

Imágenes-pulsión en *Tristana*, de Buñuel

«Driving images» in Buñuel's *Tristana*

Poyato Sánchez, Pedro *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2001.

Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2001.

C.D.U.: 791.43.04

BIBLID [0210-962-X(2002); 33; 271-284]

RESUMEN

En cualquier estudio —sea analítico o crítico— realizado sobre el film *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), la alusión a la pierna cortada de la mujer, de Tristana, es inevitable, hasta el punto de haberse convertido, así lo han manifestado distintas voces autorizadas, en la auténtica protagonista del film. El presente trabajo trata de justificar, a partir del análisis textual de determinados fragmentos del citado film, la gran carga energética, la subversiva fuerza visual de que estas imágenes —*imágenes-pulsión*, en la terminología de Deleuze— tan características de la iconografía buñueliana, son portadoras.

Palabras clave: Cine; Análisis filmico; Iconografía.

Identificadores: Buñuel, Luis; Tristana.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

All analytical or critical studies of Buñuel's *Tristana* (1970) make reference to the protagonist's amputated leg to such an extent, indeed, that for some authors it becomes the real protagonist of the film. This study aims to explain the immense and subversive energy which emanates from these shots —*driving images*, to adapt Deleuze's terminology— which are so typical of Buñuel's work, through an analysis of selected sections of the film.

Keywords: Cinema; Film analysis; Iconography.

Place names: Buñuel, Luis; Tristana.

Period: 20th century.

Un rasgo común a las grandes películas de Buñuel es la presencia en ellas de determinadas imágenes que, tras atravesar la retina del espectador, hiriéndola, tal es su tremenda *pegada* visual, se adhieren fuertemente a la memoria, donde permanecen ya indelebles, algo que, por lo demás, se encargaría sin ambages de advertir la apertura misma de la obra cinematográfica de Buñuel¹. Así, además del ojo de la mujer seccionado por la navaja barbera del comienzo de *Un perro andaluz*, el Cristo coronado de espinas riendo a carcajadas de

* Grupo de Investigación ARCA (Área de Historia del Arte). Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Universidad de Córdoba.

Nazarín, o el crucifijo-navaja y la *Santa Cena* de los mendigos de *Viridiana*, entre otras muchas, son imágenes conformadoras de una peculiar iconografía destinada a ocupar un lugar destacado en la historia del cine.

Tristana (1970), otro de los films mayores de su director, fecunda especialmente esta iconografía buñueliana. Basta leer con cierto detenimiento la cantidad ingente de estudios a esta película dedicados, para constatar cómo todos ellos, sean analíticos o críticos, breves o extensos, destacan la carga energética, el poder impactante de las imágenes de la pierna cortada de la mujer, de *Tristana*. Max Aub, por ejemplo, llegaría incluso a decir que la auténtica protagonista del film es la pierna ortopédica, no la actriz Catherine Deneuve².

Pero no sólo los estudios teóricos de voces más o menos autorizadas, también directores de la talla de Hitchcock se han sentido irremisiblemente atraídos por tales imágenes: «¡Ah, la pierna cortada de *Tristana*...!» exclamaba el director inglés a Buñuel, según éste cuenta, en la cena ofrecida por los directores de Hollywood al cineasta aragonés. Y también el mismo Buñuel se referiría a ello al recordar este film en sus memorias³: «... me gustó la segunda parte, tras el regreso de la joven, a la que acaban de cortar una pierna. Me parece oír todavía sus pasos por el comedor, el ruido de sus muletas...».

Y bien, ¿dónde reside la fuerza de estas imágenes de la pierna cercenada de *Tristana* insistentemente señaladas? ¿por qué a todos interrogan? El presente trabajo trata de justificar ese impacto por ellas producido en el espectador; impacto debido, por un lado, a su estatuto de *imágenes-pulsión*, en el sentido que a esta expresión diera Deleuze⁴, así cómo, por otro lado, a su encadenamiento —llamémosle poético— con otras imágenes del texto en las que a modo de eco resuenan. Se hablará, en suma, en lo que sigue, del funcionamiento textual de dichas imágenes en base al análisis de determinados fragmentos del film.

OTRO OFF: EL PEDAZO Y LA PULSIÓN

Situémonos, para comenzar, en la secuencia donde *Tristana* sube hasta el campanario de la catedral de Toledo, justo en el fragmento que es así articulado:

«P1: Primer plano de la campana mayor del campanario, en el momento que es tañida / P2: *Tristana* llega hasta otra de las campanas, en un plano que resulta protagonizado por el gran badajo, de abultada forma peniana (F1). Después de mirarlo intensamente, la protagonista lleva sus manos hasta el mismo para mecerlo ligeramente.

La mirada de *Tristana* resulta entonces como imantada por un indeterminado fuera de campo: con los ojos muy abiertos, fijos en ese *off*, el rostro de la protagonista, en posición casi frontal a cámara y muy acentuado por un *travelling* de aproximación, adquiere primero una expresión de sorpresa que en seguida se torna de cierto horror (F2) /

P3: De nuevo, primer plano de la campana mayor del campanario cuyo badajo ha sido ahora reemplazado por la cabeza cortada de don Lope; una gran cabeza-muñón, con los ojos tan abiertos como fijos, oscilando ligeramente (F3). A tan escalofriante imagen se solapa, en *off*, el grito de angustia de *Tristana* llamando a Saturna /



1. Fotograma 1 (F1).

P4: Sobre ese mismo grito, Tristana, sobresaltada, se incorpora en la cama, tras despertar de una pesadilla...»

De acuerdo con la articulación narrativa del segmento, la mirada de Tristana, en el final del plano P2 (F2), activa un *off* que resulta especialmente relevante, lo hemos descrito, por el acento, por el tono, y sobre todo por la intensidad de esa mirada que lo señala.

Mas cuando, en el plano siguiente, el espectador aguarda el contracampo de la mirada de Tristana, esto es, del *off* —nominado homogéneo por el cine dominante— que permitiría el avance de la narración, lo que en su lugar irrumpe es la cabeza cortada de don Lope como badajo de la campana principal del campanario (F3). Plano éste que, fácil es adivinarlo, lejos de permitir que la narración prosiga, la cortocircuita —y con ella, la percepción espectral, que acusa la violencia de imagen tan inesperada como brutal—. Sólo será a posteriori, esto es, una vez producido el desgarramiento narrativo-perceptivo, cuando el estatuto del plano anterior quede elucidado: se trata de una imagen perteneciente a un universo otro, el de la pesadilla.

Pero interesa reflexionar acerca de la naturaleza misma de ese *off*: relativamente frecuente en el cine de Buñuel, se trata de un *off* cuyas imágenes, siempre irrumpiendo de manera inesperada y violenta, desarticulan la línea de continuidad narrativa. Un *off*, por ello, que puede ser puesto en relación con lo que Deleuze, en esa misma terminología antes señalada, llama *mundo originario*: la irrupción de la cabeza cortada de don Jaime sería su expresión en la diégesis como pedazo arrancado del cuerpo, correlato, a su vez, de esa energía propiamente pulsional que, extraída de las pasiones, sentimientos o emociones experimentadas por los personajes del relato, circula desbordada por el texto buñueliano —tal es su



2. Fotograma (F2).

entropía— y cuyo primer latido pudo adivinarse en aquel frasco de limpiametales vertiendo al exterior su contenido, tras ser arrojado al suelo por una distraída Tristana.

A tan singular *off* emparentado a ese mundo originario señalado por Deleuze, esto es, emparentado a ese *mundo otro* de la diegésis, proponemos por ello nominarlo como *otro off*. Un *off* que, y este sería su rasgo fundamental, cuando deviene *on*, sus imágenes, *imágenes-pulsión* en la terminología deleuziana citada, irrumpen como pedazos que quiebran la narración, la violencia de su irrupción, respondiendo a una energía pulsional, es la violencia misma de su despedazamiento, tal es la pertinencia escalar del encuadre recortándolos en primer plano.

DISOLUCIÓN DE LA FRONTERA VIGILIA-SUEÑO

Si acudimos ahora a la unión de los planos P2 y P3, podemos advertir cómo el mundo de la realidad, o también, en este caso, de la vigilia, representado en P2 (F1) por el juego de la campana y su badajo, resulta impecablemente cosido, a través de la mirada de Tristana (F2), con ese mundo otro que es el onírico, representado por la cabeza-badajo de don Lope que aparece en P3 (F3). Yuxtaposición vermicular de planos —como, parafraseando a Buñuel⁵, nos gusta llamar a este montaje—, su soldadura produce la disolución de la frontera vigilia-sueño en un rasgo escritural convergente en este punto con el texto surrealista.

Zunzunegui⁶ se ha referido a este rasgo del Texto-Buñuel:

El realismo de la imagen fílmica se pone, naturalmente, al servicio de la presentación de



3. Fotograma 3 (F3).

ese espacio onírico cuyas diferencias con el de la vigilia son decretadas irrelevantes. Lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil, lo racional y lo irracional dejan de ser posiciones opuestas desde las que articular el mundo sustentado por la diégesis: todo se iguala ante la mirada de la cámara.

Lo hemos constatado: disuelta por el montaje la frontera que a ambas separa, las imágenes del sueño suceden a las de la vigilia sin solución de continuidad.

Pero no será la única vez que esto ocurra: acudamos ahora hasta el final de la secuencia, donde Tristana, a escondidas de su tío, visita a Horacio, su enamorado: al plano de los enamorados besándose apasionadamente (F4), le sigue otro en el que, sobre un fondo desenfocado, irrumpe, en un primer plano corto, el rostro de don Lope (F5), sus ojos muy abiertos y fijos, sin mirada, despertándose de un mal sueño, como así lo confirma el posterior *travelling* de alejamiento que muestra al personaje incorporándose en el lecho. Luego, más sosegado, don Lope se levanta; bosteza.

He aquí un segmento donde de nuevo el montaje funciona yuxtaponiendo, tal es una nueva constatación del desvanecimiento de la frontera que las separa, imágenes de la vigilia y del sueño. Pues si, efectivamente, la imagen del beso entre los amantes es primero leída como perteneciente al mundo de la realidad; luego, en su yuxtaposición, mediante montaje externo, al plano del rostro de don Lope, el *raccord* de aprehensión retardada entonces deslizado, permite leerla como soñada por don Lope, es decir, como onírica.

Plano, pues, de estatuto dual, la realidad y lo soñado quedarían así aunados, confundidos, en torno a él (F4).

Pero es importante también llamar la atención acerca de cómo sobre el puro fondo que es



4. Fotograma 4 (F4).

en su inicio el plano ilustrado por F5, al no recortarse sobre él forma alguna, irrumpe súbitamente la figura de don Lope en una imagen equivalente en todo a la de la cabeza-muñón de la secuencia anterior: así en la escala y angulación del plano, en los ojos abiertos de don Lope, sin mirada, o en las pobladas cejas de éste...

Imagen onírica —la cabeza cortada de don Lope, en la pesadilla de Tristana— e imagen de vigilia —esta otra cabeza (cortada por el encuadre) de don Lope, en su despertar de un mal sueño—, ambas resultan así patentemente emparentadas. De nuevo se manifiesta, pues, en el texto, en el eco de una imagen sobre otra, su tendencia a igualar uno y otro mundo, el del sueño y el de la vigilia.

Dos imágenes cinematográficas (F3 y F5), por lo demás, tan semejantes formalmente, como diferentes son los efectos que en el espectador producen sus respectivas irrupciones: así, del dramatismo generado a partir del desgarrar narrativo-perceptivo de la primera, a la hilaridad provocada por la segunda, producto del sobresalto que, tras el plano anterior de los amantes, Tristana y Horacio besándose efusivamente, experimenta, en su despertar, don Lope.

FIGURA PATERNA DESCABEZADA

En el comienzo mismo del film, éste ya manifestaba cómo don Lope, movido a ello por la última voluntad de la madre de Tristana, se hacía cargo de la muchacha llevándola a vivir con él. Ello justifica que, en un momento dado, Lope se dirija a Tristana, ésta calzándole



5. Fotograma 5 (F5).

sus raídas pantuflas, en estos términos: «Eres mi hijita adorada, y sólo te pido que me quieras como a un padre», a lo que ella responde «Es usted muy bueno».

Aun cuando a nadie escapa el desajuste emocional que en Lope puede percibirse al pronunciar tan concisas palabras —tal es el latido de la mascarada—, no por ello éstas dejan de proclamar abiertamente los roles de padre y de ahijada asociados a ambos protagonistas.

Y bien: quien como padre ha sido identificado, se descubre, en el plano P3 (F3), brutalmente decapitado: su cabeza convertida en el gigantesco muñón ocupando el lugar mismo del badajo de la campana, ese hipertrofiado pene de hierro al que remitiera, en el plano anterior (F1), su forma visual.

Decapitación, pues, de la figura paterna: tal es la brutalidad de esta *imagen-pulsión*. Sin embargo, la intensidad dramática que ésta confiere al segmento, y que se prolonga en P4, se ve muy atemperada en el plano siguiente, donde irrumpe, en el pasillo de la casa, don Lope para acudir presto a los gritos de Tristana: tocado de gorro de dormir y vistiendo un largo camisón, don Lope, curvado cuán largo es, se calza las zapatillas (F6), trastabillándose, en su afán por llegar cuanto antes hasta su *hijita adorada*. Lo ridículo de su aspecto, como la situación en su conjunto, francamente cómica, son motivo de gran hilaridad.

Es así como el texto introduce lo cómico, tal es el humor buñueliano, allí donde la brutal amputación, el descabezamiento, de la figura paterna —de lo simbólico— se ha manifestado.



6. Fotograma 6 (F6).

SEXO Y MUERTE ANUDADOS

Pero prosigamos todavía con la lacerante imagen del plano P3 (F3). Su contexto se manifestaba abiertamente sexual: así, durante el trayecto hasta el campanario, lugar de su irrupción, Saturno, uno de los dos sordomudos que acompañaban a Tristana, levantaba a ésta la falda, mientras el otro reía morbosamente. Y luego, ya en el campanario, bañado éste por la radiante luz del sol, Tristana, su rubio cabello recogido en dos largas trenzas cayéndole sobre los incipientes pechos, llevaba las manos hasta el gran badajo, de marcada forma peniana, de una de las campanas para mecerlo ligeramente.

Casi al final del film, la misma imagen lacerante comparecerá de nuevo. Pero entonces no habrá luz de sol, sino la oscuridad de una noche cerrada y fría: plano del exterior de la casa de don Lope, la nieve cayendo incesantemente / *Travelling* hacia el interior de la casa: sobre una pequeña mesa-camilla, la trémula luz del exterior deja entrever la vajilla de la cena, todavía sin recoger. El silencio domina la estancia. Continúa el *travelling* hacia el interior... / Plano cercano: sobre fondo negro, de nuevo la cabeza-badajo de don Lope balanceándose ligeramente, en el eje mismo de la mirada espectral / Plano de Tristana despertándose sobresaltada, sobre el que, en *off*, se oye ahora la voz ahogada de don Lope, llamándola.

Es decir: como primero fueron las calidades del sexo, ahora comparecen las de la muerte vinculadas a la recurrente imagen, la muerte asociada a la noche y al frío, al fondo negro y al silencio, como también a la voz agonizante de don Lope llamando a Tristana. Una



7. Fotograma 7 (F7).

llamada a la que Tristana responde, primero, simulando avisar al médico y, después, abriendo de par en par la ventana del dormitorio del moribundo Lope al frío polar de la madrugada.

Es así cómo, ausente todo orden simbólico, la muerte, como con el sexo sucediera, se presentifica como acto meramente pulsional y, por ello mismo, perverso.

Sexo y Muerte terminan así aunados, anudados, como no podía ser de otro modo, en torno a esa *imagen-pulsión* de la Figura Paterna descabezada. No por casualidad la boda entre don Lope y Tristana presentaba, así pudo constatarse en una secuencia anterior, escenografía de funeral. En ello redundaba la novia vistiendo un traje corto de color negro, como negro era también el velo que cubría su cabeza. O también los padrinos, o los invitados, todos ellos rigurosamente enlutados, Saturna ataviada de ese medio manto negro que otrora identificaba a las viudas dolientes. Y luego, finalizada la ceremonia, los recién casados no caminaban cogidos del brazo, como es preceptivo, sino que don Lope, su cuerpo ligeramente encorvado, se limitaba a seguir, resignado, a Tristana, adelantada unos pasos con respecto a él. Ni un beso de recién casados, ni tan siquiera una palabra: en su lugar, el seco ruido del bastón de la novia golpeando el suelo al caminar. No hay, pues, boda, sino propiamente esta suerte de boda negra que venimos de describir.



8. Fotograma 8 (F8).

RELATO *ESTRANGULADO*

La muerte, decíamos, se inscribe en este final del film. Mas, lejos de constituirse en la clausura del discurso, en el cierre a partir del cual el sentido devenga legible, es el inicio de una cadena de planos que muestran imágenes puntuales ya vistas y que ahora, a modo de *flashes*, retornan en un orden inverso al de su aparición anterior, cuando integradas en la línea de continuidad temporal del film. La cadena —y el film— finaliza con un plano de Tristana y Saturna alejándose por ese mismo camino que ellas siguieran en las imágenes que abrían el film.

Y así, lejos de que la muerte de don Lope se constituya en su clausura, el discurso se prolonga en esta serie de imágenes que, desmontando la temporalidad narrativa, parecen enroscar el relato sobre sí mismo, estrangulándolo.

No hay, pues, relato en el texto, sino narración *estrangulada*, además de *agujereada* por esas *imágenes-pulsión* tales como la gran cabeza-muñón de don Lope, o la pierna amputada de Tristana, de la que nos ocuparemos enseguida.

De esta manera denegada la posibilidad de ordenamiento del sentido —entiéndase: del sentido tutor, en expresión de González Requena⁷—, resulta por ello imposible reducir el Texto-Buñuel a ese tejido bien hilvanado semánticamente en el que el espectador educado en el Modelo de Representación Institucional⁸ podía reconocerse.



9. Fotograma 9 (F9).

LA PIERNA-MUÑÓN DE LA MUJER

El médico sentencia que la tumoración de la pierna de Tristana, obliga a su inminente amputación. Consternado por tan horrible noticia, don Lope se interroga acerca de la eficacia de la medicina: «Pero, doctor, ¿qué clase de ciencia es ésta que no sabe curar sino cortando?».

El guante es así lanzado contra la ciencia médica. Mas si el comentario anterior ha sido literalmente tomado de la novela de Galdós del mismo título que el film, no sucede lo mismo con el siguiente: así, cuando el médico aconseja la presencia de un sacerdote que confiese a Tristana, don Lope, aún más excitado, le interrumpirá con estas palabras: «¿Curas en mi casa? ¡Nunca! Le agradezco el consejo, pero no lo acepto. Ya sé que Jesucristo fue el primer socialista, etcétera, etcétera... Bueno ¿y qué?».

La noticia de la amputación de la pierna se ve así coronada por la hilaridad que se desprende del tono con que don Lope pronuncia tales palabras. Ahí, en esa inserción de lo cómico en lo dramático, se inscribe Buñuel, como también en la crueldad con que ahora, en esa amputación inevitable, se literaliza aquel proverbio que, referido a la mujer, don Lope espetara a Tristana, en una secuencia anterior: «La mujer honrada, pierna quebrada y en casa».

Un corte directo da paso a la secuencia siguiente, que comienza con el plano de un limpiabotas dando lustre a uno de los zapatos de Horacio. Es así cómo, en este lazo de una secuencia con la siguiente, la pierna de Tristana, su denso vacío, tan presente ya en la mente de un espectador que sabe de su inminente amputación, se *visualiza* sobre la pierna

de Horacio, protagonista central del plano. He aquí una figura escritural notable, donde la presencia de la pierna de Horacio remite por contigüidad a la ausencia de la pierna de Tristana, ya amputada, como sabremos enseguida por Lope, quien así se lo hace saber a Horacio.

Horacio acudirá entonces a visitar a Tristana. Tal es la anécdota que motiva la siguiente secuencia, de la que entresacamos el siguiente fragmento:

«P1: Plano detalle de las manos de Tristana deslizándose sobre el teclado del piano (F7) /
 P2: Plano corto frontal del piano; el punto de vista, algo escorado a la derecha, es muy bajo, próximo al suelo: la pierna izquierda de Tristana, vestida de una media de gruesa seda y calzada de un zapato de charol negro, golpea rítmicamente el pedal del piano. Junto a ella, no del todo escondido bajo la falda, asoma el muñón de la pierna derecha cercenada (F8)/
 P3: Primer plano de Tristana siguiendo con la mirada la evolución, en off, de sus dedos sobre el teclado del piano (F9) /
 P4: Plano medio largo: en primer término, Tristana al piano; al fondo, Horacio».

He aquí cómo el montaje fragmenta, sobre la interpretación de la melodía al piano, en tres planos, P1, P2 y P3, el cuerpo de la mujer: si P1 (F7) muestra sus manos, P3 (F9) hace lo propio con su rostro, y P2 (F8) con sus piernas, una de ellas convertida en puro muñón.

Como puede constatarse, se trata de que mutilación tan horrible sacuda con fuerza la percepción espectral; de ahí la inserción de P2 (F8), el plano nuclear del segmento, entre P1 (F7), donde las manos de la mujer, de una finura extrema, se mueven, ágiles, sobre el teclado del piano, y P3 (F9), el plano de su rostro, tan radiante como bello. Pues es así cómo el montaje externo intensifica, por el fuerte contraste que con respecto a él introducen los planos que lo enmarcan, la carencia mostrada en P2; carencia visualizada mediante una fotografía radical (F8), el muñón está ahí, literalmente, en el plano. Lo que resulta todavía acentuado, por el contraste, ahora en el interior del plano, del leve movimiento de la otra pierna, debidamente vestida y calzada, sobre el pedal del piano.

Insistamos en ello: interesa del segmento el montaje fragmentando el cuerpo de la mujer en una serie de objetos parciales que, recortados por tres planos cercanos, vienen a intensificar así el *vacío fotografiado* de la pierna cercenada.

He aquí de nuevo *el pedazo* deleuziano: convocado por una energía pulsional ahora asociada a la figura del enunciador, la violencia de la irrupción del muñón en la diégesis agujerea el buen ordenamiento de lo imaginario —y con ello el de la percepción— al descoyuntar la figura femenina de la que forma parte. Tal imagen deviene así en *imagen-pulsión*, emparentada por ello a la anterior de la cabeza-badajo de don Lope. Ahí anida la escritura poética del texto, en el eco de una imagen sobre otra, la amputación del cuerpo de lo simbólico —el hombre como figura paterna— frente al descoyuntamiento de lo imaginario, la mujer como objeto de deseo.

LA PIERNA-ORTOPÉDICA DE LA MUJER

La secuencia siguiente comienza con un plano muy cercano de un zapato negro femenino abandonado sobre un sillón. El posterior *travelling* de retroceso abre espacio a Saturna, con una pierna ortopédica en sus manos: dejando la prótesis junto al zapato anterior, dice a Tristana, en *off*: «Debería usted llevar siempre puesta la pierna, para irse acostumbrando».

La pierna ortopédica comparece así como sustituto de la pierna amputada, es decir, como el objeto que, debidamente colocado en el cuerpo de la mutilada, habrá de servir a ésta para caminar.

He aquí, pues, otra manifestación de la amputación: si antes era ésta mostrada en toda su aspereza, mediante el muñón, ahora la pierna ortopédica, en tanto objeto metonímico, la significa. Dos registros muy diferentes del texto, mostración y significación, se abrochan así en torno a la pierna amputada de Tristana. Pero a la vez la densa presencia que esa pierna ortopédica adquiere en el plano anterior, le confiere un estatuto de objeto-parcial-independizado del cuerpo, esto es, de objeto descontextualizado.

Efectivamente: visualizada la amputación, la pierna ortopédica es la coartada diegética que permite mostrar la pierna de la mujer como pierna *suelta*, esto es, susceptible de ser llevada de un lugar a otro. Es éste un movimiento de escritura que, en términos de los formalistas rusos⁹, podría ser nombrado como proceso de extrañamiento, de *singularización* del objeto: desprendida de todo condicionamiento funcional orgánico, esa pierna de la mujer deviene en el objeto radical, *singularizado*, que magnetizará una y otra vez la mirada buñueliana.

Pero es necesario todavía añadir algo más, tal es la riqueza textual de estas imágenes, acerca de la pierna ortopédica, ya que además de constituirse en objeto *singularizado*, o en figura metonímica del cuerpo mutilado, es también metáfora del descoyuntamiento de la simetría central que configura a la mujer como objeto de deseo, es decir, es también metáfora de su castración.

FIGURATIVIZACIÓN DE LA MUJER LISIADA

En la secuencia última del film, mientras don Lope de parte amablemente con los curas tomando chocolate, Tristana, valiéndose de su única pierna y ayudándose de dos muletas, recorre el pasillo de la casa en una dirección que es la del eje de cámara: primero, de espaldas, la vemos alejándose y luego, después de girar sobre sí misma al final de la estancia, aproximarse frontalmente hasta topar su cuerpo, a la altura del sexo, con la cámara misma: el atuendo de Tristana oscurece entonces la imagen como si de un fundido a negro se tratara.

He aquí una figurativización negra, ciertamente siniestra de lo femenino: visualizada, en su alejamiento de cámara, como descoyuntada silueta negra —dos largas muletas flanqueando la sola pierna emergente del interior de la oscura falda de Tristana—, su posterior acercamiento permite descubrir un atuendo lleno de pliegues —sobre el oscuro conjunto de falda y suéter, una manteleta de gruesa lana negra cubre sus hombros— que termina generando

una densa y amenazante sombra negra —en nada diferente, lo hemos dicho, a un fundido en negro, tal era su intensidad— cuando la lisiada pasa delante de la cámara.

Y luego, también, su rostro: la iluminación y el maquillaje acentúan la dureza de sus facciones, o sus ojos, tan abiertos como fijos, mirando a ningún sitio. Algo inquietante se inscribe sin duda en esa expresión llena de odio de la mujer, como inquietante resulta, en su caminar, el taconazo del zapato que su única pierna calza, sólo acompañado por el leve, casi imperceptible, ruido de las conteras de las muletas apoyándose en el suelo.

Así pues, la mujer lisiada como sombra amenazante, como figura inquietante, como presagio de muerte. Algo que podrá ser confirmado a continuación, cuando el correspondiente corte de montaje da paso a don Lope y los curas y uno de éstos, aprovechando que el viejo Lope ha de acudir a por su pastillita, sentencie: «éste se nos va». Un nuevo corte de montaje nos lleva otra vez hasta Tristana, ahora focalizada en primer plano: en su rostro lleno de odio puede entonces percibirse la energía interior —la pulsión— en ella acumulada.

No por casualidad, como señala Deleuze¹⁰, es el lisiado —no se sabe ya qué es en el pedazo, si la parte que falta o el resto de su cuerpo— la presa por excelencia de la *imagen-pulsión*. Y así vienen a corroborarlo los planos anteriores de Tristana figurativizada primero como *negro objeto deformado* y luego, tal es la pertinencia del primer plano, como sujeto de un acto pulsional que indefectiblemente habrá de manifestarse, y del que da buena cuenta ese fragmento ya analizado donde Tristana, en la agonía de don Lope, abre la ventana de su dormitorio al gélido viento de la noche nevada, después de haber simulado llamar al médico.

Es así cómo la secuencia se articula yuxtaponiendo la chocolatada de don Lope junto a los curas y la *imagen-pulsión* de una Tristana —su *taconazo*, *único*, rítmico y monótono, resonando en todo el segmento— que deviene al mismo tiempo objeto deformado del que la pulsión enunciativa se apodera y sujeto del acto pulsional —de muerte— que le sigue.

NOTAS

1. Nos hemos acupado de ello ampliamente en POYATO SÁNCHEZ, Pedro. *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*. Valladolid: Caja España, 1998, pp. 35-44.
2. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 274.
3. BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1983, p. 238.
4. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1994, pp. 179-201.
5. BUÑUEL, Luis. «Del *découpage*, o segmentación cinematográfica». En: *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1975, pp. 377-378.
6. ZUNZUNEGUI, Santos. *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 221.
7. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *S.M. Eisenstein*. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 9-12.
8. BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 250.
9. SLOVSKI, Vitor. «El arte como procedimiento». En: *Formalismo y Vanguardia*. Madrid: Comunicación Serie B, 1973, pp. 96-97.
10. DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1994, pp. 179-201.