

nuevas coordenadas de placer. Insiste Sandro en que hay una «relationship between a film's thematic of disruptive desire and the film's textual effect on the spectator's desire for narrative pleasure», en tanto «disruptive desire is a major theme in numerous films by Buñuel» (3). Revisar, releer lo imperceptible del montaje, tener en cuenta los desvíos o, como diría Lotman, evaluar ideológicamente los desvíos y los acatamientos a las normas del lenguaje, ya que «the establishment of norms and deviation from them (automatization and deautomatization) form one of the fundamental regularities of the artistic text» (56). O como bien señala Fuentes («Luis Buñuel...» 214) ahora «podemos empezar a preguntarnos honestamente, no en qué consiste la responsabilidad del artista, sino en qué consiste nuestra responsabilidad».

La película está, pues, remitiendo a una serie de instancias de autoridad: Galdós, Buñuel, pero también a la lengua y a la literatura españolas; la película establece relaciones de intertextualidad con el tema del matrimonio de las niñas con los viejos y puede también ser leída como expansión transgresiva del refranero (la mujer, pierna quebrada y en casa). Sin embargo, como ya hemos visto, *Tristana* no es la alegoría de las mujeres como tales (aunque ése sea un registro posible de lectura), sino de la herencia y de los hijos en general, es decir, de todos aquellos que, de una u otra manera, se hallan, en tanto subalternos, ligados a una autoridad paterna, patriarcal, frente a la cual sólo pueden soñar la liberación mediante el crimen. Lo interesante es ver que, en todo momento, la relación con la paternidad se define como desconocida, conjetural o adoptiva. Del mismo modo se define la relación de los obreros con el poder económico o la policía. La relación es estructural y por ello toda paternidad es sólo institucional, no biológica, sino producto del reconocimiento. Los padres, si pudieran, se llevarían todo a la tumba, dice Don Lope, con tal de desamparar a los hijos. Frente a este sistema, la palabra es algo constantemente devaluable: no es que Don Lope sea contradictorio, haciendo lo contrario de lo que antes había afirmado, sino que no hay forma de detener el deseo, de fijarlo, de ortopedizarlo, y por ello no se sostiene ninguna doctrina que lo omita: de ahí que, para él, sólo las causas políticas pudieron llevar a Moisés a prohibir lo que con la prohibición misma se enardece. Esta deambulación deseante, de los personajes y del espectador, por los objetos (oscuros) del deseo, tiene como contrapartida el saber de la perversión: «Para todo hay gustos» dice *Tristana*, ya con su cuerpo amputado, y se apresura (después de dejar sobre el piano los amables regalos de Don Lope y una vez analizados los astutos consejos del cura) a cerciorarse del deseo de Saturno (otro castrado, pero de la palabra y de la escucha, y al que sólo el cine puede dar una dimensión de personaje «realista») para proceder inmediatamente a su sometimiento sexual. Por eso ahora sí puede entrar en la farsa del

matrimonio. Es que la perversión supone un procedimiento doble: hay que resguardarse en el sistema mismo que uno quiere destruir (y los avatares de la producción de *Tristana* no fueron ajenos a esta doble necesidad). Eso supone el padecimiento iniciático de la propia victimización, para victimizar a su vez al otro, aunque sea a costa de mostrar su propia desnudez, esto es, sus propias cicatrices y castraciones.

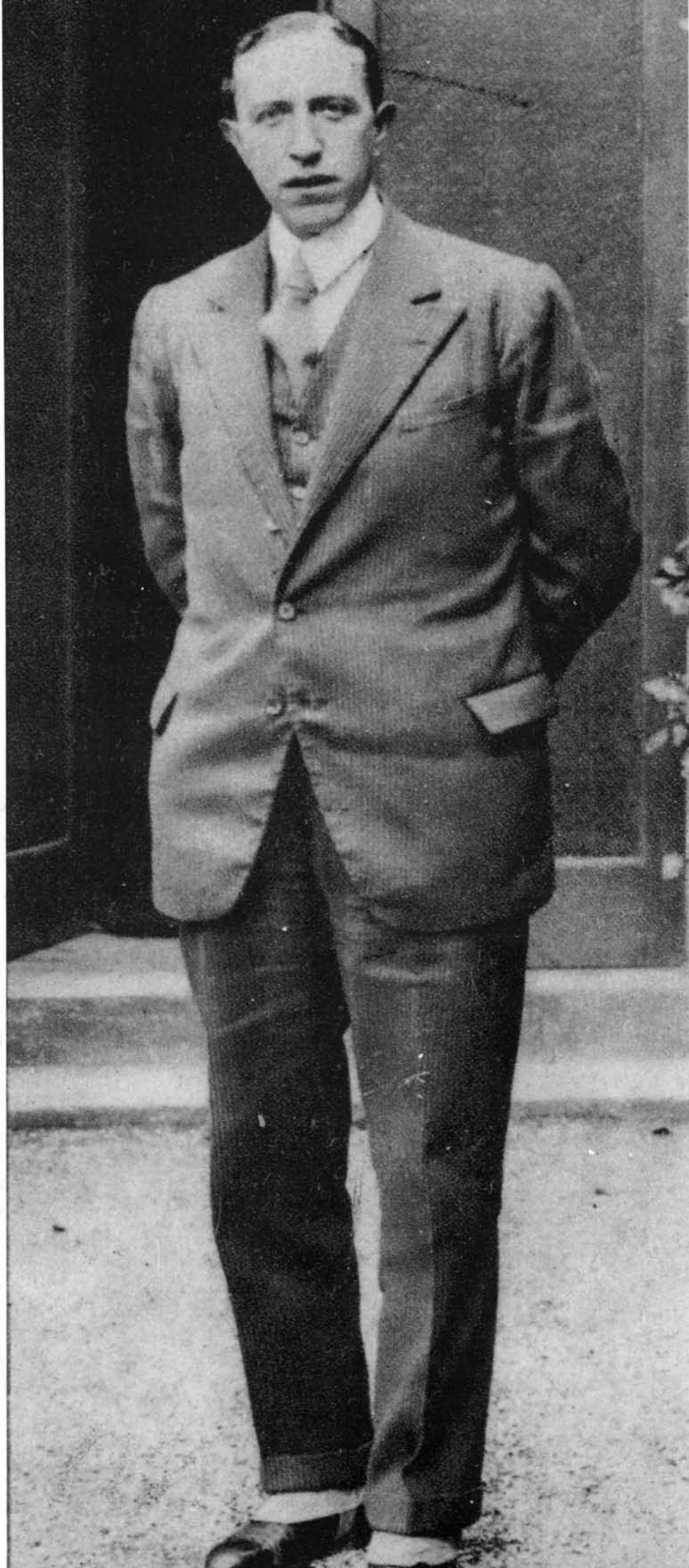
Así es como Buñuel juega renegando de Galdós (*Verleugnung* freudiana [Mannoni 9-28]), en el sentido de que si rechaza filmar una adaptación «fiel», o mejor, si se niega a filmar el relato galdosiano, recupera, no obstante, la lógica del fantasma que sostiene la historia de *Tristana*, dando así continuidad a una reflexión crítica sobre el malestar en la cultura que, a su entender, quedaría socialmente a cargo del arte. Es decir: rechaza pero mantiene, frente a ese otro que es el espectador, un fetiche filmico como cine de la fetichización. Y esta es la reflexión que Buñuel aporta frente a la cultura de los 70: una cultura que elabora productos sustitutivos y perversos (fetiches que satisfacen la ilusión revolucionaria en las postrimerías de los 60) para renegar de la castración política que se inaugura en la década como represión y avance de las «derechas» y el neofascismo. Si *Un Chien Andalou* pretendía cortar el ojo, *Tristana* quiere escindir la mirada: el cambio de objeto es, sin duda, correlativo de un cambio en la concepción de (las posibilidades de) la libertad.

**Gustavo Geirola**

### Obras citadas

- ARANDA, J. FRANCISCO. *Luis Buñuel: biografía crítica*. 2da ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1975.
- AUB, MAX. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.
- BARTHES, ROLAND. *Le Bruissement de la langue*. París: Editions du Seuil, 1984.
- BAZIN, ANDRÉ. «Cruelty and Love in *Los Olvidados*». *Buñuel, Luis. The Exterminating Angel, Nazarin and Los Olvidados*. New York: Simon and Schuster, 1972. 209-14.
- DROUZY, MAURICE. *Luis Buñuel: Architecte du rêve*. París: Lherminier, 1978.
- EIDSVIK, CHARLES. «Dark Laughter: Buñuel's *Tristana* (1970) from the novel by Benito Pérez Galdós». *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. Ed. Andrew Horton and Joan Magretta. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981. 173-187.

- FOUCAULT, MICHEL. «What Is an Author?» *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. 2nd ed. New York: Longman, 1989. 262-75.
- FUENTES, CARLOS. «Luis Buñuel: el cine como libertad». *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Mortiz, 1970. 197-215. «Buñuel y Galdós: por una visión integral de la realidad». *Cuadernos hispanoamericanos* 385 (1982): 150-57.
- HAVARD, ROBERT G. «Luis Buñuel: Objects and Phantoms. The Montage of *Viridiana*». *Luis Buñuel: A Symposium*. Ed. Margaret A. Rees. Leeds: Trinity and All Saints' College, 1983. 59-87.
- JAMESON, FREDRICK. *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley: U of California P, 1979.
- KRISTEVA, JULIA. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- KYROU, ADO. «Surrealism in *The Exterminating Angel*». *Buñuel, Luis. The Exterminating Angel, Nazarín and Los Olvidados*. New York: Simon and Schuster, 1972. 5-15.
- LACAN, JACQUES. *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1987.
- LEFÈVRE, RAYMOND. *Luis Buñuel*. Paris: Edilig, 1984.
- LOTMAN, JURIJ. *Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: U of Michigan, 1976.
- MANNONI, OCTAVE. *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1979.
- METZ, CHRISTIAN. *Essais sur la Signification au cinéma*. Vol. 2. Paris: Editions Klincksieck, 1976.
- MILLER, BETH. *Mujeres en la literatura*. México: Fleischer Editora, S.A., 1978.
- MILLER, JACQUES-ALAIN. «El piropo: psicoanálisis y lenguaje». *Recorrido de Lacan: ocho conferencias*. Buenos Aires: Manantial, 1986. 25-40.
- NICHOLS, BILL. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- OMS, MARCEL. *Don Luis Buñuel*. Paris: Les Editions du CERF, 1985.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Tristana*. Vol. 5 de *Obras Completas*. 6 vols. Madrid: Aguilar, 1950. 1541-1612.
- SANDRO, PAUL. *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire*. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- SCARRY, ELAINE. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1987.
- The Poetics of Cinema*. Ed. Richard Taylor. Moscow: Kinopechat Leningrad, 1982.
- YNDURÁIN, DOMINGO. «Galdós and the Generation of 1898». *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain*. Ed. Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.



Pedro Salinas