1, 1983, pp. 35-41.
- D'ESPEZEL, Pierre, *Tristan et Iseut: renouvelé d'après les manuscrits de Thomas, des deux Béroul et de le Folie Tristan de Berne conférés avec la Saga du Frère Robert, avec Eilhart d'Oberg et Gottfried de Strasbourg*, París, Union Latine d'Éditions, 1956.
- DALLAPIAZZA, Michael, "Medieval Tristan and *Fin de Siècle* Aestheticism: Georg Kaisers *König Hahnrei*", en BÖKER, Uwe (ed.), *Of Remembrance the Key: Medieval Literature and its Impact through the Ages*. Berna, Peter Lang, 2004, pp. 203-214.
- DALLE NOGARE, Pierre, *Tristan et Iseut*, París, Philippe Lebaud, 1977.
- DARRÉ, Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, París, La Découverte, 2000.
- DE BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge, *François Truffaut*, Madrid, Plot, 2005.
- DE BAENA, Juan Alfonso; DUTTON, Brian y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (eds.), *Cancionero de Baena*, Madrid, Visor, 1993.
- DE BOUHÉLIER, Saint-Georges, *La tragédie de Tristan et Iseult: pièce en quatre actes et dix-huit tableaux*, París, Charpentier et Fasquelle, 1923.
- DE BRUYN, Günter, *Tristan und Isolde*, Berlín, Kindler, 1975.
- DE LA BRETÈQUE, François Amy, "Présence de la littérature française du Moyen Âge dans le cinéma français", *Cahiers de recherches médiévales*, 2, 1996
- , "Versions récentes de la légende de Tristan et Iseut au cinéma: entre prosaïsme et puérité y avait-il un autre choix?", *Babel*, 15, 2007.
- DE RIQUER, Martín, *Los trovadores: Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983.
- , y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, vol. 3, Barcelona, Planeta, 1984.
- DE RIQUER, Isabel (ed.), *La leyenda de Tristán e Iseo*, Madrid, Siruela, 1995.
- , *Tristán e Iseo; Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros*, Madrid, Siruela, 2001.
- DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'occident*, París, Plon, 1939 (1956, edición revisada y aumentada); trad. *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1979.
- DELAVOUËT, Max-Philippe. *Pouèmo, 1*, París, José Corti, 1971.
- DELBOUILLE, Maurice, "Tristan dans la pièce *Ab lo pastor...* de Cercamon", *Romanía*, 87, 1966, pp. 234-247.

- DEUTELBAUM, Marshal y LELAND, Poague (Eds.), *A Hitchcock Reader*, Iowa, State University Press AMES, 1986.
- DI STEFANO, Giuseppe, “El romance de don Tristán. Edición crítica y comentarios”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. 3, 1988, pp. 271-303.
- DUBY, Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Editorial, 1992.
- , *Dames du XII siècle. I Aliénor, Héloïse, Iseut et quelques autres*, París, Gallimard, 1995; trad. *Damas del siglo XII: Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*, Madrid, Alianza, 1995.
- DUGGAN, Joseph J., *The Romances of Chrétien de Troyes*, Yale University Press, 2001.
- DUNLOP, John Colin, *The History of Fiction: Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction, from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Day*, Londres, Longman, 1845, pp. 83-90.
- EILHART von Oberg y GOTTFRIED von Strassburg; MILLER, Victor y DIETZ, Bern (eds.), *Tristán e Isolda*, Madrid, Siruela, 2001.
- ERSKINE, John, *Tristan and Isolde: Restoring Palamede*, Nueva York, Bobbs-Merrill, 1932.
- EISNER, Sigmund, *The Tristan Legend: A Study in Sources*, Evanston, Northwest University Press, 1969
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo: l'invention à Hollywood*, París, CNRS, 2001.
- EUSTACHE, Jean, *La maman et la putain: scénario*, París, Cahiers du cinéma, 1998.
- FABRE, Lucien, *Tristan et Yseult: légende dramatique en 2 actes*. París, Nagel, 1945.
- FARGNOLI, A. Nicholas & GILLESPIE, Michael Patrick, *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*, Nueva York, Infobase Publishing, 2006.
- , *James Joyce A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- FOURRIER, Anthime, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au moyen-âge*, París, Nizet, 1960.
- FRANCINI, Marusca, “The *Saga af Tristram ok Ísodd*: an Icelandic Reworking of *Tristrams Saga*”, en BUZZONI, Marina y BAMPI, Massimiliano (eds.), *The*

- Garden of Crossing Paths: The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts*, Venecia, Cafoscarina, 2007, pp. 249-271.
- FRAPPIER, Jean, *Étude sur Yvain, ou Le chevalier au lion*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1952.
- , *Contribution au débat sur la Lai du Chèvrefeuille*, Sarrebruck, Universität des Saarlandes, 1957.
- FRAPPIER, Jean, “Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, VI, n. 23, 1963, pp. 255-280.
- , *Chrétien de Troyes*. Paris, Hatier, 1968.
- FUENTES, Víctor, *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.
- FURNESS, Raymond, “Wagner and Decadence”, p. 393, en GRIMBERT, Joan Tasker (ed.), *Tristan and Isolde: a Casebook*, Londres, Routledge, 1995.
- GABRIEL MARTÍN, Fernando, *El ermitaño errante: Buñuel en Estados Unidos*, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2010.
- GALEF, David, “A Sense of Magic: Reality and Illusion in Cocteau's *Beauty and the Beast*”, *Literature/Film Quarterly*, Vol. 12, No. 2, 1984, pp. 96-106.
- GALLAIS, Pierre. *Genèse du roman occidental: essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*, Paris, Tête de feuilles/Sirac, 1974.
- GARCÍA GIL, Luis, *François Truffaut*, Madrid, Cátedra, 2009.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1990.
- GARNIER, Pierre, *Tristan et Iseult: poème spatial*, Paris, André Silvaire, 1981.
- GASPARI, Sarah, *L'autofiction au cinéma: le cas Truffaut*, *Image [&] Narrative*, No. 22, 2008.
- GASTAUD, Elyane, *Yseut aux Planches Mains, tapisserie d'un long hiver*, Paris, Les Paragraphes Littéraires de Paris, 1975.
- GIACCHETTI, André (ed.), *Ysaïe le triste*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 1993.
- GLEIZES, Delphine, “De l'œuvre de Victor Hugo à ses adaptations: une histoire de filiations”, *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, No. 51-4, 2004, pp. 8, 30.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Las afinidades electivas*, Madrid, Cátedra, 2005.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías. Selección 1920-1960*, Madrid, Austral, 1960.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, “Carta de Iseo y respuesta de Tristán”, *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, no 7, 1988, pp. 327-356.
- GOODIS, David, *Disparen sobre el pianista*, traducción de Julio Fernández-Yáñez, Barcelona, RBA, 2012.
- GOTTFRIED von Strassburg; ULRICH von Türheim,; VON GROOTE, Eberhard (ed.), *Tristan von Meister Gotfrit von Straszburg mit der Fortsetzung des Meisters Ulrich von Turheim in zwey Abtheilungen hrsg. von E. von Grootte*, Berlín, Georg Reimer, 1821.
- ; KURZ, Hermann (ed.), *Tristan und Isolde*, Stuttgart, Becher, 1847.
- GRIMBERT, Joan Tasker (ed.), *Tristan and Isolde: a Casebook*, Londres, Routledge, 1995.
- , “Introduction”; en ÍDEM (ed.), *Tristan and Isolde: a Casebook*, Londres, Routledge, 1995.
- , “Tristan and Isolde in Modern French Versions”, en LACY, *op. cit.*, pp. 609-611.
- GUBERN, Román, «La sangre de un poeta», *Nosferatu*, No. 3, 1990.
- GUNNLAUGSDÓTTIR, Álfur, “*Saga af Tristam og Isond*”: traducción de Robert comparada con “*Le Roman de Tristan*” de Thomas, Barcelona, Universidad de Barcelona., Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filología Románica, 1965.
- GUTIÉRREZ CORREA, Martha Leticia, *Amor, pulsión y deseo en el ciclo de Antoine Doinel, de la filmografía de François Truffaut*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- HARDT, Ernst, *Tantris der Narr*, Berlín, Insel, 1909.
- HARDY, Thomas, *The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintagel in Lyonesse. A New Version of an Old Story Arranged as a Play for Mummies, in One Act Requiring No Theatre or Scenery*, London, Macmillan, 1923.
- HARTY, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1991.

- , Kevin J., “Lights! Camelot! Action!—King Arthur on Film”, en ÍDEM, *King Arthur on Film: New Essays on Arthurian Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, 1999
- HEIJKANT, Marie José (ed.), *La tavola ritonda*, Milán, Luni, 1997.
- HÉLIAS, Pierre-Jakez, *An Izild a heul/Yseult seconde*, Brest, Emgleo Breiz, 1969.
- HIBBARD, Laura A., *Medieval Romance in England: A Study of the Sources and Analogues of the Non-Cyclic Metrical Romances*, New York, Burt Franklin, 1963.
- HIPP, Marie-Thérèse, “Le Mythe de Tristan et Iseut et «La Princesse de Clèves»,
Revue d'Histoire littéraire de la France, No. 3, Presses Universitaires de France, julio-septiembre, 1965, pp. 398-414.
- HOBSBAWM, Eric J., *La era de la revolución, 1789-1848*, Barcelona, Labor, 1991.
- HOVALD, Patrice, “François Truffaut II: Des 400 coups à *La Peau douce*”, Séquences, 1968, No. 55, pp. 45-51.
- IMMERMANN, Karl Leberecht, *Tristan und Isolde: ein Gedicht in Romanzen*. Düsseldorf, Schaub, 1841.
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ, Halina, “La contemporanéité et les archétypes ou le mythe de Tristan et Iseut dans l'œuvre de Maria Kuncewiczowa”, Neohelicon, vol. 3, no 3, 1975, pp. 189-201.
- JONIN, Pierre, Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIe siècle, Aix-en-Provence, Ophrys, 1958, pp. 177-178.
- JOYCE, James, *Finnegans Wake*, Londres, Faber and Faber, 1939.
- KALINKE, Marianne E., *King Arthur North-by-Northwest. The Matière de Bretagne in Old Norse-Icelandic Romances*, Copenhagen, C. A. Reitzels Boghandel, 1981.
- KENDON, Frank, *Tristram*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1934.
- KINDER, Marsha, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- KINDERMAN, William, “Hans Sachs's «Cobbler's Song», *Tristan*, and the «Bitter Cry of the Resigned Man»”, *Journal of Musicological Research*, vol. 13, ns. 3-4, 1993, pp. 161-184.
- KINROSS, Martha, *Tristram & Isoult*, Londres, Macmillan, 1913.

- KJÆR, Jonna, “L'épisode de «Tristan ménestrel» dans la «Continuation de Perceval» par Gerbert de Montreuil (XIII siècle). Essai d'interprétation”, *Revue Romane*, vol. 2, 1990.
- KUBIE, Wilhelm Karl, *Mummenschanz auf Tintagel*, Leipzig, Schaffrath, 1937.
- KUNCEWICZOWA, Maria, *Tristan 1946*, Varsovia, Czytelnik, 1967.
- KURZE, Hermann, *Thomas Mann. La vida como una obra de arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.
- LACY, Norris J. (ed.), *The New Arthurian Encyclopedia*, Nueva York, Garland, 1996.
- LASSO DE LA VEGA, José S., *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981.
- LAVIELLE, Émile, *Bérout: Tristan et Iseut*. París, Bréal, 2000.
- LE BERRE, Carole, *François Truffaut en acción*, Tres Cantos, Akal, 2005.
- LE CORSU, Soraya, *L'image surréaliste dans l'œuvre de Jean Cocteau*, París, Connaissances et savoirs, 2006.
- LE GENTIL, Pierre, “À propos du lai du Chèvrefeuille et de l'interprétation des textes médiévaux”, *Mélanges d'histoire littéraire de la Renaissance offerts à Henri Charmand*, 1951, p. 17-27.
- LE GOFF, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- LEAVY, Barbara Fass, “Iseult of Brittany: A New Interpretation of Matthew Arnold's *Tristram and Iseult*”, *Victorian Poetry*, vol. 18, n. 1, 1980, pp. 1-22.
- LEJEUNE, Rita. “L'Allusion á Tristan chez le troubadour Cercamon”, *Romanía*, LXXXIII, 1962, pp. 183-209.
- LEWIS, C. S. & BARFIELD, Owen, *Mark Vs. Tristram*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- LITZ, A. Walton, *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefá, “Tristán e Iseo. Imágenes modernas de una leyenda medieval”, *Estudios Románticos*, Volumen 13-14, 2001-02.
- LOUIS, René, *Tristan et Iseult*, París, Le Livre de Poche, 1972.
- LUTHER, Micha, *Jean Cocteau et le surréalisme*, Munich, Grin, 2011.
- MCDONALD, William C., *Arthur and Tristan: on the Intersection of Legends in German Medieval Literature*, New York, Edwin Mellen, 1991.

- , “Gottfried von Strassburg: *Tristan* and the Arthurian tradition”, en MCCONNELL, Winder (ed.), *In hôhem prîse: a Festschrift in Honor of Ernst S. Dick*, Göppingen, Kümmerle, 1989.
- MACVEAN, Jean, *The intermediaries*, Londres, Victor Gollancz, 1965.
- MALORY, Thomas; COWEN, Janet (ed.), *Le Morte D'Arthur*, 2 vol., Londres, Penguin, 1987 (1969).
- ; TORRES OLIVER, Francisco (ed.), *La muerte de Arturo*, Siruela, 1985.
- MANN, Thomas, *Richard Wagner y la música*, Barcelona, Random House Mondadori, 2013.
- MARAIS, Jean, *Histoires de ma vie*, París, Albin Michel, 1975.
- MARCHELLO-NIZIA, Christiane, *Le roman de la Poire par Tibaut*, París, Picard, 1984.
- MARIE, Miche, *La Nouvelle Vague*, Madrid, Alianza, 2012.
- MAROH, Julie, *Le bleu est une couleur chaude*. París, Glénat, 2010; ÍDEM, *El azul es un color cálido*, Madrid, Dibbuks, 2013.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002
- MARY, André, *Tristan*, París, Philippe Gonin, 1937.
- MASEFIELD, John, *Tristan and Isolt: a Play in Verse*, Londres, William Heinemann, 1927.
- MAURON, Claude, “Un «Tristan» en provençal moderne: *Ço que Tristan se disiè sus la mar*, de Max-Philippe Delavouët”, *Revue des langues romanes*, 1977, t. LXXXII (2a parte), pp. 181-193.
- MAYO, Ángel Fernando, “El porqué de Tristán e Isolda”, *Scherzo*, marzo 1989, p. 75.
- McCANN, W. J., “Tristan: The Celtic and Oriental Material Re-examined”, en GRIMBERT, op. cit., pp. 3-36.
- McDONALD, William C., *Arthur and Tristan: on the Intersection of Legends in German Medieval Literature*, New York, Edwin Mellen, 1991.
- , “Gottfried von Strassburg: *Tristan* and the Arthurian tradition” en MCCONNELL, Winder (ed.), *In hôhem prîse: a Festschrift in Honor of Ernst S. Dick*, Göppingen, Kümmerle, 1989, pp. 243-266.
- McFARLANE, Brian, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Londres, Oxford University Press, 1996.

- McMUNN, Meradith T., "Filming tje Tristan Myth", en HARTY, Kevin J. (ed.), *Cinema Arthuriana: Essays on Arthurian Film*, Nueva York-Londres, Garland Publising, 1991.
- MÉNARD, Philippe (ed.), *Le Roman de Tristan en prose*, 9 vols., Ginebra, Droz, 1987-1997.
- MICHA, Alexandre (ed.), *Lancelot: roman en prose du XIIIe siècle*, 9 vols., Ginebra, Droz, 1978-1983.
- MICHEL, Francisque, *Tristan, recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures, composés en françois en anglo-normand et en grec dans les XII et XIII siècles*, Londres, G. Pickering; París, Techener, 1835-1839.
- MILLAY, Edna St Vincent, *Mine the Harvest: a Ccollection of New Poems*, Nueva York, Harper, 1954.
- MOERMAN, Ernst, *Fantômas; Tristan et Yseult*, Bruselas, Rideau de Bruxelles, 1984.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura la cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MORGAN, Estelle, "Some Modern English Versions of the Legend of Tristan and Isolde", *Die Neueren Sprachen: Zeitschrift für den neusprachlichen Unterricht*, vol. 1, 1952, p. 374-383.
- MÜLLER, Ulrich, "The Modern Reception of Gottfried's Tristan and the Medieval Legend of Tristan and Isolde", en HASTY, Will (ed.), *A Companion to Gottfried Von Strassburg's Tristan*, Nueva York, Camden House, 2003, p. 287.
- NOSSACK, Hans Erich, *Spätstens im November: roman*, Frankfurt, Suhrkamp, 1955.
- PAUPHILET, Albert, *La queste del Saint Graal: roman du XIIIe siècle*, París, Champion, 1923.
- PAXSON, Diana L., *The White Raven*, Londres, New English Library, 1988.
- PAYEN, Jean-Charles, *Littérature française. Le Moyen Âge*, París, Artaud, 1990.
- , y GAREL, M. Jean, "Le roman médiéval au XIIe et au XIIIe siècle", en ABRAHAM, Pierre y DESNÉ, Roland (eds.), *Histoire de la littérature française: desorigines à 1600*, París, Messidor/Éditions Sociales, 1971.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992.
- PÉREZ, Pablo y HERNÁNDEZ, Javier, *La poética del deseo: pasión y melodrama en el cine*

- de Buñuel*, Teruel, Animateruel, 1997.
- PILLAUDIN, Roger, *Jean Cocteau tourne son dernier film (journal du Testament d'Orphée)*, París, La Table Ronde, 1960.
- PIROT, François. "Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles: Les *Sirventes-ensenhamens* de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris", *Memoria de la Academia de las Buenas Letras de Barcelona*, 14, 1972, pp. 449-469
- PLATEN, August von, "Poemas de August von Platen", *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, n. 2, 1986, p. 24-26.
- POLACK, Lucie, "*Tristan and Vis and Ramin*", en *Romania*, 95, 1974, pp. 216-234.
- PREMINGER, Aner, "The human comedy of Antoine Doinel: from Honoré de Balzac to François Truffaut", *The European Legacy*, Vol. 9, No 2, 2004, pp. 173-193.
- PRINCE, Aelian., *Of Palomide: Famous Knight of King Arthur's Round Table*, Londres, E.W. Allen, 1890.
- , *Of Palomide: Famous Knight of King Arthur's Round Table*, Whitefish, Kessinger, 2009.
- QUILLER-COUCH, Arthur Thomas; DU MAURIER, Daphne, *Castle Dor*, Nueva York, Doubleday, 1962.
- RABINE, Leslie W., *Reading the Romantic Heroine. Text, History, Ideology*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985, pp. 20-49.
- , "Love and the New Patriarchy: *Tristan and Isoldé*", en GRIMBERT, *op. cit.*
- RALEGH, C. A., "Romance and Reality in Cornwall", en ASHE, Geoffrey (ed.), en *The Quest for Arthur's Britain*, Chicago, Chicago Review Press, 1984, pp. 59-77.
- RENART, Jean, *L'Escoufle. Roman d'aventure*, traducción al francés moderno de Alexandre Micha, París, Champion, col. *Traductions des Classiques français du Moyen Âge*, 48, 1992.
- RENOIR, Jean, *Mi vida y mi cine*, Madrid, Akal, 1993.
- RIDOU, Yves; POUCHAIN, Philippe, *Cocteau-Marais: Un couple mythique*, Arte, 2013.
- ROCHÉ, Henri-Pierre, *Jules y Jim*, traducción de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Debate, 2002.

- , *Dos inglesas y el amor*, traducción de Carlos Manzano de Frutos, Barcelona, Libros del Asteroide, 2005.
- ROCHER, Daniel, Denis de Reugemont, la 'légende' et le Roman de Gottfried von Strassburg, en BUSCHINGER, Danielle (ed.), *La Légende de Tristan au moyen âge: actes du colloque des 16 et 17 janvier 1982*, Göppingen, Kümmerle, 1982, pp. 139-150.
- RONDEBACH, Georges, *Brujas, la muerta*, traducción de Agustín Izquierdo Sánchez, Madrid, Valdemar, 1989; ÍDEM, *Brujas, la muerta*, traducción de Fruela Fernández Iglesias, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2011.
- ROOKSBY, Rikky, *The Whole Music of Passion: New Essays on Swinburne*, Londres, Scholar Press, 1993.
- , *AC Swinburne: A Poet's Life*, Londres, Scholar Press, 1997.
- RUIZ ÁLVAREZ, Rafael, "De l' espace littéraire à l' espace filmique: *La Belle et la Bête*", en SIRVENT RAMOS, Ángeles (ed.), *Espacio y texto en la cultura francesa/Espace et texte dans la culture française*, Alicante, Universidad de Alicante, 2005, pp. 1893-1907.
- RUIZ, Arcipreste de Hita, Juan; BLECUA, Alberto (ed.), *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1992.
- RYCHNER, Jean (ed.), *Les lais de Marie de France*. Honoré Champion, 1966.
- SAADA, Nicolas; TOUBIANA, Serge, "Vertigo ou l'amour à mort" en *Cahiers du cinéma*, n°511, marzo de 1997
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, Londres, Macmillan Press, 1992.
- , *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, Nueva York, Macmillan, 1998, pp. 715-716.
- SADOUL, Georges, *Dictionnaire des films*, París, Éditions du Seuil, 1967.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, J.C., 1984
- , *Buñuel, Lorca Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.
- , *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997.
- , *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1998.
- SCHACH, Paul, "The *Saga of Tristram ok Ísodd*: Summary or Satire?", *Modern Language Quarterly*, vol. 21, no 4, 1960, pp. 336-352.

- , “*Tristrams Saga ok Ísoddar* as Burlesque”, *Scandinavian Studies*, n. 59, 1987, pp. 86-100.
- SCHIRMER-IMHOFF, Ruth, *Der Roman von Tristan und Isolde*, Zürich, Manesse, 1969.
- SCHNEIDER, Marcel, “Cocteau et le Moyen Âge”, en *Cahiers Jean Cocteau*, No. 10, París, Gallimard, 1985.
- SCHOEPFERLE, Gertrude, *Tristan and Isolt: A Study of the Sources of the Romance*, Frankfurt y Londres, Burt Franklin, 1970.
- SCOTT, Walter, *Sir Tristrem: a Metrical Romance of the Thirteenth Century by Thomas of Erceldoune Called the Rhymer. Edited from the Auchinleck ms. by Walter Scott, Esq.*, Edimburgo/Londres, Archibald Constable and Company/Longman, Hurst, Rees and Orme, 1806.
- SELLIER, Geneviève, “Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, No. 10, 1999.
- SERDEÑO VALDELLÓS, Ana María, “La tragedia en «Edipo Rey» de Pier Paolo Pasolini”, en CASTILLO PASCUAL, Josefa, Congreso Internacional «Imágenes». La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 253-262.
- SERRANO DE HARO, Amparo, «Paisajes de pasión», en *Nickel Odeon*, núm. 13, invierno 1998.
- SESSA, Anne Dzamba, *Richard Wagner and the English*, Nueva Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 1979.
- SHARPE, Ruth Collier, *Tristram of Lyonesse: The Story of an Immortal Love*, Nueva York, Greenberg, 1949.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *No despertéis a la serpiente*, Madrid, Hiperión, 1991.
- SHIRT, David J., *The Old French Tristan Poems: a Bibliographical Guide*, Nueva York, D.S. Brewer, 1980.
- SINGER, Irving, *La naturaleza del amor, vol. 2: Cortesano y romántico*, Madrid, Siglo XXI, 1999.
- SOBEL, Eli, *The Tristan Romance in the Meisterlieder of Hans Sachs*, Berkeley, University of California Press, 1963.
- STAM, Robert, *Literatura Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005.

- SWINBURNE, Algernon Charles, *Poems and ballads*, Londres, Chatto, 1897.
- SYMONS, Arthur, *Tristan and Iseult: A Play in Four Acts*, París, Brentano's, 1917.
- SZILÁGYI, Éva R., "La *Tragedia von der strengen Lieb Herr Tristrant mit der schönen Königin Isalden* de Hans Sachs. Eclipse de la morale chevaleresque et courtoise", *Neohelicon*, vol. 5, n. 2, 1977, pp. 37-49.
- TALBOT, Norman, *Poems for a Female Universe*, Sydney, South Head Press, 1968.
 ———, *Son of a Female Universe*. Sydney, Sydney, South Head Press, 1971.
- TAVERNIER, Bertrand; COURSDON, Jean-Pierre, *50 años de cine norteamericano*, Madrid, Akal, 1997.
- TENNYSON, Alfred, *Idylls of the King*, Boston, Houghton Mifflin, 1896.
 ———; GRAY, James Martin (ed.), *Idylls of the King*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- TINDALL, William York, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, Siracusa, Syracuse University Press, 1996.
- TRÍAS, Eugenio, *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*, Madrid, Taurus, 1998.
- TRUFFAUT, François, "Une certaine tendance du cinéma français", *Cahiers du Cinéma*, No. 31, enero de 1954.
 ———, «Rencontre avec Luis Buñuel», *Arts*, No. 526, 21 de julio de 1955.
 ———, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, 2000.
- UPDIKE, John, "More Love in the Western World", *The New Yorker*, 24 de agosto de 1963, pp. 90-104.
 ———, *Assorted Prose*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1965, p. 220 y ss.
 ———, "Four Sides of One Story", *The New Yorker*, 9 de octubre 1965, pp. 48-52.
 ———, *Brazil*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1994.
- UZAL, Marcos, "Las paradojas de la nouvelle vague", *Cinema Comparative Cinema*, vol. I, No. 2, 2013, pp. 81-86.
- VAGET, Hans Rudolf, "Thomas Mann und Wagner: zur Funktion des Leitmotivs in *Der Ring des Nibelungen* und *Buddenbrooks*", en SCHER, Steven Paul (ed.), *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt, 1984, pp. 326-347.

- VARVARO, Alberto, "La teoria dell'archetipo tristaniano", Romania, 1967, vol. 88, p. 13-58.
- VERLET, Agnès, *Yseult & Tristan*, París, L'Harmattan, 1978.
- VICTORIN, Patricia, *Ysaïe le triste, une esthétique de la confluence: tours, tombeaux, vergers et fontaines*, París, Honoré Champion, 2002.
- , "La fin des illusions dans *Ysaye le Triste* ou quand la magie n'est plus qu'illusion", *Sénéfiance*, 1999, no 42, pp. 569-578.
- , "La Reine Yseut et la Fée Morgue ou l'impossible maternité dans *Ysaïe le Triste*", *La Mère au Moyen Age. Actes du colloque du Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales de Lille*, 1998, p. 261-275.
- VILARÓ I MONCASÍ, Arnau, *Entre la imatge i la paraula: l'oscil·lant i l'amor en un cert cinema d'autor francès*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2011.
- VIOLLIER, Yves, *Un Tristan pour Iseut*, Les Sables d'Olonne, Le Cercle d'Or, 1972.
- VISCARDI, Antonio, *Le origini della tradizione letteraria italiana*, Roma, Studium, 1959.
- VON FREIBERG, Heinrich, *Tristan und Isolde: Fortsetzung des Tristan-Romans Gottfrieds von Strassburg*. Greifswald, Reineke, 1993.
- WAGNER, Richard, *Opera y drama*, Madrid, Akal, 2013.
- WALSH, Chris, "Postmodernist Reflections: A.S. Byatt's *Possession*", *Costerus*, vol. 123, 2000, p. 186.
- WEINER, Susan, "Jean-Pierre Léaud's Anachronism: The Crisis of Masculinity in Jean Eustache's *La Maman et la putain*", *L'Esprit createur*, Vol. 42, No 1, 2002, pp. 41-51.
- WILLIAMS, David John, "Looking at the Middle Ages in the Cinema: an Overview", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, Vol. 29, No 1, 1999, pp. 8-19.
- WILLIAMS, James S., "Resurrecting Cocteau: Gay (In)visibility and the Clean-up of French Culture", *Modern & Contemporary France*, vol. 14, no 3, 2006.
- WIND, Bartina, "Éléments courtois dans Bérout et dans Thomas", en *Romance Philology*, 14, 1960, pp. 1-13.
- WYVER, John, *La imagen en movimiento: Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

FILMOGRAFÍA

Abismos de pasión (Luis Buñuel, 1953)
Âge d'or, L' (Luis Buñuel, 1930)
Aigle à deux têtes, L' (Jean Cocteau, 1948)
Amants, Les (Louis Malle, 1958)
Amour en fuite, L' (François Truffaut, 1979)
Antoine et Colette (François Truffaut, 1962)
Baisers volés (François Truffaut, 1968)
Beast with Five Fingers, The (Robert Florey, 1946)
Belle de jour (Luis Buñuel, 1967)
Belle et la Bête, La (Jean Cocteau, 1946)
Celà s'appelle l'aurore (Luis Buñuel, 1956)
Cet obscur objet du désir (Luis Buñuel, 1977)
Connemara (Louis Grospierre, 1990)
Centinela alerta (Jean Gremillon, 1936)
Chambre verte, La (François Truffaut, 1978)
Chien andalou, Un (Luis Buñuel, 1929)
Dernier métro, Le (François Truffaut, 1980)
Deux Anglaises et le Continent, Les (François Truffaut, 1971)
Domicile conjugal (François Truffaut, 1970)
Don Quintín el amargao (Luis Marquina, 1935)
Él (Luis Buñuel, 1953)
Ensayo de un crimen (Luis Buñuel, 1955)
Éternel retour, L' (Jean Delannoy, 1943)
Femme d'à côté, La (François Truffaut, 1981)
Feuer und Schwert/Tristan und Isolde (Veith von Fürstenberg, 1981)
Fièvre monte à El Pao, La (Luis Buñuel, 1959)
Gran calavera, El (Luis Buñuel, 1949)
Gran Casino (Luis Buñuel, 1947)
Hija de Juan Simón, La (José Luis Sáenz de Heredia, 1935)

Histoire d'Adèle H., L' (François Truffaut, 1975)
Homme qui aimait les femmes, L' (François Truffaut, 1977)
Horloger de Saint-Paul, L' (Bertrand Tavernier, 1974)
Hurdes, Las (Luis Buñuel, 1933)
Isolde (Jytte Rex, 1989)
Jules et Jim (François Truffaut, 1961)
Maman et la putain, La (Jean Eustache, 1972)
Mariée était en noir, La (François Truffaut, 1967)
Moine, Le (Ado Kyrou, 1972)
Mort en ce jardin, La (Luis Buñuel, 1956)
Nazarín (Luis Buñuel, 1958)
Olvidados, Los (Luis Buñuel, 1950)
Orphée (Jean Cocteau, 1950)
Otto e mezzo (Federico Fellini, 1963)
Parents terribles, Les (Jean Cocteau, 1948)
Peau douce, La (François Truffaut, 1964)
Princesse de Clèves, La (Jean Delannoy, 1961)
Quatre cents Coups, Les (François Truffaut, 1959)
¿Quién me quiere a mí? (José Luis Sáenz de Heredia, 1936)
Ruy Blas (Pierre Billon, 1947)
Sang d'un poète, Le (Jean Cocteau, 1930)
Sirène du Mississippi, La (François Truffaut, 1969)
Susana (Luis Buñuel, 1950)
Testament d'Orphée, Le (Jean Cocteau, 1959)
Tirez sur le pianiste (François Truffaut, 1960)
Tristan and Isolt/Lovespell (Tom Donovan, 1979)
Tristan et Iseult (Yvan Lagrange, 1972)
Tristan & Isolde (Kevin Reynolds (2006)
Tristan et Yseult (Maurice Mariaud, 1920)
Tristan et Yseult (Albert Capellani, 1909)
Tristana (Luis Buñuel, 1970)
Tristano e Isolda (Ugo Falena, 1911)

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Viridiana (Luis Buñuel, 1961)

Wuthering Heights (William Wyler, 1939)

Young One, The (Luis Buñuel, 1960)

