

## EL DESEO EN *TRISTANA* (FILME Y NOVELA)

“No me hables a mí de dulces tinieblas. Quiero luz, más luz, siempre más luz.” (Pérez Galdós 119)

**Aitor Bikandi-Mejías**

El deseo es aquello que, para sobrevivir como tal, no puede ser nunca realizado; ya que si se satisficiera, moriría. Rosen, hablando del pensamiento lacaniano, dice que el deseo no se puede satisfacer permanentemente: nunca se encontrará un objeto que lo consiga (166).<sup>1</sup> No tiene fin ni objeto que lo sofoque. Si aparentemente se extingue, renace de inmediato; hay una carencia que busca colmar y que debe dejar sin llenar al mismo tiempo, para sobrevivir como deseo (Metz 59). Persigue un objeto imaginario, siempre perdido y deseado, a través de objetos reales que son sus substitutos (Metz 59). Ya decía Platón que uno no desea aquello que no le falta, sino que sólo se desea aquello de lo que se carece (76).<sup>2</sup>

En la novela de Benito Pérez Galdós, *Tristana*, y en la película de Luis Buñuel del mismo título, aprecio de manera clara la actuación del deseo.<sup>3</sup> En primer lugar, voy a hablar de uno de los casos en que se manifiesta aquél en  $\mathbb{I}/n$ : el deseo de Tristana de conocer y de saber, fuente de sus metamorfosis y motor del relato.

Desde el principio, la protagonista muestra la pasión por el estudio: “si de niña me hubiesen enseñado el dibujo [. . .] educación insustancial de las niñas [. . .] ;Si aun me hubiesen enseñado idiomas” (76). Ella quiere una carrera, una profesión, algo que la sociedad de la época negaba sistemáticamente a las mujeres: “Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas” (30); “Quiero tener una profesión” (104). O le gustaría poder dedicarse a las artes: ser pintora, escritora (30).<sup>4</sup>

Sus aspiraciones profesionales o artísticas van cambiando a medida que avanza la historia: “una nueva aspiración [. . .] el arte” (75); “porque ya no podré ser actriz [. . .] ;pero lo que es pintora...!” (134); “y ser pintora, o mujer sabia, y filósofa por todo lo alto...”(143). Es verdad que la sociedad le niega la posibilidad de dedicarse a una profesión; pero creo que, aunque empezara una carrera, la dejaría para comenzar otra.<sup>5</sup> Su deseo es insaciable, sus anhelos de saber no pueden ser colmados, porque significaría la muerte de su deseo: “Y lo mismo le hincó el diente a un tomo de Historia que a un tratado de Filosofía” (112). Sus metamorfosis son parte de esa búsqueda infinita: “enterarme de por qué y para qué nos han traído a esta tierra en que estamos” (30). Ricardo Gullón consideraba que las mutaciones que sufre Tristana no alteran su esencia: su afán de llegar en alguno de sus yoes a la plenitud del ser (ii, vi). Este empeño es eterno.<sup>6</sup>

Si se cumpliera su voluntad de realización, morirían el personaje Tristana y el relato, porque el deseo no sólo mueve a Tristana, sino que también acarrea tras de sí la historia de ella. Así, observaba Barthes que los personajes son prisioneros de la estructura del relato, ya que el discurso tiene un instinto de supervivencia (*S/Z* 113-14). En el origen de la narración está el deseo, el relato se convierte en mercancía y depende de aquél (Barthes, *S/Z* 73). Ilimitado,

infinito, eterno, como la luz que persigue Tristana: “siempre más luz” (119). Anhela luz en forma de conocimiento, independencia y amor (Grimbert 111). Como dice ella: “Quiero saber, saber, saber” (113).<sup>7</sup> Como su apellido indica, “Reluz” es la expresión de sus ansias de aprender (Grimbert 110).<sup>8</sup>

La búsqueda del saber, del conocimiento, ya era vista por Platón como manifestación del deseo: el amor entre personas y la búsqueda del filósofo de la verdad parten de la misma raíz.<sup>9</sup> El filósofo es el que ama, desea la sabiduría:

The characteristic desire of the philosopher—to seek and attain wisdom—expresses itself in his attempt to understand the “Being which truly is.” The philosopher’s awareness that this above all else is the ultimate object of his desire distinguishes him from all other men. (Sinaiko 86)

El filósofo nunca colmará su deseo de conocimiento.<sup>10</sup> Si Tristana llega a pintar o tocar música con verdadero arte, lo deja; no porque vaya a fracasar en ello, sino porque el deseo, tras el “breve vértigo de su aparente extinción,” como diría Metz, renace (59). Tristana buscará otra actividad: necesita transformarse y dedicarse a otra cosa; ocupaciones que son substitutas de su deseo—inconsciente— de conocimiento.<sup>11</sup> O mejor, el relato necesita que ella lo haga. Tristana toca música y dice su profesor: “Es un genio esta niña” (173). Posteriormente leeremos: “sin olvidar completamente el arte musical, mirábalo ya con desdén, como cosa inferior y de escasa valía” (179).

Si *T/n* es una obra abierta, es sobre todo porque Tristana no ha colmado su deseo. La historia no ha terminado y sus metamorfosis continuarán: “¿sería, por ventura, aquélla su última metamorfosis? ¿O quizá tal mudanza era sólo exterior, y por dentro subsistía la unidad pasmosa de su pasión por lo ideal?” (178). ¿Pasión por lo ideal=fuerza poderosísima del deseo?

Igualmente, entre Horacio y Tristana se percibe la autoridad de aquél. Aparece Horacio como substituto del deseo insaciable de Tristana. A través de él, ella se dedica al arte: “una nueva aspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido” (75). Horacio es idealizado enseguida, como si en el fondo Tristana sólo lo necesitara como representante del deseo inalcanzable.<sup>12</sup> Le escribe a su enamorado: “Sí, porque tu grandeza de alma corre pareja con tu entendimiento, y eres el sumo bien, la absoluta bondad, como eres...; aunque no quieras confesarlo, la suprema belleza” (134).<sup>13</sup> Es su ideal que no quiere ni necesita aprehender, porque lo necesita como objeto para su deseo.<sup>14</sup>

El ser hermoso y perfecto que amó [...] se había desvanecido [...] pero el tipo, en su esencial e intachable belleza, subsistía vivo en el pensamiento. [...] Si antes era un hombre, luego fue Dios. [...] [L]legó a olvidarse del primer aspecto de su ideal, y no vio al fin más que el segundo, que era seguramente el definitivo. (178-79)

Tristana ha colocado a Horacio en el mundo platónico de las ideas, lugar seguro para no alcanzarlo jamás: “Toda mujer aspira a casarse con el hombre que ama; yo, no” (77). Por supuesto, Tristana no necesita a Horacio a su lado, por carta es suficiente.<sup>15</sup>

El deseo en la obra de Buñuel ha sido ampliamente estudiado. Este mismo autor lo señala como una de las constantes de su narrativa. Reconoce el tema de la frustración en su cine: la distancia entre el deseo y la realidad (Pérez Turrent y Colina 95). Afirma Buñuel que el deseo, en su filmografía, tomará la forma de la mujer (Pérez Turrent y Colina 147).<sup>16</sup> Sandro, que también lo aprecia en otros filmes de Buñuel, piensa que en *T/f* es un tema central el “disruptive desire” (3).

En *T/f*, el deseo está más claramente entroncado con el erotismo.<sup>17</sup> Monegal piensa que si el impulso sexual de *Tristana* no termina con la amputación de su pierna —se encauza hacia manifestaciones perversas—, es debido a la “fuerza inextinguible del deseo” (174). Esta mutilación explica una posterior: la de la frustración de su deseo (Monegal 177). Don Lope, Horacio, Saturno, desean a *Tristana*; el impulso sexual de ésta sigue vivo después de la operación —como lo percibimos en su relación con Saturno.<sup>18</sup> Este personaje adquiere un mayor protagonismo en *T/f* que en *T/n*, evidenciando el erotismo reprimido de la protagonista (Amorós 325). Y si la amputación de su pierna no acaba con el deseo sexual de *Tristana*, tampoco con el que siente don Lope por ella; sin embargo, sus deseos de acostarse con la que llega a ser su esposa quedan abortados. El día de la noche de bodas, don Lope es rechazado burlonamente por su mujer cuando aquél pretende dormir con ella: “¡Hay que ver! ¡Que tengas todavía, a tu edad, esas ilusiones, me parece increíble!” (Buñuel y Alejandro 126).<sup>19</sup>

Si bien varios críticos piensan que la *Tristana* de Buñuel posee un mayor impulso sexual que la de Galdós (Grossvogel 55), otros, como Ricardo Gullón (viii) o Rosselli (184), han creído que lo que ha hecho Buñuel es reconocer las emociones profundas que ya estaban latentes en el personaje galdosiano. Nos encontraríamos con una lectura particular del texto del novelista por parte del cineasta. En mi opinión, tanto en *T/n* como en *T/f*, se aprecia el juego del deseo en conexión con una sexualidad transgresora.

En primer lugar, veo una relación en estas obras entre deseo sexual y muerte. Para el director de cine, el amor y el acto sexual van unidos a la muerte (Pérez Turrent y Colina 115). Asimismo, Stam ve en todas las obras de Buñuel una variación del tema “amor y muerte,” presentándose a menudo aquél de manera necrofílica (127). Fuentes observaba en *T/f* una tensión dialéctica entre el erotismo y el instinto de autodestrucción (155). Sánchez Vidal hablaba de una atracción-repulsión en la filmografía buñueliana por la carne putrefacta (333-34). En *T/f* esta unión del deseo sexual con la muerte se manifiesta de modo patente. Algunos casos serían: la relación de la muchacha con el maduro don Lope; su sueño recurrente con la cabeza de don Lope en forma de badajo —éste tiene aspecto fálico—; la escena en que *Tristana* da la impresión de ir a besar la estatua yacente del sepulcro del cardenal Tavera.<sup>20</sup>

Hay otro recodo en esta ecuación de la película entre deseo y muerte —que se puede observar igualmente en *T/n*— y que me recuerda a la literatura de lo sobrenatural. Todorov, que relaciona el deseo con la muerte, hablando de la necrofilia en la literatura de lo fantástico, dice que aquélla presenta la forma de un amor consumado con vampiros o con los muertos que retornan a la vida (135-37).<sup>21</sup> ¿Quién es el muerto que regresa entre los vivos, o el vampiro, y que simboliza el deseo sexual?: *Tristana*, con su rostro pálido de cadáver y su pierna cortada, que alegoriza su muerte y regreso a este mundo.

La novela ya nos presentaba desde el principio a la muchacha con una “blancura casi inverosímil de puro alabastrina”<sup>22</sup> (10). En *T/f*, esa palidez, a la que ayuda el maquillaje que lleva

la actriz, se aprecia especialmente después de su amputación/muerte/resurrección.<sup>22</sup> Tristana creía morir y regresa a casa del “padre”: “Sigue considerándole a usted como [un] . . . como a un padre. Quiere morirse en su casa” (Buñuel y Alejandro 101-02). Deseaba la muerte y, tras la operación, cambia su forma de ser, se convierte en otra. Dice a Horacio en I/f, enseñándole su pierna: “¡Claro que soy otra! . . . ¿Crees que se puede ser la misma con esto?” (Buñuel y Alejandro 113). Después de la muerte, se accede a una nueva forma de existencia.<sup>23</sup> La última noche de don Lope, Tristana viste de negro, la expresión de su rostro es inquietante y dura; se le nota envejecida, en el guión: “*se le podrían echar muy bien diez [años] más*” (Buñuel y Alejandro 130). Y Tristana, como mensajera de la muerte, provocará el fin de don Lope.<sup>24</sup>

Decía Stam que la muerte es la perfecta espuela para ese amor fetichista que prospera con los obstáculos (127). Lo mismo podemos indicar para el deseo: la muerte es el mejor estímulo para aquél, al no poder llegar a poseer lo que anhela. A don Lope, la mutilación de su protegida no le había extinguido el apetito sexual: “Tu cojera te parecerá un obstáculo. Pero [*ahora*] eres, quizá, más apetecible...” (Buñuel y Alejandro 116). Garrido sigue mostrando sus pretensiones carnales por Tristana, que lo rechaza una y otra vez: la va a besar a ésta delante de un cura y lo detiene ella con su mirada; rechaza la mano que le va a dar don Lope a la salida de la ceremonia matrimonial; se niega a acostarse con él en la noche de bodas. Si el deseo de don Lope, y de Saturno, por Tristana/muerte tiene ribetes necrofilicos en I/f, el de Garrido por su pupila posee las mismas características en I/n.

Tristana “muere” al amputársele la pierna, regresando con posterioridad del “sepulcro.” Así, después de describir la operación que padece la señorita de Reluz, concluye el narrador: “su nueva vida, después de aquel simulacro de muerte, su resurrección, dejándose en pie y dos tercios de la pierna en el seno de aquel sepulcro que a manzanas olía” (147).<sup>25</sup> Tristana cambiará después de la mutilación, pero ¿no renacemos a una nueva vida después de nuestro fallecimiento?: “No parecía la misma y denegaba su propio ser” (149). Tristana envejece hasta representar cuarenta —quince más— años (177). Se mira en el espejo y, deprimida, se echa a llorar: “Parezco la muerte...” (152). Y si en I/f, después de la operación, su tutor vive a merced de ella, no consumido su deseo, sino que consumado por él, haciendo lo que nunca creyó que podía hacer —yendo a la Iglesia, casándose, etc.—, en I/n, sucede otrotanto. Don Lope soporta la vergüenza de pedir dinero, “sólo por sostener a esta pobre niña” (152). Don Lope se casa, después de que “la afición de Tristana a la iglesia” se comunicara a “su viejo tirano” (177). Don Lope, “no viviendo ya más que para ella y por ella, reflejaba sus sentimientos, y había llegado a ser plagiarlo de sus ideas” (178).

Después de la amputación, Tristana cambia y Garrido se doblega. El deseo representado por Tristana/muerte actúa más poderosamente en su viejo tutor, que llega a someterse a su antigua protegida. Aprecio esto tanto en I/n como en I/f. La interpretación crítica ha visto, por lo general, un fracaso de Tristana al final de la novela, al no poder realizar sus aspiraciones profesionales y al condescender con la sociedad, casándose.<sup>26</sup> Si se doblega Tristana, también capitula don Lope, ya que renuncia a todo aquello en que creyó y se convierte ahora él en espejo de la voluntad de su antigua pupila —que le provoca la muerte en I/f.<sup>27</sup>

Igualmente, aprecio un vínculo entre el deseo sensual y la figura del diablo. Todorov piensa que el deseo como tentación sensual se encarna a menudo en la forma del diablo —ésta es otra palabra para “libido” (127). Cornand ya emparentaba I/f —en lo insólito y atroz— con las

obras de los grandes “maestros de la literatura y el arte fantásticos” (169).<sup>28</sup>

En *I/f*, a don Lope se lo compara a menudo, a veces con un contenido sexual, con el demonio. Cuando Garrido echa un piropo a una mujer y ésta le llama viejo, él contesta: “¡No tanto, no tanto que esté muerto el diablo!” (Buñuel y Alejandro 25). La primera vez que Tristana sueña con la cabeza de don Lope haciendo de badajo de campana, se despierta sobresaltada, don Lope la tranquiliza y le dice: “¡Chillabas como si [hubieses] [*hubieras*] visto al diablo!” (Buñuel y Alejandro 38). Seguidamente, don Lope aparecerá turbado ante la visión del escote de la muchacha, que permanece en la cama. Aunque pensemos que es mayor el deseo que siente don Lope por Tristana, ésta también se deja llevar por la figura mefistofélica —con su perilla y su mirada fascinadora— de don Lope.

Si bien es verdad que Todorov identifica sobre todo el diablo con la mujer, lo hace en tanto en cuanto identifica el demonio con el deseo sexual (127). Después de la amputación de la pierna, don Lope implorará los favores sexuales de su “entenada” y será rechazado —como en la noche de bodas. Tristana adquirirá entonces tintes diabólicos que antes poseía en especial don Lope. Le dice el cura que le trata de convencer para que se case: “[Cuidado] [*Cuidate*], hija. Mira que ese rencor tiene algo de satánico” (Buñuel y Alejandro 121).<sup>29</sup> Será ese objeto de deseo sexual inalcanzable, envuelto en ropajes satánicos y escatológicos, para don Lope —que ya está envejeciendo— o para Saturno —que deberá contentarse con ser voyeur.<sup>30</sup>

En *I/n*, la identificación se produce especialmente entre don Lope y el diablo. Aquél posee un poder satánico. El despotismo que ejerce sobre su protegida es “misterioso” (126). Su tutor la fascina con una “misteriosa autoridad” o con su mirada (66-67). Los ojos penetrantes de don Lope la sobrecogen y dominan, “causándole terror” (67).<sup>31</sup> Según Tristana, “ese hombre maldito,” cuyos éxitos con la mujeres “parecen obra del demonio,” la dominaba (63-64). Los poderes seductores de Garrido son diabólicos.<sup>32</sup> El deseo sexual tiene características demoníacas.

Entre las transformaciones del deseo que ofrecía la literatura de lo fantástico está el incesto (Todorov 131). Este deseo transgresor se verá en estas obras claramente y pasará sobre él rápidamente. Don Lope es la figura del padre/marido en *I/n* y en *I/f*. Dice Tristana en *I/n*: “No estoy casada con mi marido..., digo, con mi papá..., digo, con ese hombre...” (63). En *I/f*, don Lope llama continuamente “hija” o “hijita” a Tristana; en un momento dado, comenta: “soy tu padre y tu marido. Y hago de uno [o de] [*u*] otro según me conviene” (Buñuel y Alejandro 69).<sup>33</sup> Las alusiones a don Lope, en ambas obras, como padre de Tristana son constantes.<sup>34</sup> Su relación representa, para Aldaraca, “the paradigmatic incestuous romance” (236). La diferencia de edad entre ellos corresponde más a la que se da entre un padre y una hija que entre un marido y una esposa.<sup>35</sup>

Comprobamos que en *I/n* y en *I/f* el deseo toma formas subversivas y transgresoras: incesto, necrofilia, deseo/satán. Estas transformaciones del deseo se presentan a menudo en la literatura de lo sobrenatural. No pretendo incluir estas dos obras en el género de lo fantástico —aunque algo haya, sobre todo en *I/f*. No obstante, si este género sirve para cuestionar la ley, este “deseo disruptivo,” también.<sup>36</sup> Mencionemos otra vez a Todorov, quien decía que lo sobrenatural tiene como función eximir al texto de la ley, transgredirla (159).

Quiero estudiar, por último, otra manera en que el deseo se despliega: como uno de los componentes más importantes de la atracción que ejerce el cine sobre la audiencia. Metz opinaba que el espectáculo cinematográfico sólo es posible a través de pasiones perceptivas, visuales y

auditivas: el deseo de ver —escopofilia, voyeurismo— y de escuchar (58).<sup>37</sup> Este impulso por percibir, ese deseo de ver, se dan con mayor intensidad en el cine que en la literatura —aunque el signifiante literario también tiene algo de perceptivo.<sup>38</sup> Estos impulsos, y la distancia entre sujeto y objeto que se produce en el cine, ponen en marcha el deseo y la carencia que éste trata de colmar. En este aspecto, el cine y la literatura, I/n y I/f, se alejan.

Si el espectador cinematográfico es un voyeur, también se ha considerado a Buñuel como un cineasta voyeur, y fetichista, aunque, según Stam, el director aragonés no condesciende con estos placeres (144). Estoy de acuerdo con esta interpretación. Hay un par de ocasiones en I/f donde creo que Buñuel se burla claramente del deseo voyeur del espectador, sobre todo del masculino. Parte de la crítica ya se ha fijado en estas escenas: a) cuando se muestra desnuda Tristana a Saturno, donde ya Cornand advirtió que se frustraban las expectativas del espectador voyeur (169); b) cuando don Lope se va a acostar con Tristana, echa al perro de la cama; en ese momento se expulsa también al espectador del dormitorio —escena aludida por Sánchez Vidal (336) y Monegal (217).

Repasemos ambos momentos: a) Tristana está en su habitación en la casa de campo. Saturno ronda ésta desde el jardín y, en un momento determinado, lanza piedras contra los cristales del balcón del dormitorio de Tristana. En el interior de la estancia, vemos la pierna ortopédica en la cama; Tristana va dejando caer encima de aquélla su ropa interior. Se pone la bata sobre su cuerpo desnudo, que no vemos, y con sus muletas se dirige al balcón, donde se la ve aparecer —enfocada desde abajo. La cámara, en picado, desde el mirador, se dirige a Saturno, que se encuentra debajo en el jardín. Observamos a Tristana en el balcón y comprendemos que abre su bata a requerimiento del muchacho. La cámara enfoca de frente el rostro y cuello de Tristana, pero no podemos percibir su cuerpo desnudo, al que sí tiene acceso la mirada de Saturno.

Buñuel frustra las expectativas voyeurísticas del espectador. Los ojos de Tristana, quien está enfrente de la audiencia, se dirigen un poco hacia abajo, donde se encuentra Saturno. Ella sonríe maliciosamente al muchacho, pero en verdad se burla de nosotros. Nuestro deseo de ver, que se transfiere a Saturno, no queda satisfecho.<sup>39</sup> Se hurta el cuerpo desnudo femenino de nuestra mirada; queda como un espectáculo privado para Saturno, que retrocederá precipitadamente ante la visión. Si el voyeur se conforma con ver para no extinguir su deseo y que éste continúe vivo, estas imágenes no contemporizan con ese anhelo. La frustración es mayor —lo que quizá, por otro lado, incrementa el deseo.<sup>40</sup> Al mismo tiempo, se produce una reflexión, metaficcional, sobre el espectáculo cinematográfico.

b) La otra escena es cuando don Lope y Tristana se van a acostar juntos. Toda ella es llevada con mucho recato por Buñuel —éste era un director discreto a la hora de enseñar imágenes eróticas. Don Lope y Tristana se introducen en el dormitorio. El protector cierra una puerta de éste. La cámara se desplaza por el tabique del cuarto y nos mete en la habitación por la otra puerta (satisface nuestro deseo de ver). En el momento en que la cámara y nosotros penetramos la alcoba, don Lope advierte el perro tendido en la cama, lo coge y lo echa fuera de la estancia: “¿[Y] tú, qué haces aquí? . . . ¡Fuera!” (Buñuel y Alejandro 55). Seguidamente, mientras Tristana sigue desnudándose sentada en la cama, don Lope cierra la segunda puerta. La cámara enfoca esta acción desde fuera de la estancia y de frente a la entrada —desde la posición hipotética del espectador—, con lo que la puerta se cierra delante de nuestras narices. Al espectador se lo expelle del dormitorio y se le niega el placer de la mirada voyeur. Quedamos excluidos de la

escena íntima de la pareja. En otro gesto reflexivo, los actores —el narrador—, conscientes de nuestra mirada, nos han rechazado. La maquinaria cinematográfica —y su producción del deseo— queda al descubierto.<sup>41</sup>

Hay más momentos en que ese deseo de ver es frustrado por el narrador: ¿qué hace Saturno cuando se encierra en los retretes por tanto tiempo?<sup>42</sup> El espectador es libre de pensar lo que quiera, la cámara nunca mostrará lo que sucede en el interior. Recordemos que a Buñuel le gustaba crear ambigüedad en la audiencia. Dice el cineasta español que es discreto con las escenas eróticas para estimular la imaginación de aquella (Pérez Turrent y Colina 158). Por otro lado, esto exige un “lector” activo, que tiene que elaborar un significado que queda abierto.

Hemos hecho un recorrido por las manifestaciones del deseo en *T/n* y en *T/f*. Hemos comprobado cómo se frustra en la película el deseo de voyeur del espectador, produciendo al mismo tiempo una reflexión metaafilmica y una desconstrucción de la maquinaria cinematográfica. En este aspecto, vuelve a manifestarse Buñuel como un cineasta subversivo: deshace las reglas del espectáculo cinematográfico, como fractura las de la narración realista.

El deseo también se manifiesta en *T/n* en varios niveles: en la búsqueda, insaciable, de conocimiento de Tristana —el deseo de saber—, la atracción que la arrastra hacia la figura idealizada de Horacio. En ambos casos, percibo Tristana bajo el imperio de un deseo intenso e irresistible. Por otro lado, tanto en *T/n* como en *T/f* advierto una mutación transgresora del deseo sensual —incesto, necrofilia, la tentación mefistofélica. Este es un deseo subversivo que cuestiona la ley. Buñuel ya había mostrado en su obra un mundo de placeres sexuales que se encuentran más allá de la norma.<sup>43</sup>

Y, por supuesto, el relato pertenece a la jurisdicción del deseo. La historia, la lectura y la escritura son sus siervas. Barthes siempre asoció la actividad intelectual con un goce (*La aventura* 8).

Colby College

## NOTAS

<sup>1</sup> “The processes of desire can only be specified on the level of inadequate substitutions —of signs” (Rosen 166).

<sup>2</sup> “One desires what one lacks, or rather that one does not desire what one does not lack” (Platón 76).

<sup>3</sup> De ahora en adelante, cuando me refiera a la novela, utilizaré las siglas *T/n*; al referirme a la película de Buñuel, *T/f*.

<sup>4</sup> En reflexión semiótica, *Tristana* nos advierte que ha “inventado” dramas, comedias, novelas llenas de pasión (30). Desde luego que de su capacidad imaginativa no tiene que convencernos: sus cartas, los nombres y el Horacio que inventa, por ejemplo.

<sup>5</sup> Aldaraca menciona tres factores que explican el afloramiento y declinar de sus ambiciones artísticas: “Tristana’s lack of social support; second, her illness and the brutal amputation of her leg; and finally, the narrator’s viewpoint [. . .] that Tristana fails to realize her goals because of a ‘lack of willpower (or self-confidence)’” (237). No hay duda que la sociedad frustraba muchos de los deseos de la mujer.

<sup>6</sup> Según Andreu, *Tristana* ha realizado, al final, su deseo de poseer conocimiento y, con éste, la libertad “de poder transformar la realidad en su realidad” (308).

<sup>7</sup> Declara Platón: “no one who does not believe that he lacks a thing desires what he does not believe that he lacks” (83).

<sup>8</sup> Varios críticos han mencionado la contradicción que subyace en el nombre de Tristana —alusión a la tragedia de Tristán, connotación de tristeza— Reluz (Grimbert 110). Es como si la imposibilidad de su deseo —de luz, felicidad, conocimiento— estuviera inscrita en su nombre.

<sup>9</sup> Para Freud el impulso sexual sublimado se encontraba en toda actividad humana.

<sup>10</sup> “The philosopher’s uniqueness lies not in the passionate character of his desire for wisdom, but in the transcendent nature of the object of his desire” (Sinaiko 84).

<sup>11</sup> Tristana es “expresión e imagen simulada del deseo artístico” (Vilarós 134-35). Vilarós decía que este deseo se mostraba: a) en el hecho de que “no requiere a un objeto ‘real’ sino a su escritura, no a una realidad sino a su simulación”; b) al exponer cómo Tristana se evade de don Lope y Horacio (135).

<sup>12</sup> Declaraba Horacio sobre sí mismo: “pensaba que el amor no existe más que en la aspiración de obtenerlo” (54).

<sup>13</sup> “[E]ach object of love is desired by its lover because it is beautiful to him; [. . .] beauty is [. . .] the very essence of the object to its lover” (Sinaiko 84).

<sup>14</sup> Hacia el final de la novela, decía Tsuchiya, el narrador se enfoca en la lucha de Tristana “against the referent —the ‘real’ Horacio— that threatens to destroy the ideal that she has fabricated” (342-43).

<sup>15</sup> “Everyone else who feels desire, desires what is not in his present power or possession, and desire and love have for their object things or qualities which a man does not at present possess but which he lacks” (Platón 77).

<sup>16</sup> La mujer, representada como vista por los hombres, se constituye como el “Otro” y es objeto del deseo masculino (Case 119-20).

<sup>17</sup> Para Canevacci, el cine busca seducir, siendo el acto sexual el significado central de la representación mimética (133). Según Fuentes, aunque en Buñuel —que ha conocido el surrealismo y psicoanálisis— es dominante “el discurso de la sexualidad y los deseos subconscientes,” éstos ya estaban latentes en Galdós (151).

<sup>18</sup> Personajes y espectadores deambulan por los objetos del deseo (Geirola 235).

<sup>19</sup> En otra película de Buñuel, *Ese oscuro objeto de deseo*, el personaje interpretado por Fernando Rey [intertexto fílmico], Mathieu, ve malogrados sus empeños de poseer a Conchita (Ángela Molina y Carole Bouquet). Sobre Mathieu, dice Buñuel: “Tal vez el objeto del deseo, en el protagonista, sea en realidad la frustración, que excita más su deseo” (Pérez Turrent y Colina 173).

Para facilitar la búsqueda de referencias y por claridad de la transcripción, cada vez que cite un diálogo del filme voy a proporcionar el número de página en que aparezca en el guión publicado y con la puntuación con que se muestre en éste. En caso de que no coincidieran las palabras de la película y las del guión, voy a reproducir entre corchetes las del guión que no salgan en el filme, y en cursiva y entre corchetes, las mencionadas en la película que no aparezcan en aquél.

<sup>20</sup> Sueño y muerte, “hermanos gemelos” en la mitología griega (Eliade 134). Con respecto a la escena del sepulcro, declara Buñuel: “Está fascinada [Tristana] por la imagen de la muerte; [. . .] se ve [. . .] el comienzo de la putrefacción [en la estatua]. Tristana no besaría un cadáver, ni en persona ni en estatua, y menos de un cardenal. Tiene algunos defectillos, pero no es necrófila ni sacrílega” (Pérez Turrent y Colina 160). Buñuel siempre ha sido socarrón. La lectura debe dirigirse a cierta relación no percibida por el escritor (Derrida 101). De todas maneras, en el guión leemos: “Tristana *se inclina sobre la estatua de mármol o de alabastro, con intención de besarla en los labios*” (Buñuel y Alejandro 51-52).

<sup>21</sup> “This relation can once again be presented as the punishment for excessive sexual desire; but it may be present also without its receiving a negative value” (Todorov 136-37).

<sup>22</sup> Comenta el guión: “*Su rostro, extremadamente pálido*” (Buñuel y Alejandro 118).

<sup>23</sup> Tras el “regressus ad uterum,” el recipiendario nace a un nuevo modo de ser (Eliade 86).

<sup>24</sup> En mi opinión, la muerte de Garrido queda en la incertidumbre en I/f. De todas maneras, es lo que yo, y la crítica, infiero de la narración.

<sup>25</sup> Varios autores mencionan esta simbología amputación/muerte y resurrección, como Tsuchiya (345).

<sup>26</sup> Roselli (183), Bieder (104), Río Conde (223), Engler (108).

<sup>27</sup> Germán Gullón cree que el matrimonio de los dos protagonistas revela el vencimiento de Tristana y, en cierto modo, de don Lope (27).

<sup>28</sup> Creo ver en ambas obras un cronotopo que se relaciona con el de la literatura gótica. Aldaraca también observa pinceladas góticas en *I/n* —que conducen “the events into an ahistorical time and space” (248, 252). Para Todorov, en la literatura de lo fantástico, son los “temas del otro” los que tratan de la relación del ser humano con su deseo y, por lo tanto, con su inconsciente (139): “Desire and its variations, including cruelty, are so many figures representing the relations between human beings. [. . .] [W]e must speak of the ‘themes of discourse’” (Todorov 139).

<sup>29</sup> El sacerdote ya le dice que el matrimonio en su caso no tiene como fin la procreación. ¿Estéril como la muerte?

<sup>30</sup> En el guión: “*La expresión de Saturno se anima, como si hubiese aparecido en el balcón el objeto de sus deseos*” (Buñuel y Alejandro 123). En esta escena del balcón, de la que trataremos seguidamente, la sonrisa burlona que Tristana dirige a Saturno es algo diabólica. Al principio de la película, Tristana/Eva/el diablo ofrecía una manzana/tentación a Saturno.

<sup>31</sup> Para Ordóñez, los ojos de Garrido son una metáfora transparente “for phallic possession [. . .] for man’s potency, mastery, and dominance over woman” (150).

<sup>32</sup> Bly piensa que no es tan fácil hablar de un don Lope seductor y una Tristana seducida; es difícil saber hasta qué punto el hombre domina a la mujer y si los dos se entregan a un goce mutuo (12). En *I/n* se afirma que don Lope supo producir en Tristana “un estado de pasión falsificada” (26).

<sup>33</sup> En *I/n*, don Lope dice una frase muy parecida: “Te miro como esposa y como hija, según me convenga” (69).

<sup>34</sup> Tendríamos el complejo de Electra.

<sup>35</sup> Según Julie Herman y Lisa Hirschman, desde un punto de vista psicológico, para que exista el incesto basta con que el adulto se encuentre en una posición de autoridad paternal, sin importar si “the father and child are blood relatives” (70).

<sup>36</sup> “En una sociedad organizada y jerarquizada, el sexo, que no respeta barreras ni leyes [. . .] puede convertirse en factor de desorden y en un verdadero peligro” (Buñuel 23). Una de las contradicciones de la ideología burguesa de la domesticidad, en opinión de Aldaraca, era negar la materialidad del deseo sexual en “normal women” (18, 19). Las dos obras que estamos estudiando, por el contrario, lo afirman.

<sup>37</sup> Buñuel declara que hay obsesiones auditivas y visuales (Pérez Turrent y Colina 93). Incluso habla de un “voyeurismo del oído [. . .] mejor que el de la vista” (Pérez Turrent y Colina 83).

<sup>38</sup> “The ‘perceiving drive’ [. . .] concretely represents the absence of its object in the distance [. . .] distance of the look, distance of listening” (Metz 59).

<sup>39</sup> Mulvey, hablando del cine en general, comentaba que la mujer es un objeto sexual para los espectadores y personajes de la pantalla (203).

<sup>40</sup> Acordémonos de lo que dice Buñuel sobre el personaje de *Ese oscuro objeto de deseo*, Mathieu: “Tal vez el objeto del deseo, en el protagonista, sea en realidad la frustración, que excita más su deseo” (Pérez Turrent y Colina 173).

<sup>41</sup> De acuerdo con Mulvey, para romper esa mirada voyeurística-escopofílica, habría que liberar “the look of the camera into its materiality” (208-09). Creo que es lo que ocurre aquí.

<sup>42</sup> Estamos comprobando que el guión ayuda a fijar significados: lo ambigüo queda más esclarecido. Produce una lectura diferente al filme. Comprobémoslo con este ejemplo: “*La madre está furiosa, posiblemente porque teme que el largo encierro del muchacho en el excusado se deba a que éste se entretiene con lecturas o actos pecaminosos, o ‘impuros,’ según el lenguaje de los internados religiosos*” (Buñuel y Alejandro 42).

<sup>43</sup> En *Belle de Jour* (1966) hay una cajita, cuyo contenido no se descubre en la pantalla; en ella habrá lo que queramos (Buñuel 294).

## OBRAS CITADAS

- Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina, 1991.
- Amorós Guardiola, Andrés. "Tristana, de Galdós a Buñuel." *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 319-29.
- Andreu, Alicia G. "Tristana: el deseo y la producción de la escritura." *Romance Languages Annual* 2 (1990): 305-09.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- . *S/Z*. Tr. Nicolás Rosa. 6ª ed. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1974.
- Bieder, Maryellen. "Capitulation: Marriage, Not Freedom: A Study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdós' *Tristana*." *Symposium* 30 (1976): 93-109.
- Bly, Peter A. "Al perder la virginidad tres heroínas galdosianas." *Ínsula* núm. 561 (1993): 11-13.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. 6ª ed. Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés, 1987.
- . [en colaboración con Julio Alejandro]. *Tristana*. 2ª ed. Barcelona: Aymá, 1976.
- Canevacci, Massimo. *Antropología del cinema*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Routledge, 1992.
- Cornand, André. Reseña de *Tristana*, dir. Luis Buñuel. Buñuel [y Julio Alejandro]. 168-69.
- Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Tr. Luis Gil. 6ª ed. Barcelona: Labor, 1985.
- Engler, Kay. "The Ghostly Lover: The Portrayal of the Animus in *Tristana*." *Anales Galdosianos* 12 (1977): 95-109.
- Fuentes, Víctor. "Buñuel y Galdós: por una visión integral de la realidad." *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 385 (1982): 150-57.
- Geirola, Gustavo. "La *Tristana* de Luis Buñuel." *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 514-15 (1993): 227-37.
- Grimbert, Joan. "Galdós's *Tristana* as a Subversion of the Tristan Legend." *Anales Galdosianos* 27-28 (1992-93): 109-23.
- Grossvogel, David I. "Buñuel's Obsessed Camera. *Tristana* Dismembered." *Diacritics* 2.1 (1972): 51-56.
- Gullón, Germán. "*Tristana*: literaturización y estructura novelesca." *Hispanic Review* 45 (1977): 13-27.
- Gullón, Ricardo. Introducción. *Tristana*. i-xviii.
- Herman, Judith Lewis y Lisa Hirschman. *Father-Daughter Incest*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Tr. Celia Britton et al. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1982.
- Monegal Brancós, Antonio. *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16.3 (1975): 6-18. Reimpreso en Philip Rosen. 198-209.
- Ordóñez, Elizabeth J. "Revising Realism: Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* in Light of Galdós's *Tristana* and John Stuart Mill." *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*. Eds. Noël Valis and Carol Maier. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 146-63.
- Pérez Galdós, Benito. *Tristana*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Alianza, 1990.
- Pérez Turrent, Tomás y José de la Colina. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993.
- Platón. *The Symposium*. Tr. Walter Hamilton. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- Río Conde, Elisa. "Breve estudio comparativo: Amparo y *Tristana*, mujeres del siglo XIX." *Letras de Deusto* núm. 40 (1988): 219-29.
- Rosen, Philip, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia Univ. Press, 1986.
- Rosselli, Ferdinando. "*Tristana*: Analisi di un fallimento sociale." *Studi dell'Istituto linguistico* 5 (1982): 151-89.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel: obra cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C., 1984.

- Sandro, Paul. *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire*. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1987.
- Sinaiko, Herman L. *Love, Knowledge, and Discourse in Plato: Dialogue and Dialectic in Phaedrus, Republic, Parmenides*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1965.
- Stam, Robert. "Hitchcock and Buñuel: Authority, Desire, and the Absurd." *Hitchcock's Rereleased Films: From "Rope" to "Vertigo"*. Eds. Walter Raubicheck and Walter Srebnick. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1991. 116-46.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Tr. Richard Howard. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1989.
- Tsuchiya, Akiko. "The Struggle for Autonomy in Galdós's *Tristana*." *Modern Language Notes* 104 (1989): 330-50.
- Vilarós, Teresa M. "Invención, simulacro y violencia en *Tristana*." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós: 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 121-37.