

Inclémencia de la intemperie simbólica

Tristana: Triste Ana, Triste Mundo

MANUEL VIDAL ESTÉVEZ

No es una exageración afirmar que *Tristana* (1970) es una película que acaba funcionando como un *shock*. De pronto, cuando parece que va a concluir dentro de un canon, suspende su complacencia y nos abandona a nuestra suerte de espectadores asombrados. Lo que se nos ha ofrecido bajo la apariencia de una historia más o menos tradicional, no del todo transparente desde luego, y no exenta, por supuesto, de rasgos propios, finaliza socavando cualquier suerte de certeza. Recibimos un impacto que diluye lo comprendido, imponiéndosenos como si todo en ella estuviese todavía por comprender.

Quien conozca la película sabrá que aludo sobre todo a la particular forma con la que se clausura la narración. Es decir, a esa serie de imágenes que sin razón evidente alguna rebobina el relato reconduciéndolo de nuevo a su comienzo. Un conjunto de imágenes que se nos ofrece a modo de coda final cuyo significado se nos escapa, un cuerpo extraño que, cuando menos, altera el orden previsible, como si quisiera denegarlo.

¿A qué obedece este gesto enunciativo? ¿Qué sentido podemos atribuirle? ¿Cómo integrarlo en nuestra experiencia para salir de la perplejidad que nos provoca?

En lo que sigue intentaremos responder a estas preguntas. Y lo haremos, como no podía ser de otra manera, siguiendo de cerca el despliegue narrativo del que es conclusión. El punto de partida que nos mueve no es sólo responder a la solicitud que la susodicha coda nos propone, sino la sospecha de que, como toda forma, es forma de un contenido, por abstracto e inmaterial que éste sea. Creemos que sólo así otorgamos a *Tristana* el valor que como película merece, un valor que, no hace falta decirlo, no va a la zaga absolutamente en nada respecto a otros títulos de Luis Buñuel mucho más apreciados.

Apertura y cierre

La interpelación que suscita en el espectador el cierre de *Tristana* ha sido más justificada que leída o interpretada. No falta quien lo ha visto como una especie de flash-back en el que la protagonista (Catherine Deneuve) evoca los momentos más decisivos de su historia. Ni tampoco quienes haciéndose eco de las palabras de Buñuel en alguna entrevista lo vindica como agónicas reminiscencias de don Lope (Fernando Rey) en el momento de su muerte, alegando que esto es habitual entre los moribundos. Tan discrepantes defensas intentan objetivar su razón de ser. Pero no consiguen sino exponer su indeterminación, por lo que resultan del todo insatisfactorias; no sólo porque no nos dicen nada de su potencial sentido, sino porque la propia enunciación las desmiente. A poca atención que se le preste salta a la vista que las imágenes que lo componen no vienen dictadas por el punto de vista de ninguno de los dos personajes. Son imágenes de las que se sirve el enunciador y que retrotraen a sus inicios la peripecia existencial de su protagonista.

Por este motivo resulta más plausible la explicación que Buñuel ofreció a Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, en una de sus entrevistas más celebradas. Sin que la pregunta lo abordase de un modo directo, su respuesta valora su resolución con las siguientes palabras: “El final de *Galdós* no me parecía bien, pero tampoco me gustaba el mío. Me molestaba mucho que terminase con la muerte de don Lope, me parecía melodramático, pero no podía ver otro final sino ése. Ella se venga de don Lope: él tiene un ataque al corazón y ella finge que llama al médico. Después abre la ventana; está nevando. Es un final con «coleta», me desagradaba. Tal vez por eso metí una serie rápida de imágenes retrospectivas”¹.

Las palabras del autor no deben merecer mayor crédito a la hora de analizar el texto que ha conformado. Su saber no es un saber que necesariamente conozca. Pero qué duda cabe que tal respuesta dice mucho de la voluntad estética de Buñuel, de la modalidad con que induce la recepción de su trabajo: no quiere continuidad alguna en esa relación, rechaza que se produzca una complacencia meramente especular, prefiere abrir una hendidura capaz de activar la subjetividad del espectador. Con ello salvaguarda su actitud rupturista pese a trabajar aparentemente dentro de los parámetros convencionales.

Voluntario rechazo, pues, de un final unidireccional, homogéneo y perfectamente cerrado. Decidida elección, por lo tanto, de un final abierto, incluso extraño, que en ningún caso satisfaga todas las expectativas.

¹ Tomás PÉREZ TURRENT y José DE LA COLINA: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones S.A., Madrid 1993.

Nada nuevo, tratándose de Buñuel. Otras películas suyas, anteriores a *Tristana*, habían apostado por lo mismo. Su respuesta, sin embargo, tampoco es suficiente; nos aclara el efecto que suscita su puesta en forma, pero nada nos sugiere de su sentido.

Recordemos, aunque sólo sea de pasada y sin mucho detenimiento, *El ángel exterminador* (1962), auténtico síntoma en la filmografía de Buñuel. Al final, sus personajes deben retomar las posiciones iniciales, volver a ocupar los mismos lugares y adaptar idénticas posturas para conjurar el maleficio que les impide salir del encierro en el salón de la casa de la calle Providencia y que los ha conducido a un estado prácticamente de barbarie. Curiosa solución que si algo evoca no es otra cosa que la necesaria repetición del significante como condición de posibilidad para que se altere el significado y se pueda producir la salvación buscada. Operación enunciativa que sobrepasa con mucho la pura gestualidad surrealista, para conducirnos hacia un más allá de la mera literalidad de las imágenes.

Como es de sobra conocido, fue Roland Barthes quien situó esta película en el primer término de la reflexión cinematográfica. Al ser interrogado acerca de las películas que más le interesaban respondió: “Las mejores películas para mí son aquellas que mejor suspenden el sentido. Suspender el sentido es una operación extremadamente difícil, que a un tiempo exige gran técnica y una total honradez intelectual”². Pronunciadas en 1963, estas palabras hicieron época, dando lugar a toda una corriente crítica partidaria de aquellas películas que, de un modo u otro, inscribían esta operación para ir al encuentro de un espectador autónomo. Se acuñó así una de las figuras que caracterizaron la llamada modernidad cinematográfica.

Suspensión del sentido, entonces. O, lo que viene a ser lo mismo, invitación a la interpretación desde la experiencia del sujeto/espectador que lee.

Esta es otra de las justificaciones con las que suele comprenderse la clausura, o cierre de *Tristana*. Dicho lo cual se dilucida la función que cumple como dispositivo formal. Pero asimismo sigue sin decirnos nada de lo que pueda subyacer a él, a qué puede remitir la voluntariosa y precisa circularidad que configura.

Decimos voluntariosa y precisa porque a menudo se afirma que todas las imágenes que conforman la coda son imágenes ya vistas previamente. Lo cual no es absolutamente cierto. Hay una imagen, un plano con-

² BARTHES, Roland: *Cahiers du cinéma*, nº147, Septiembre de 1963. Entrevista de Jacques Rivette y Michel Delahaye. Recogida en *El grano de la voz*, Edit. Siglo XXI, Madrid 1983, págs. 19-32.



F1



F2

creto, que no ha sido visto con anterioridad. Precisamente el último plano de la película (F1), el que de verdad la cierra y sugiere que se pretende proponer un retorno en el tiempo a modo de espiral. En esa imagen vemos a Saturna (Lola Gaos) y a Tristana de espaldas, alejándose en plano general de la cámara, regresando a la ciudad después de haberse entrevistado con el profesor (Sergio Mendizábal) y con Saturno (Jesús Fernández) en la explanada sin urbanizar de las afueras. Y este plano final no ha sido visto antes. El que sí se ha visto es su simétrico inverso, es decir, exactamente el plano con el que se abre el relato (F2), una vez transcurridos los títulos de crédito, en el que se nos presenta a Saturna y a Tristana, ambas enlutadas, acercándose en plano general a cámara para desembocar en el grupo de escolares sordomudos que juegan al fútbol y acabar encontrándose con el profesor que los custodia. Estos dos planos, el primero de llegada y el último de retorno, son los que conforman esa torsión formal que insinúa la circularidad con la que Buñuel gustó de cerrar alguna de sus notables películas.

Torsión que, además de recusar la linealidad y la cronología convencional del relato como denegación de su telos, opera un pliegue de la narración que parece demandar un nuevo comienzo. ¿Qué nuevo comienzo podría ser éste?



F3



F4



F5

El deseo y la muerte

Nada más comenzar la película, se nos ofrece un detalle que no debe pasar desapercibido: la joven Tristana, vestida de riguroso luto, ofrece una manzana a Saturno, el joven sordomudo, que la acepta complacido y empieza a morderla con avidez. Esta breve escena ha sido convenientemente realzada: una vez que Saturno ha recibido las recriminaciones que su madre le hace por su comportamiento y que el profesor disculpa con bondad, se separa del grupo y sale de cuadro por la izquierda, no sin cruzar una furtiva mirada con Tristana (F3). Ésta, por su parte, una vez presentada al profesor, decide seguirle. Por corte directo, un plano general encuadra a Saturno, que está con un compañero más joven; Tristana entra en campo por la derecha y solicita con un gesto a Saturno para que se le acerque (F4). Así lo hace y, ahora, los dos reunidos mediante un breve travelling envolvente entablan contacto: él se sorprende por el luto de ella, y Tristana explica que es por la muerte de su madre; Saturno le transmite con gestos su tristeza a la vez que le sugiere resignación; acto seguido, Tristana echa mano a su bolsa, saca la manzana y se la da (F5). Los dos parecen alegrarse. Así queda formulada la reciprocidad deseante de ambos personajes, no por inocente menos dispuesta al juego amoroso.

Sobre la muerte se insinúa la afirmación de la vida. A continuación, la secuencia concluye informándonos de que Saturno ya no puede seguir en la escuela por haber cumplido la edad reglamentaria, y evocándonos a don Lope (Fernando Rey), de quien el profesor afirma que es “gran caballero, ya quedan pocos como él”.

La presentación de don Lope se nos ofrece bajo esta frase, que enca-balga su imagen. Don Lope es un hombre ya entrado en años, cuyo aspecto se pretende el de un seductor. Para que no quede ninguna duda sobre lo que representa su atildada elegancia, lo primero que hace es piropear a una bella joven con la que se cruza por la calle (F6) . Su propósito no es otro, pues, que dar cauce a su deseo sin pararse en barras. Pero el requiebro está exento de afecto, lo que lo rige es la pulsión. Don Lope buscará satisfacerla si no con una mujer, con otra. Indistintamente.



F6

Esta individuación primordial es pronto complementada con otras características que sus circunstancias, época y medio social en los que está inscrito, le propician. En primer lugar que para mejor ejercer la tutela sobre Tristana, encomendada por la madre en su lecho de muerte, se la lleva a vivir con él. Luego, que la ley no es algo en absoluto que le concierna, por lo que no vacila en confundir a un policía que persigue a un ladronzuelo. Y además que, debido a su presunto sentido del honor, renuncia a ser juez de campo en un duelo porque éste no es a muerte.

Naturalmente, a don Lope no le faltan palabras para justificar sus acciones. Todo lo contrario. Cuanto dice nos informa del yo ideal que gusta exhibir. Se vivencia como un defensor a ultranza de la libertad, o sea, alguien que no admite restricciones a su conveniencia. No necesita reconocimiento alguno para sus palabras; con ellas se procura un goce puramente autista. En síntesis, el orden social, sostenido por la guardia civil y los clérigos, le parece inaceptable y lo niega. En la época en la que transcurre la película, primera mitad de los años treinta, esta autoimagen satisface su narcisismo. Desterritorializado de todo orden simbólico, don Lope pretende gobernarse siempre según el dictado de la pulsión.

Tristana, por su parte, se divierte junto a Saturno y Antolín, un amigo de su misma edad, también sordomudo. Su mutua jovialidad no está exenta de pormenores erotizantes: Saturno coloca con disimulo su mano sobre la nalga de Tristana, que, algo confusa, lo rehuye con un cachete; intenta, juguetón, levantarle las faldas para verle las piernas, mientras suben una escalera que los conduce al campanario de una iglesia. La inocencia con la que muestran el latido de su deseo no repara en la significación del espacio por el que lo hacen circular.



F7



F8



F9

³Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, 1992.

Es en esta tesitura cuando Tristana, tras haber impulsado con ingenuidad juguetona el sólido, macizo, poderoso, badajo que ostenta la vetusta campana (F7), se pasma ante una visión que se le ofrece fuera de campo (F8): la cabeza cortada de don Lope colgando en el centro de la campana (F9). No deja de ser curioso que, además de nombrar la pieza metálica que pende en el interior de las campanas, badajo signifique también “persona habladora, tonta y necia”³, lo cual dice mucho de cómo Buñuel escoge sus imágenes, otorgándoles una gran potencialidad significativa. Pero, en todo caso, lo que aquí cuenta es el modo abrupto, desgarrador, con el que irrumpe la pulsión de Tristana. Diríase que su juguetona inocencia no es tal ante el badajo que deviene imagen de horror, de muerte. Don Lope es un fatuo, tan provector como la campana, pero acaso dotado de un “badajo” que horroriza tanto como atrae. La contigüidad de planos semánticamente antagónicos otorga a la narración una densidad significativa inusitada. De ahí la potencia que conlleva que esta imagen, profundamente disruptiva, devenga también pesadilla.

El asombro de Tristana deviene, en efecto, espanto en un sueño (F10). Al suturar ambos órdenes, lo real y lo anímico, no sólo se rompe la homogénea continuidad del relato, sino que se nos ofrece la fusión de lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, en una amalgama ontológica de índole monista. Cuerpo y mente, materia y espíritu, son inherentes a una única sustancia. No hay diferencia de naturaleza entre sucesos materiales y sucesos psíquicos. El cuerpo es la realidad radical. Su inmanente potencia es lo que se nos va a subrayar en la escena que sigue.



F10



F11

Tristana se despierta horrorizada, incorporándose a medias en la cama. Sus gritos alarman a Saturno, que acude con prontitud a su lado para tranquilizarla. Don Lope también se ha despertado y entra en el dormitorio todavía vistiéndose una bata. Hace salir a Saturna, se sienta a la cabecera de la cama y acaricia, paternal, los cabellos de Tristana, consolándola. Ésta se rasca un pecho con gesto maquinal. Don Lope advierte entonces, por primera vez, su cuerpo de mujer; el desaliño del camisón le permite ver la turgente blancura de sus senos. Azorado, don Lope procura taparla, como si rehuyese la visión de la carne (F11). Pero su gesto da a entender exactamente lo contrario de lo que aparentemente pretende; entre su significado y su sentido aparece un hiato, un hueco, por el que aflora el deseo. Se hace palmario el desacuerdo, el conflicto, entre el enunciado y la enunciación. Nadie sabe lo que puede un cuerpo, dijo Spinoza. Freud, a su vez, habló del inconsciente como lo inverso contradictorio de lo consciente. Buñuel participa de idéntica visión inmanente y materialista de lo real.

Aguzado el deseo, Tristana deviene presa codiciada de la pulsión. Pese a que don Lope pareciera denegarlo, la enunciación, una vez más, nos señala su doblez. Si bien el registro imaginario de don Lope afirma que “allí donde topemos con una mujer, si ella es consentidora o está en nosotros hacerla consentir, que el encuentro sea lo más placentero”, pretende exceptuar “la esposa de un amigo y esa extraña flor que es tan rara hoy en día y que nace de una perfecta inocencia”. Al encabalgar la segunda parte de este enunciado sobre la imagen de Tristana leyendo una partitura musical y simulando tocar tranquilamente un hipotético piano (F12), queda inscrita en la forma fílmica la verdad de su propósito: denegar lo que afirma en su relación con los otros. Extraño a todo orden simbólico, don Lope no se arredrará en su satisfacción pulsional. Si su yo ideal se reduce a un mero bla bla bla, su ideal del yo no es otro que recusar la función paterna. Ya se ha dicho que las exigencias de la ley no cuentan para él.



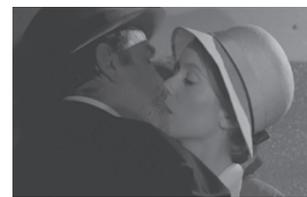
F12

Así nos lo vuelve a reiterar con motivo de un paseo por una plaza porticada. Al cruzarse con un matrimonio, don Lope no vacilará en hacer un comentario burlón acerca de la felicidad conyugal, que remata con estas palabras aleccionadoras: “¡No te cases nunca, Tristianita!”. A lo que ésta responde: “Una puede ser libre y honrada, ¿no?”. “Exactamente –concluye don Lope- la pasión tiene que ser libre. Es la ley natural. Nada de cadenas, de firmas, de bendiciones”. Con estas palabras, que enmarcan la dimensión charlatana del fantasma, don Lope intenta velar lo real. Pero al tiempo que lo vela nos lo hace sentir. La dimensión anamórfica constituye el alfa y el omega de la escritura de Buñuel. Y no está de más recordarlo porque resulta determinante para una posible lectura de la coda final cuyo sentido queremos columbrar.

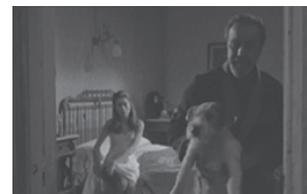


F13

Pero perfilado el personaje de don Lope, queda todavía por redondear el de Tristana. Sin solución de continuidad respecto a la última réplica del anterior diálogo, Tristana le plantea de improviso una pregunta acerca de cuál de las columnas que ornamentan la plaza le gusta más. Y ante la incompreensión de él, no duda en afirmar con jovial seguridad que “nunca hay dos columnas iguales. Siempre hay una diferencia. Entre dos uvas, dos panecillos o dos copos de nieve, yo siempre escojo. Por alguna razón, no sé por qué, uno me gusta más”. Luego, sin otra mediación que haberse encarado con la escultura yacente de un sepulcro marmóreo (F13), se dejará besar por don Lope, no sin regocijo algo infantil (F14). Negación manifiesta, de nuevo, en lo real, de una afirmación imaginaria; Tristana se fantasea sujeto capaz de elegir. Sin embargo, al dejarse besar por don Lope, el camino al lecho queda expedito, tal y como la escena siguiente corroborará, hipotecando su deseo de elegir (F15).



F14



F15

4 DELEUZE, Gilles, *La imagen-Movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación, Barcelona 1984, pág. 179-192.

5 *Ibíd.*, nota 4.

Gilles Deleuze propuso el concepto mundo-originario para distinguir aquellas narraciones en las que prevalece lo pulsional. Con ello quería aludir a las descripciones de mundos subyacentes a medios o mundos derivados que no son sino los contextos epocales en los que transcurre la ficción. Lo que acostumbra a singularizar los mundos originarios es que duplican los medios derivados e impone a éstos una violencia muy especial, “en ciertos aspectos” –nos dice Deleuze– un mundo originario “es el mal radical”⁴, y su ley no es otra que la degradación, “el declive más grande”⁵. Algunas de las películas de Buñuel avalaron esta aportación teórica y conceptual.

Tristana, desde luego, verifica las deducciones de Deleuze, aunque no la cite expresamente. En su primera parte, lo que dramáticamente podemos considerar primer acto, se nos describe esa imbricación de un mundo originario en un medio derivado concreto. Y se nos muestra cómo progresivamente se va consumando un proceso de pérdida irreversible.



F16

De esta guisa, una vez consumada la transgresión, quebrantado el tabú del incesto, se nos ofrece la única escena en la que impera la violencia política. En ella, la guardia civil a caballo arremete contra un nutrido grupo de obreros en huelga que intentan defenderse como pueden de las porras y los sables desenvainados (F16). La yuxtaposición de una y otra escena no sólo sutura una elipsis en la narración sino que inscribe en el texto fílmico el embate generalizado de la pulsión. Al desacato de la prohibición le sucede el desorden en el tejido social.

La repetición como síntoma

La repetición es una figura recurrente en el despliegue narrativo de *Tristana*. Deleuze afirmó que “Buñuel introdujo la potencia de la repetición en la imagen cinematográfica”⁶. Lo dedujo a partir de *El ángel exterminador* y también de *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Pero *Tristana* no lo desmiente. Sus apoyaturas teóricas son, no obstante, Kierkegaard y Nietzsche, sobre todo, de un modo más particularizado, el escritor Raymond Roussel, cuyo *Locus solus* le parece casi un guión de Buñuel. El uso que en él se hace de la repetición de escenas adquiere un doble sentido: fracasa o triunfa. En el primer caso se trataría de una mala repetición, como sucede en *El discreto encanto de la burguesía*, donde la repetición del almuerzo prosigue su acción degradante a través de todos los medios. Y en el segundo, se trataría de una buena repetición, como en *El ángel exterminador*, una vez que los invitados deciden adoptar las posi-

6 *Ibíd.*, nota 4.

ciones iniciales, los de la mala repetición, para intentar liberarse de la fatalidad que los mantiene encerrados. En todo caso, la repetición sirve para dar forma a la idea de eterno retorno, cuya potencialidad posibilita ya sea la reproducción de lo mismo de siempre o, por el contrario, la reaparición de lo nuevo y diferente.

La repetición está presente en la coda final con la que se clausura *Tristana*. Pero también lo está a todo lo largo del relato, en imágenes, en acciones, incluso en palabras, que mediante la repetición funcionan como síntomas. Estas repeticiones son siempre elocuentes. Pero lo son todavía más cuando es *Tristana*, el personaje, quien las sostiene.

Elegir es lo que articula en ella el gesto formal de la repetición. En cualquier situación lo asume con presteza, como si se tratara de un rito personal de autoafirmación. El guión⁷ denomina “juego favorito” a esta práctica habitual de elegir entre dos cosas aparentemente iguales. Así parece poner a prueba una y otra vez su capacidad para diferenciar lo disímil de lo similar. Diríase que la enunciación nos muestra la repetición como un espejo en el que se complace mirándose, una suerte de reducto narcisista en el que fantasea su completud. Es una especie de sueño diurno que se repite afirmando que ella elige.

Poco antes de optar por una columna de las muchas que adornan la plaza porticada, don Lope se ha burlado de la felicidad conyugal. Es decir, no concibe que se pueda elegir a una mujer para siempre; implicaría “amar”. Y don Lope es una especie de libertino en un contexto, medio derivado según Deleuze, que por sus características socio-políticas no facilita la satisfacción de su afán depredador. No es en absoluto baladí que la película transcurra a finales de los años veinte y primera mitad de los treinta, una época particularmente convulsa, ni tampoco que lo haga en Toledo, una ciudad suficientemente configurada por una tradición religiosa. Como tampoco es caprichoso que lo primero que veamos hacer a don Lope es intentar aproximarse a la joven con la que se cruza por la calle.

Para *Tristana*, por el contrario, elegir una columna significa autoafirmarse frente a don Lope. Su registro en este momento sería todavía el de la afición, afición que anhela centrarse en el “objeto” al que concede la preeminencia. Sin embargo, el hecho de que después de elegir la columna se incline, con una postura manifiestamente forzada, sobre la escultura yacente del sepulcro marmóreo, en clara alusión a la muerte, se nos presenta premonitorio de lo que acabará sucediéndole: será víctima de don Lope, “pedazo” diría Deleuze, en el medio derivado que los deter-

⁷ *Tristana*, de Luis Buñuel. Colección Voz Imagen. Serie Cine 24. Ayma, S.A. Editores, Barcelona 1971.

mina. Cada uno a su modo, los dos personajes parecen ilustrar el *dictum* lacaniano “pienso donde no soy, soy donde no pienso”.

Ya simbólicamente mutilada, Tristana persevera, no obstante, en su “juego favorito”. La repetición no es, sin embargo, mero añadido, ni conforma redundancia. No hay repetición sin diferencia. Pasado el tiempo, una vez entablada su relación con don Lope, obligado éste a guardar cama debido a un fuerte resfriado, Tristana se sienta a una mesa. Saturna le sirve un plato de garbanzos y la deja comer sola. Centra su atención, selecciona dos garbanzos y los deposita sobre el mantel. Un primer plano nos subraya cómo escoge uno de ellos para llevárselo a la boca (F17). Pese a la sonrisa, ha perdido algo de su jovialidad.



F17



F18

Poco después, al salir con Saturna a dar un paseo por la ciudad, reitera verbalmente el sueño de la cabeza-badajo de don Lope. Repetición, pues, de algo que, cabe suponer, se ha vuelto recurrente. El tono de su voz y el gesto que lo acompaña delatan agresividad, no poco aborrecimiento. Con esta disposición optará por una callejuela de la ciudad en vez de otra (F18). Esta elección es lo que la conducirá al encuentro fortuito con Horacio. Sugerido el declive de su vínculo con don Lope, será Horacio quien lo sustituya como objeto de deseo. Tristana no se arredrará en su conquista. Sin embargo no es tanto una elección como una improvisación, una línea de fuga condicionada por el medio en que se produce. De ahí que no sea tanto el afecto lo que contribuye a consolidar el encuentro como la pulsión. Podría decirse, con Freud, que Tristana adviene allí donde está su deseo. Pero también, siguiendo a Deleuze, que en el ritual de la repetición de *Tristana* lo que palpita y empuja es “potencia de elección”, cualidad de la pulsión, “puesto que en lo más profundo es deseo de cambiar de medio, de buscar un nuevo medio donde explorar, un nuevo medio para desarticular, contentándose tanto mejor con lo que este medio presenta. Por bajo, repelente o repugnante que sea”⁸.

8 *Ibidem*, nota 4.

El encuentro con Horacio se nos presenta, por lo demás, entreverado con la muerte de un perro a manos de un guardia civil. Escena descriptiva del medio derivado de la que, por supuesto, no falta ni la violencia ni la repetición. El guardia civil dispara dos veces contra el animal, acertando sólo con el segundo intento: la repetición buena, exitosa. Acercándose a las gentes que han presenciado la escena, el guardia civil dice, con la mayor naturalidad del mundo: “Le hubiera dado a la primera. Pero me cambié de sitio para que no rebotara la bala” (F19). Independientemente de la hilaridad que puede suscitar, la muerte del perro no es sino otra expresión de la pulsión destructiva que impera por doquier.



F19

Pulsión de muerte que rige el comportamiento de don Lope, imaginaria y simbólicamente. La repetición constituye la encarnación misma de su personalidad. “Soy tu padre –afirma– y tu marido. Y hago de uno u otro según me conviene”. Palabras que han venido precedidas por otras aún más contundentes: “Si te sorprendo en algún mal paso, te mato. ¡Creo que te mato! Prefiero la tragedia a ser ridículo en mi decadencia. Mira que para mi no hay secretos, y con mi experiencia en estas cosas es imposible pegármela a mi. ¡Es imposible!”.

El fracaso como padre y como marido queda patente en la escena donde se encuentra con doña Josefina, su hermana, a la que desprecia por beata. Y también aquí don Lope acomete una repetición: primero la insulta (F20), luego se le acerca solícito para pedirle un préstamo de diez mil pesetas (F21). Ninguna de las dos es exitosa. Pero el encuentro prelude la posterior muerte de doña Josefina, con lo cual don Lope podrá seguir manteniendo su parasitismo.

Recordemos, por último, la repetición sobre don Lope de la sutura entre lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional, lo real y lo onírico. Con la repetición de este gesto escritural se equipara al hombre con la mujer, o viceversa. La diferencia entre uno y otro viene dictada sólo por su natural inclinación a entablar relaciones. La repetición del gesto escritural contiene esta diferencia. En el caso de *Tristana* sueña con la cabeza-badajo, dado que don Lope no satisface su goce femenino. En cuanto a don Lope, lo que aparece es una suerte de inconsistencia, un vacío, que concita angustia, provocado por el temor a que otro hombre sea capaz de acometer lo que él rehuye (F22). Pero Buñuel los observa a ambos por igual, como si fueran bichos; como buen etólogo analiza su comportamiento (F23).

La repetición conforma de este modo no sólo a los personajes sino la estructura misma de la película. Que al final recurra de nueva a ella pero invirtiendo el itinerario no parece, por lo tanto, un gesto improvisado, menos aún insignificante, carente de sentido. Con la clamorosa función que cumple en *Tristana* y, por extensión, con la importancia que tiene en la filmografía de Buñuel, sorprende que ninguno de los pormenorizados estudios sobre la llamada modernidad cinematográfica le haya prestado la atención debida. De hecho ni siquiera suele citarse la repetición como una de sus figuras más sutiles.



F20



F21



F22



F23

La imagen-pulsión y la pérdida

Tristana se nos presenta, pues, desde sus inicios, como una narración en la que se solapan registros ajenos por completo a todo orden simbólico⁹. Sus protagonistas actúan contradiciendo sistemáticamente cuanto proclaman ante los otros; si algo los caracteriza es la escisión, la discontinuidad entre sus palabras y sus actos. El sexo y la muerte no dejan de mostrársenos anudados. Y la repetición es la figura con la que se nos ofrece esta duplicidad constituyente.

A esta superposición de mundos, Deleuze decidió denominarla naturalismo. Designación que, por extraña que parezca, tiene su razón de ser. Si algo atraviesa el legado fílmico de Buñuel es la representación de la sociable insociabilidad del sujeto a la vez que la del fantasma sadiano del goce erigido en imperativo sin condiciones. Dicho de otra manera: la representación del dominio de todo lo natural bajo un sujeto supuestamente dueño de sí mismo y articulada con la más fría objetividad.

Lo esencial del naturalismo, según Deleuze, está en lo que denomina imagen-pulsión, “cuyos dos signos característicos son: los síntomas y los ídolos o fetiches. Los síntomas son la presencia de las pulsiones en el mundo derivado, y los ídolos o fetiches, la representación de los pedazos. Es el mundo de Caín, y los signos de Caín”¹⁰. Ya se ha dicho que por mundo derivado debe entenderse el medio en el que se desenvuelven los personajes, con sus pasiones, sentimientos y emociones, y al que subyace un mundo originario en el que impera la pulsión. Por lo tanto, las coordenadas que conforman el naturalismo son cuatro: “mundo originario-medio derivado, pulsiones-comportamientos”¹¹.

La noción de imagen-pulsión brota del intento por clasificar las imágenes que la historia del cine ha producido. Quiere dar cuenta, en síntesis, no tanto de planos aislados cuanto de una específica modalidad narrativa, modalidad cuyos máximos representantes serían Stroheim y Buñuel, pese a sus diferencias; aunque cineastas como Samuel Fuller, Nicholas Ray o Joseph Losey la practicasen mal que bien en alguna de sus películas. En ninguno de ellos, no obstante, relumbran los síntomas y los fetiches como en Buñuel.

Si los síntomas se presentan en los comportamientos de los personajes, reforzados a menudo mediante la repetición, los ídolos o fetiches exhiben su potencia en esas imágenes que abonan la filmografía de Buñuel y le otorgan una punzante tonalidad, única en la historia del cine. Estas imágenes no aluden a un único polo referencial, pero contienen

⁹ Pedro Poyato ha abordado este tema en su estudio sobre *Tristana*, publicado en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* n° 33, 2002.

¹⁰ *Ibíd.*, nota 4.

¹¹ *Ibíd.*, nota 4.

siempre una poderosa causticidad. Es lo que las convierte en memorables. Por lo general mencionan la religión y la sexualidad, pero a veces evocan la violencia como ingrediente del mismo síntoma. Algunas de estas imágenes suelen citarse a menudo, por ejemplo: el ojo seccionado por la navaja barbera en *Un perro andaluz* (1929); la imprevista gallina frente a la cara del ciego vencido en el suelo por la violencia de los jóvenes en *Los olvidados* (1950), así como la acción de la impúber Meche, al verter leche de burra sobre sus muslos, en esta misma película; el Cristo coronado de espinas riendo a carcajadas, en *Nazarín* (1958); el crucifijo que deviene navaja y la reproducción paródica del cuadro *La última cena*, de Leonardo da Vinci, en *Viridiana* (1961); el fusilamiento del Papa, imaginado por uno de los peregrinos en *La vía láctea* (1969), entre otras que podrían inventariarse. Son imágenes de intensidad inusitada, densa potencialidad semántica y extraordinario fulgor fílmico. Imágenes que desbordan el registro realista del texto conduciéndolo hacia lo que Deleuze denominó un naturalismo que se prolonga hacia “un surrealismo muy particular”¹². Imágenes, en definitiva, que irrumpen en el tejido narrativo desgarrándolo, suscitando en el espectador un sobresalto, una turbación y produciendo efectos múltiples de sentido.

12 *Ibidem*, nota 4.

En la medida en que la pulsión rige todo el despliegue narrativo de *Tristana*, incluye alguna de estas imágenes que la muestran en su más insondable naturaleza. La más disruptiva es la de la cabeza-badajo de don Lope. Pero no le va a la zaga la de la pierna ortopédica que la protagonista debe utilizar al haberle sido amputada la natural (F24). De hecho, su indudable fuerza la ha convertido prácticamente en el emblema de la película. Por supuesto que a ello ha contribuido mucho que Max Aub opinase que la pierna ortopédica era la auténtica protagonista; y que se haya dado excesivo pábulo a que Hitchcock, con motivo del homenaje que le dieron en Hollywood a Buñuel, exclamase: ¡Ah, la pierna cortada de *Tristana*!, y que, por si fuera poco, se dé fe a que Buñuel dijese que la susodicha pierna cortada era lo único que le interesaba de la novela de Galdós.



F24

Con todo, esta imagen brota de una articulación narrativa mucho más homogénea, está mucho más integrada en su registro realista. Va de suyo que no sólo representa la materialidad misma de su mutilación simbólica, sino que condensa la degradación causada al personaje.

El encuentro de *Tristana* con Horacio contribuye a reforzar su desvalimiento en la intemperie simbólica. Ni siquiera la presencia de la finitud, vía enfermedad, favorece su territorialización, como suele ser preceptivo en el melodrama tradicional. Por el contrario, el conformismo de



F25



F26



F27



F28



F29



F30

Horacio no es sino la otra cara del parasitismo de don Lope. También él nos muestra la discontinuidad entre lo que dice y lo que hace.

Tras un período de convivencia fuera del contexto que los ha unido, Horacio, incapaz de sostener su compromiso con ella, la restituye a don Lope. Se ha convertido en un hombre que, a tenor de la atención que presta a su atuendo, antepone la fama y el reconocimiento público a la dureza de lo que tendría que ser su obligación: la función paterna. Como un Pilatos que se lavase las manos, él se hace limpiar los zapatos por un limpiabotas en un establecimiento público (F25). La contigüidad entre esta imagen y la inminente amputación de la pierna de Tristana contiene, como si tal cosa, de un modo "natural", sin aspaviento alguno, cuanto de ominoso palpita en la situación. Durante la visita que Horacio brinda a Tristana su gesto más perentorio es mirar el reloj (F26). Y el de ésta es exhibir con impudicia su pierna-muñón tras haberle reprochado su falta de vigor respecto al vínculo que los une (F27). Ninguno de los dos parece que hayan podido afianzar un modo de ser hombre y un modo de ser mujer. Pero él compensa su miseria mediante el éxito profesional que sublima la violencia que dirige contra sí mismo; de ahí que no le quede otra salida que desaparecer del relato. Mientras que ella no encontrará más línea de fuga que la deriva perversa. El refugio a su desamparo que le ofrece el piano, una práctica que podría contribuir a sublimarlo, es un refugio efímero, sin poderío suficiente para permitirle olvidar su miseria real y contener su degradante declive.

En esta circunstancia, Tristana accede a casarse con don Lope. Y lo hace en una boda que no es sino un funeral. Un funeral, en efecto, donde prevalece lo luctuoso, y que se nos presenta precedido de la escena más pérfida de la película y una de las más extremas de la filmografía de Buñuel: con frialdad sadiana, Tristana muestra su amputada desnudez a un Saturno cuya pulsión no es otra que la del servilismo onanista (F28).

La contigüidad antagónica, figura que, junto a la repetición, preside la puesta en forma de la película, alcanza aquí su más alto grado de concreción. Al goce libertino al que se entrega Tristana le sucede una concisa serie de imágenes religiosas que representan vírgenes como transición a la ceremonia nupcial (F29). Ceremonia de la que no en vano se han sustraído aquellas palabras constituyentes de su razón de ser: las que certifican simbólicamente la unión matrimonial. Vaciada de lo que funda su misma esencia, la ceremonia contiene su propia denegación y deviene lo contrario de lo que representa (F30). En vez de promesa jubilosa se convierte en convalidación funeraria. Si algo se celebra en ella no es sino la pérdida más irreversible, la desterritorialización definitiva de Tristana de su condición femenina, de su ser mujer.

Una brevísima escena es particularmente relevante a este respecto. Aunque con frecuencia se la olvida. Acaso porque pareciera sólo un momento catalítico sin mayor importancia. Sin embargo se explicita en ella la pérdida, la herida, que la protagonista tiene que asumir. Nos referimos al momento en el que Tristana, obligada a servirse de una silla de ruedas, pasea por un parque acompañada de Saturno. Tampoco falta en ella el recurso a la repetición. Tristana ha declinado ya toda exigencia de sociabilidad: a la deferencia de un conocido que le pregunta por su salud, le responde con hostilidad devolviéndole la pregunta refiriéndola a su madre, dejándolo confundido. La cámara, entonces, en travelling, acompaña al movimiento de la silla de ruedas impulsada por Saturno. Tristana mordisquea unos barquillos. Se cruzan con una señora que empuja un cochecito de bebé. Tristana dirige una mirada furtiva, de curiosidad, hacia el cochecito; lo hace como si prefiriese no hacerlo, pero mira pese a todo. Siguen adelante. Pasan ante una niñera que, sentada en un banco del parque, mece en sus brazos a un bebé. No sólo Tristana vuelve a mirar hacia esta criatura sino que la cámara se detiene unos instantes ante esta imagen mientras Tristana y Saturno salen de campo (F31). El enunciador no se abstiene de señalarnos la privación impuesta a Tristana: su exclusión de la maternidad.



F31

En la descripción de un mundo en el que impera la pulsión, ese mundo de Caín al que alude Deleuze, no hay una total complacencia. Más bien se insinúa un más allá que resuena como una hipotética salvación. Lejos de solazarse en una suerte de inmoralismo gozoso, lo que la filmografía de Buñuel concluye por mostrarnos, una vez arrumbadas las utopías vanguardistas, es la tragicidad de la intemperie simbólica en la que nuestra cultura se halla instalada una vez decretada la muerte de Dios, por decirlo con la metáfora más expresiva. De ahí que Deleuze pudiese incluirlo entre los cineastas que merecen ser considerados con el nombre nietzscheano de “médicos de la civilización”¹³, hacedores de su diagnóstico.

13 *Ibidem*, nota 4.

Cierre y eterno retorno

Al final, don Lope ha sustituido las charlas de café con sus amigos por la compañía de unos clérigos que le ofrecen consuelo en su vejez y sentido a su vida.

Mientras tanto, por el amplio pasillo de la casa, Tristana pasea su castración sobre unas muletas que golpea contra el suelo a modo de protesta desesperada. Todos los encuentros con los hombres que ha conocido

han estado desprovistos de cualquier otra dimensión que no fuese la pulsional. En ningún caso lo real del cuerpo se ha visto canalizado mediante una palabra, un gesto, una ceremonia que certificase un sentido a sus relaciones, asumiendo su goce. Su mutilación física es la clamorosa metáfora de esta intemperie simbólica.

Dos devenires se nos ofrecen así prefigurados: el de la acomodación al mundo vigente, que justifica lo intolerable mediante la fe en un más allá trascendente y redentor, y la del desconsuelo más acerado, sin posibilidad evidente para encontrar sentido a la existencia. El primero lleva implícita una respuesta teleológica, subordina los acontecimientos a un fin que debe ser alcanzado. El segundo excluye esta dogmática y permanece atrapado en la pura inmanencia.

Afuera, nieva. Las tres fuentes del sufrimiento humano, según Freud, están presentes: la caducidad del propio cuerpo, la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas y la supremacía de la naturaleza. Los tres se nos ofrecen sumados en la sentencia de Tristana: inducir la muerte de don Lope.

Concluir la película con esta resolución implicaría el asentimiento a su acción, significaría otorgar aquiescencia a lo acontecido. Y, por extensión, al mundo que se nos ha presentado.

Buñuel, sin embargo, no se sentía cómodo con este final. ¡Faltaría más! Optó por incluir una coda, la sucesión de imágenes que repiten instantes pasados y concluye con un plano que es el inverso exacto de aquel que abrió la narración. Se sugiere así una torsión de la temporalidad evocadora del eterno retorno. Cuando menos, rehuye un final de índole teleológica y lo abre a la indeterminación, a un nuevo y posible sentido. Pero dado que ante la caducidad del cuerpo y la supremacía de la naturaleza no queda otro remedio que doblegarse, permanece abierta la posibilidad de modificar las estrategias que regulan las relaciones humanas.

Nos hallamos, pues, ante un asunto de carácter ético, en el más amplio sentido del término. Se trataría de investigar las condiciones y posibilidades de un nuevo *ethos*, una actitud, una forma de relación con el mundo. En síntesis, la coda final no es sino el signo de un espacio-tiempo diferido, y tal vez diferente, cuyo *ethos* debería conjugar autonomía y universalidad, es decir, en el que cada hombre (y mujer, no hace falta decirlo) sea autolegisador a la vez que contenga leyes y principios que rijan para todos. ¿No es esto lo que intentan resolver los esfuerzos del pensamiento ético contemporáneo, en realidad desde Kant?

Se comprende que Deleuze señalara que en el naturalismo de Buñuel no es tanto la entropía lo que acaba imponiéndose como la repetición precipitante, eterno retorno. Y que complementase esta afirmación diciendo que “por más que el eterno retorno sea tan catastrófico como la entropía, y el ciclo degradante en todos sus aspectos, no por ello deja de desprender una potencia espiritual de repetición que plantea de una manera nueva la cuestión de una salvación posible”¹⁴.

14 Ibidem, nota 4.

Cierto que ofrecer el diagnóstico del mundo es más asequible que dar con el tratamiento adecuado. El pensamiento más actual lo atestigüa. Volver al principio, retornar a los comienzos para pensar de nuevo posibles diferentes desarrollos es precisamente una de sus características tras la Segunda Guerra Mundial. Un pensamiento que se quiere diferencial, postmetafísico y posthistórico, que demanda la urgente transformación de una racionalidad que a todas luces se ha mostrado insuficiente, si no quiere reconocerse que ha fracasado.

Imperiosa demanda que es lo que creemos subyace al cierre de *El ángel exterminador*, cuyos protagonistas, burgueses altamente refinados, desembocan en la barbarie. Y también al de *Tristana*, cuya protagonista transmuta su inicial inocencia deseante en retorcida perversión asesina. Entre otros, que no viene al caso citar.



F32

En *Tristana* no resuena al final, fuera de campo, ningún tumulto revolucionario. La fatalidad no parece tener reverso. Pero pese a todo lo tiene. Es esa coda final que insinúa que cuanto ha inducido tanta fatalidad debe convertirse ahora en tarea. Ninguna otra cosa demanda más el retorno de Tristana a la ciudad en el último plano de la película (F32). Quisiéramos que su historia fuese distinta, que no se viese abocada otra vez a la rebelión psicótica.



Plutón y Proserpina: Bernini 1621-1622, mármol, 255 cm. Roma. Galería Borhese

Hija de Ceres y Júpiter, Proserpina suscita el amor de Plutón, dios de los infiernos, que la rapta mientras recoge flores en Sicilia para llevarla al más allá, donde ella come un grano de granada. Su madre, Ceres, la buscará sin descanso hasta conseguir de Júpiter un pacto: Proserpina retornará a la tierra anualmente durante la primavera y el verano, estaciones en las que Ceres hace resurgir la vida.