

TRISTANA O LA CIRCULARIDAD LINEAL

Tristana, 1970.

Tristana aparece como la depuración de todo el estilo de Luis Buñuel, como la intensificación del perfeccionamiento formal emprendido especialmente desde **Diario de una Camarera** (Le Journal d'une Femme de Chambre, (1964) y que alcanzaba ya un grado memorable en **Bella de Día** (Belle de Jour, 1966-67). En verdad, el estereotipo de Buñuel como director "genial, pero torpe y descuidado" debe ser desterrado, ahora más que nunca (1); porque, si bien en sus dos primeros films (**Un perro andaluz**, Un chien andalou, 1928, y **La Edad de Oro**, L'Age d'Or, 1930) la voluntad de estilo —se entiende, el surrealista— era extremadamente asumida y minuciosamente ejecutada, es recién con **Diario de una Camarera**, y sobre todo con **Bella de Día** y **Tristana**, que dicha voluntad de estilo se condice con el rigor formal y la perfección estilística, opuestas a la libertad descoyuntante y a la antirregularidad de las primeras obras. La divergencia se vuelve más ilustrativa si confrontamos **La Edad de Oro** con **Tristana**, ya que ambas ostentan una estructuración cerrada. **La Edad de Oro** posee la armazón del escorpión, el cual consta de "cinco articulaciones, en la última de las cuales está almacenado el veneno" (como reza un letrero sobreimpreso al inicio de la película), de manera tal que nos ofrece un desfile de cinco episodios, siendo el último el más corrosivo; pero esta arquitectura se conjuga con una especie de "escritura automática", con la ilocidad y la tex-

tura insólita, que logran indeterminar genialmente el cuerpo total y que confieren cierta gratuidad e independencia a cada secuencia e incluso a cada plano. En cambio, **Tristana**, se organiza dentro de un sistema paradigmático de oposiciones, riguroso y coherente en todos sus términos; la dinámica interna del film nace de estas oposiciones permanentes, que constituyen el eje de su funcionamiento.

La primera constatación de este funcionamiento se opera al término de la proyección, cuando descubrimos, después de una sucesión sintética de imágenes pertenecientes a distintos momentos del film, el encuadre con que dio comienzo la película —al igual que ocurría en **Bella de Día**— pero con las dos mujeres caminando en dirección opuesta, como en una "vuelta atrás" (2). A partir y hasta este encuadre de naturaleza cíclica, que abre y cierra todas las certidumbres e incertidumbres de la obra, surgen las diferentes situaciones en las que la oposición paradigmática se constituye en fuerza generadora de sentido.

La contraposición de paradigmas permite dividirse a **Tristana** en dos grandes partes: antes y después del viaje de **Tristana** (Catherine Deneuve) y Horacio (Franco Nero). Con una regularidad casi total las acciones y cualificaciones de la primera parte encuentran su contraparte en los comportamientos y actitudes de la segunda: a Saturna (Lola Gaos) acompañando a **Tristana** en



las afueras de Toledo para visitar la escuela de sordomudos corresponde Saturna despidiendo a Tristana en el tren; a la condescendencia o al rechazo de Tristana hacia Saturno (Jesús Fernández), según le entregue la manzana o le propine una cachetada en el campanario, corresponde la negativa o la incitación, según retire furiosa la mano de Saturno en su habitación o se desnude complaciente en el balcón; a don Lope (Fernando Rey), no queriendo aceptar que es un viejo, corresponde el mismo Lope no ocultando ya su edad; a la ausencia del piano la presencia del mismo; a Tristana confiada por su madre a Lope se contrapone Tristana buscando por propia iniciativa la ayuda de Lope; a Lope ejerciendo su tutoría sobre Tristana se opone la tutela que prácticamente ejerce sobre él Tristana cuando va está declaradamente viejo; a la escasez de medios económicos de Lope la bonanza posterior, a la falta de distracciones de Tristana el deseo de proporcionárselas cuando está tullida; a la enfermedad de Lope la invalidez de Tristana; a Tristana no queriendo dormir con Lope cuando conoce a Horacio se opone la misma Tristana no queriendo acostarse con Lope la primera noche de su matrimonio oficial; a la ingenuidad e inmadurez la malicia y madurez de Tristana; a la entrevista belicosa de Lope y Horacio los posteriores encuentros respetuosos; al Lope enemigo de la Guardia Civil, de la Iglesia, del matrimonio y de las normas burguesas corresponde el Lope amigo del Comandante de la Guardia Civil, de los curas y de contraer nupcias; etc.

Las oposiciones paradigmáticas también se registran al interior de cada una de estas dos grandes partes, seccionándolas a su vez en dos subpartes a cada una: 1) antes del viaje de Tristana y Horacio tenemos dos subpartes: la que transcurre en 1929 —va desde el inicio del film hasta la secuencia en que Lope y Tristana se acuestan juntos después de la visita a la iglesia— y la que pertenece a 1931 —desde la represión de la huelga de obreros hasta la partida de Tristana

con Horacio—. Al interior de estas subpartes emergen las contraposiciones entre ternura y dureza de Tristana, entre paternidad y amancebamiento de Lope, entre inocencia y conocimiento de Tristana, entre pobreza e hidalguía de Lope, entre reclutamiento consentido y salidas clandestinas de Tristana, entre requerimientos de Saturno (o Lope) y entrevistas con Horacio. Contraposiciones explicadas en buena parte por el tiempo transcurrido, y adelantadas connotativamente por una secuencia medular de la obra, aquélla que transcurre primero en la plaza y continúa después en la iglesia, en la que Lope menosprecia el vínculo conyugal y concluye besando a Tristana, y en la que, sobre todo, Tristana contempla como a un amante a una estatua yacente (acción que remite a la mujer de **La Edad de Oro** succionando el pulgar del pie de una estatua). La mayor divergencia entre las subpartes radica en que Tristana establece relaciones sexuales con Lope (2). A la vuelta de Tristana y Horacio también está compuesta de dos subpartes: la primera ubicable en 1932 —va desde el velorio de la hermana de Lope hasta que se marcha solo Horacio— y la segunda situable en 1935 —desde la salida de Tristana en silla de ruedas de la iglesia hasta el final de la proyección—. Al interior de estas subpartes funcionan las oposiciones entre arrogancia y senectud de Lope, entre rechazo y aceptación del matrimonio, entre inseguridad y decisión de Tristana, entre ruptura con Horacio y tratos con Lope (o Saturno). Antagonismos comprensibles en buena parte también por el tiempo transcurrido, y adelantados igualmente, por la última secuencia de la primera subparte, aquélla en que Lope lleva dulces a Tristana mientras Horacio se marcha definitivamente. La mayor divergencia radica en que Tristana destruye sus relaciones eróticas con Horacio.

Existen elementos importantes que hilan vínculos entre las diferentes partes y subpartes. Verbigracia, las primeras subpartes de ambas partes terminan estableciendo alianza erótica en-

tre Lope y Tristana, mientras que las segundas subpartes de ambas partes finalizan con la ruptura del nexo entre Lope y Tristana (sea porque Tristana se va con Horacio, sea porque deje fallar a Lope).

También contamos con elementos recurrentes y/o previsores de la acción. El elemento recurrente principal es el de la visión-sueño de Tristana que presenta a la cabeza de Lope como badajo de la campana mayor de la iglesia; aparece como visión en el campanario y al final de la obra, y como pesadilla en la secuencia siguiente a la visión del campanario, en una de las primeras secuencias de 1931 (después de la huelga y precisamente antes de su primera salida clandestina) y hacia el término de la película mientras Lope clama moribundo (2). Elementos previsores típicos son puestos en boca de Lope; cuando se marcha Tristana, dice: "Ya volverá, Saturna. Estoy seguro de que volverá"; y cuando está por regresar Tristana a la casa de Lope, éste anuncia a Saturna: "Si entra en mi casa, ya no volverá a salir de ella".

A las relaciones contrastantes entre las diversas partes y subpartes, así como entre las diferentes secuencias, hay que añadir la oposición que va implícita en algunas situaciones unitarias, cuya organización en la puesta en escena pone de manifiesto la clara intención de Buñuel por crear un conflicto dinámico en el interior mismo de la unidad narrativa en cuestión. Sirvan de ejemplo: Tristana se deja besar en la boca por su tío justamente en el interior de una iglesia manifestando su risa nerviosa la conciencia de la situación que está viviendo en esos momentos; al pasear por el parque, en su silla de ruedas, Tristana, molesta por las preguntas cortes sobre su salud, se equipara con una señora de edad (Don Cosme: ¿Cómo va esa salud, Tristana?— Tristana: ¿Y la de su madre?) y al momento contempla, desde su fecundidad insatisfecha, el cochecito de un bebé transportado por una dama; y, mientras que Lope departe complacido y claudicante con tres curas, Tristana deambula, vestida augurantemente de negro, por el pasillo, hastiada en la prisión de su matrimonio aparente.

No faltan las secuencias reforzadas estilísticamente por la elipse, el símbolo o la asociación

metafórica. Recordemos a Tristana conociendo impensadamente al pintor Horacio, mientras en la calle se da caza y muerte a un perro rabioso; a Lope tratando de calmar a Tristana en la primera pesadilla de la campana, apostrofándole "son buenos los sueños. Los muertos no sueñan"; o a Tristana entregando la visión de su desnudez al sordomudo paralelamente al montaje de una serie de vírgenes cristianas.

Este inventario podría continuar considerablemente, pero creemos que es suficiente para constatar la depuración formal y la estilización paradigmática operada magistralmente por Buñuel, superando el apasionamiento de obras tan importantes como *Los olvidados* (1950), *Ensayo de un crimen* (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz, 1955), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *La Vía Láctea* (1969). Tristana, al lado de *Diario de una camarera* y *Bella de Día*, constituye un magnífico exponente de esa especie de clasicismo que ha ido impregnando cada vez más la producción buñueliana; como bien resume Martínez Carril, la "vía" de Buñuel es "la simplicidad, la economía de recursos formales", "su marca es la linealidad, la llanura", "su propósito es decir lo que quiere de la manera más directa posible" (4). Sin embargo, esta suerte de clasicismo se hermana con un profundo surrealismo, ya que para Buñuel la misma naturaleza de la imagen cinematográfica reproduce el funcionamiento de nuestra actividad onírica: "El mecanismo creador de las imágenes cinematográficas es, por su funcionamiento, el que, entre todos los medios de expresión humana mejor recuerda el trabajo del espíritu durante el sueño.

El film parece una imitación involuntaria del sueño" (5); por eso es acertado afirmar que la narración buñueliana "tiene ese carácter parsimonioso, indigente, lacónico" que Freud atribuye al sueño" (6) o que su condición de clásico no le impide "como bien ha señalado Truffaut, su carácter de vanguardista" (7).

Pero esa simplicidad y esa transparencia no sólo puede considerarse clásica o imitadora del sueño, sino que corresponde tanto o más a la observación verdaderamente entomológica que, desde *Las Hurdes* (Tierra sin pan, 1932), practica Buñuel con la condición humana, en un logrado efecto de distanciamiento y objetividad. Debajo de la sencillez nos espera el mundo complejo y turbio de la mente humana; la actuación de Catherine Deneuve en *Bella de Día* y *Tristana* es la mejor muestra de una apariencia transparente y una interioridad morbosa. Y todo esto observado con todos los atributos del realismo, con toda la solvencia de un documental. Así como *Las Hurdes*, al registrar como lo más normal una realidad insoportable e increíble, daba carácter cotidiano a condiciones extraordinarias, minando la diferencia entre lo usual y lo insólito; de manera similar, *Tristana* otorga translucidez a la opacidad, serenidad a la turbación, virginidad a la pasión, linealidad a la circularidad, minando la convergencia entre apariencia y realidad, entre imaginación y percepción, entre sueño y vigilia. La ambientación en el Toledo de 1930 (y no en el finisecular Toledo de la novela de Pérez Galdós que sirvió de base al film de Buñuel) y el retrato de don Lope (y sus amistades) poseen un realismo de tanta eficacia como la solvencia surreal del mundo obsesivo de Tristana.

Desiderio BLANCO y Ricardo GONZALEZ VIGIL

- (1) Crítica de Miguel Marías a *Diario de una camarera* de L. Buñuel; en *Nuestro Cine*, Madrid, febrero 1969, núm. 82, p. 65.
- (2) En esta "vuelta atrás" pasan por la imaginación de Tristana varios momentos narrados por la película, todos relacionados con el tema erótico: a) tañido de la campana mayor con la cabeza-badajo de don Lope, como elemento fálico desflorador; b) final de la in sustancial boda con Lope; c) Saturno acariciándole la nuca y el cabello en la casa de campo; d) Tristana y Horacio besándose apasionadamente en el taller de éste; e) Lope arrastrando a Tristana, por primera vez, a su cuarto; f) Saturna y Tristana, en las afueras de Toledo, hacia el establecimiento de sordomudos; y g) Tristana frente a Saturno que come la manzana que ella le ha regalado.— Pareciera que así se quisiera subrayar la importancia de las oposiciones desfloración / impotencia, incesto / matrimonio, tentación / pureza, dentro de la obra o, por lo menos, al interior del personaje Tristana, quien es asimilable connotativamente tanto a la incitadora Eva como a la virginal María.
- (3) Creemos lícito citar estas palabras de Buñuel: "hay un recuerdo que siempre llevo dentro, como una obsesión: el sonar de las campanas. La vida cotidiana, en el pequeño caserío salvaje donde nací, era regulada por el sonido de las campanas. Campanas que sonaban a muerto. Y si el muerto era un niño sonaban de cierto modo y si era viejo de modo diverso". (Reportaje aparecido en la revista colombiana *Vivencias*, reproducido por Oiga, Lima, 1º febrero 1974, año XIII, núm. 56, pp. 34-35).
- (4) M. Martínez Carril, "Buñuel"; en *Nuevo Film*, Montevideo, 2do. semestre 1968, núm. 3, p. 96.
- (5) L. Buñuel, "Poesía y Cine"; en *Hablemos de Cine*, núm. 40, p. 62.
- (6) Pascal Bonitzer, "Le curé de la guillotine"; en *Cahiers du Cinéma*, núm. 223, p. 5.
- (7) Desiderio Blanco e Isaac León, en *H. de C.*, núm. 61-62, p. 40.