

La *Tristana* de Luis Buñuel

I will direct an adaptation only if I think I shall be able at some point or other to express myself, to say something of my own, to slip myself in between two images.

Luis Buñuel¹

Lo real es aquello que golpea. La experiencia freudiana conceptualizó lo real, en una primera instancia, como trauma, del mismo modo a como Lacan, remitiéndose a términos aristotélicos, lo conceptualiza como *tyche*, es decir, como encuentro (Lacan 61). «Physical pain —dice Elaine Scarry— has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story»². Podemos pensar que la narrativización de una experiencia es en principio una forma de elaboración, esto es, de dar voz a lo real. No siempre, sin embargo, podemos pensar que esa experiencia es dolorosa, pero sí, que el golpe de lo real puede asumir las distintas formas de la muerte, como el orgasmo y el goce, para los cuales no hay ningún significante. Se trata entonces de establecer, frente a ellos, estrategias discursivas que operarán, como en el proceso de elaboración onírica, por medio de una retórica inconsciente que al menos trabaja con dos procedimientos ya muy conocidos: el desplazamiento o metonimia, y la condensación o metáfora.

El pensamiento freudiano, comprometido en todo momento con las formas multivalentes de la cultura y separándose de todas las definiciones previas³, dará al concepto psicoanalítico de «inconsciente» un «status» ético; como demuestra Lacan, dicho concepto fue elaborado en función de las preguntas fundamentales sobre la felicidad y el placer humanos y, por ende, su libertad.

Buñuel, por su parte, que confiesa haber leído a Freud desde 1921 (Aub 158, Aranda 37), suspende deliberadamente su juicio sobre la posible influencia del psicoanálisis en su obra. En todo caso, asume la influencia del surrealismo, del cual dice haber extraído la lección fundamental: «El surrealismo me hizo ver una cosa importantísima: que el hombre no es libre» (Aranda 22-23). Esta frase puede conectarse con aquella que pronuncia ante Aub: «Nadie puede salir de sí» (138), con lo cual se diseña un

¹ Entrevista de L. Buñuel con Simone Dubreuilh publicada en *Les Lettres Françaises*, octubre 11, 1956. Citado por Sandro.

² Ver bibliografía.

³ Según señala Julia Kristeva (268), previamente a la conceptualización freudiana del inconsciente, tenemos varias nociones de tipo heteróclito: como lazo profundo del hombre con los substratos oscuros de la naturaleza (Carus y Shubert), voluntad subyacente a las representaciones (Schopenhauer), dinamismo inteligente de inspiración hegeliana agitándose ciegamente bajo el universo aparente (Hartmann).

territorio donde no sólo ya se conceptualizan el sueño y el inconsciente, sino el narcisismo y las alusiones de libertad. Si bien es muy cierto que las opiniones de un autor poco cuentan al momento de realizar la interpretación de su obra, no menos cierto resulta que una interpretación no es un acto aislado de un contexto cultural en el que un cierto «sujeto» quiere construirse y ocupar un lugar. Abordar ese contexto cultural y ver allí la emergencia de un cierto sujeto en el espacio de sus estrategias discursivas supone, necesariamente, contar con un cierto encuadre teórico que permite salvar las incomodidades de la intuición y, a la vez, abrir el campo de fecundas interrogaciones. No se trata, como es el caso de Robert G. Havard, de postular brutalmente una oposición inicial de objetos y fantasmas, de realidad y sueños, que Buñuel sintetizaría a lo largo de su obra, para arrojar al espectador del lado de los objetos: «In short —dice Havard— it appears that our dreams are no more than phantoms and we are obliged to live in the cold world of objects» (85). Tampoco se trata, como hace Beth Miller, de reducir la interpretación de *Tristana* a un «mensaje feminista». Si en el caso de Havard no sabemos —temperaturas del mundo a un lado— cuál pueda ser el campo teórico desde el cual piensa los objetos o en qué dimensión categoriza al fantasma, en el caso de Beth Miller, su abordaje, amén de incompleto, termina siendo una interpretación reduccionista y autoritaria (de hecho fálica y machista) que no se podría generalizar abarcando el film en su totalidad. Interpretar una obra o un texto no es clausurar fálicamente (masculinamente) la emergencia de significación que se produce en el cruce de la palabra y el sujeto crítico. Interpretar una obra no es decir cuál es su significado (que por otra parte no lo tiene ni podría tenerlo, salvo si se parte de idealismos esencialistas), ni postular alegorías sobre fragmentos inconexos que eludan la dimensión estructural, sino establecer cómo el texto trabaja la producción del sentido y qué condiciones define para emergencia de la significación en un contexto sociohistórico determinado.

Poco valen para eso las opiniones del autor. La pregunta inicial se nos aparece como quién es Buñuel cuando adjudicamos tal o cual sentido a su biografía o a sus enunciados fuera del texto. Foucault señala que «[t]he author's name manifests the appearance of a certain discursive set and indicates the status of this discourse within a society and culture» (267); en este sentido, la textualidad buñuelesca se instala en el cruce de múltiples discursos teóricos y estéticos, principalmente el surrealismo, el cual a su vez remite a lo que Foucault establece como dos discursividades fundantes de la cultura contemporánea: el marxismo y el psicoanálisis. Sin embargo, el señor Buñuel no estuvo nunca alejado de las preocupaciones coyunturales de su época, ni en los tiempos de la Residencia Universitaria

madrileña ni al momento de la elaboración de *Tristana* (y evidentemente todos sus otros films); entre las principales, se pueden mencionar las elaboraciones teóricas de la Escuela de Altos Estudios de París (no olvidemos que *Él*, 1952, fue exhibida en el seminario de Lacan en Sainte-Anne), de los desarrollos teórico-prácticos de los estudios (semióticos, particularmente) sobre el cine como arte del siglo XX, de la guerra y sus discursos (las dos guerras mundiales, el fascismo, el stalinismo, la guerra civil española, etc.), los procesos revolucionarios (soviético, cubano, el mayo francés, las revoluciones culturales china y americana, etc.).

Lo interesante para nosotros, y sin duda para el señor Buñuel, resulta ver cómo se construye textualmente aquello que hoy denominamos cinematográficamente «Buñuel». Para ello, el epígrafe que hemos asumido no sólo da cuenta de que al señor Buñuel no se le escapaba esta idea de significar(se) a través del film, sino una serie de otros elementos que conciernen directamente a una teoría de la lectura/escritura. Bien es cierto que, de la cita, uno podría pensar, por un lado, en un cierto «expresismo», esto es, una existencia previa del yo o del sentido como entidad que buscaría estratégicamente la forma de deslizarse imperceptiblemente en el texto. Por otro lado, la circunstancia desafiante de ser-allí-en-el-otro, o sea constituirse en el campo de la adaptación y no en el de un guión original. *Tristana* constituye, en relación a estos temas, un texto fundamental.

No se trata aquí de abordar la simbología del film, es decir, aquellos elementos temáticos que conforman una serie de recurrencias buñuelescas en lo que, siguiendo a Hjemslev, designamos como sustancia del contenido. Tampoco se trata de establecer analogías directas o trabajar sobre un psicoanálisis salvaje, como hace mayormente la crítica de Buñuel (Fuentes, Beth Miller, Havard) o un marxismo declamado que estaría allí más para demostrar que para provocar cuestiones, tal como algunos quieren: asegurar la textualidad buñuelesca en un ejercicio político directo (Kyrou, Bazin). Sin negar ciertos aportes de esos dos abordajes mencionados, cabe aclarar que aquí tampoco va a interesarnos insistir sobre la interpretación de la historia narrada en sí, en sus múltiples relaciones estructurales y semánticas (religiosas, políticas, etc.) (Drouzy, Oms). En cambio, vamos a detenernos en aquello que, no perteneciendo a la invención galdosiana y a su transformación buñuelesca, constituye —fuera de la historia narrada— lo que, siguiendo a Hjemslev, podemos determinar como la relación entre la forma del contenido y la forma de la expresión, a fin de captar la particular reflexión buñuelesca, tanto en el campo ideológico como en el cinematográfico.

Parecería absurdo establecer relaciones de valor que sería difícil, si no imposible, justificar, como por ejemplo afirmar que Buñuel lleva la novela

de Galdós a una estructura más acabada. Sin poder decir qué o cuál pueda ser el límite de culminación o el grado de progresión posible de una estructura (como pretende Fuentes), más vale plantearse que la forma de la novela y la forma de la película establecen su propia reflexión sobre la forma y, por ende, su propia y particular significación ideológica sobre la cultura de la que son emergentes. Además, tanto la novela como el film se insertan cada uno en los procesos creativos propios de Galdós y Buñuel, respectivamente. Hay, por ejemplo, una serie de transformaciones en la escritura galdosiana y en su selección y concepción de personajes, cuyo punto más equilibrado, según Domingo Ynduráin, pareciera ser *Fortunata y Jacinta*, para luego mostrar una preferencia mayor por individuos delirantes o fanáticos soñadores, desde *Misericordia* hasta las novelas históricas.

De ahí que nos parece relevante establecer cómo opera la relación de lectura de Buñuel con Galdós y a qué transformaciones (diegéticas) somete el material para elaborar una significación eficaz respecto al momento histórico en el que quiere intervenir. Si *Nazarín*, leído desde cierta frontera, pareciera ser el paradigma (límite y fracaso) de cierto individualismo (burgués) frente al sistema capitalista, y por ese sendero alegórico, la instalación de una profecía pesimista sobre las capacidades contestatarias de aquello que se posiciona como marginalizado o abyecto, *Tristana* (donde los personajes también sucumben al *statu quo*) pareciera agudizar su interrogación sobre las posibilidades de la libertad, reflexión ésta que continúa desplegándose en la filmografía posterior, con títulos que ya son emblemas de la misma: *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto del deseo*. En este proceso, se ve claro cómo, paralelamente a los desarrollos teóricos de la vanguardia francesa, se deconstruye la relación individuo/sociedad, para establecer la ecuación freudiana al pie de la letra: narcisismo/sociedad. El sujeto es, desde el principio, social (no es un individuo y no hay forma de pensarlo como individual); su existencia no es al modo de la identidad, sino de un proceso constante y jamás progresivo de destrucción-construcción discursivas, en el que sólo en la cadena significante y únicamente por efecto puede captar su posición. La presentación de Don Lope en la película es decisiva: evocado por la voz del celador, la secuencia de la visita a Saturno se desplaza imperceptiblemente hacia la figura de Don Lope, cuya primera acción es piropear a una dama y recibir, como contrapartida de su propio mensaje, una de las palabras claves del relato: viejo (Lefèvre 136). Don Lope se sitúa, pues, frente a la mujer, esperando recibir su sanción, sea como agradecimiento, sea como ofensa. En todo caso, la mujer a la cual dirige su agudeza, está aquí ocupando el lugar de la Ley, del Gran Otro del lenguaje, que puede sancionar no tanto sobre la literalidad del piropeo, sino por su constitutiva lateralidad o desplazamiento. «Ese Gran