

2012-10-03

Tristana - la representación de la mujer en la novela de Galdós y la película de Buñuel

Kirtland Grech, Maria Graziella

Kirtland Grech, M. G. (2012). Tristana - la representación de la mujer en la novela de Galdós y la película de Buñuel (Master's thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from <https://prism.ucalgary.ca>. doi:10.11575/PRISM/28529

<http://hdl.handle.net/11023/295>

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Tristana - la representación de la mujer en la novela de Galdós y la película de Buñuel

by

Maria Graziella Kirtland Grech

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

SEPTEMBER, 2012

© Maria Graziella Kirtland Grech 2012

Abstract

This thesis explores representations of the female subject in Galdós' novel *Tristana* and in Buñuel's film of the same name, utilizing the theories presented by Elisabeth Bronfen (*Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*) and Elizabeth Cowie (*Representing Women: Cinema and Psychoanalysis*) on the depictions of women in literature and film respectively. Drawing on Steven Cohan and Linda Shires' theoretical analysis of narrative fiction and Christian Metz's study on metaphors and metonymies in film, I analyze a selection of metaphors and metonymies that are key elements in the characterization of Tristana and the metamorphosis she experiences. In addition, examination of three binary oppositions that occur in the film brings to light information about the social situation of Spanish women before the Civil War. In spite of changes wrought in the development of the narrative through translating book to film, and the different sociopolitical context in which each was made, both Galdós and Buñuel represent Tristana according to female stereotypes perpetuated by the patriarchal society that dominated nineteenth-century literature and twentieth-century cinema: the angel of the house, the diabolical woman, and the fallen woman.

Resumen

Esta tesis analiza cómo se construye el sujeto femenino en la novela *Tristana* de Galdós y la versión fílmica de Buñuel, utilizando las teorías de Elisabeth Bronfen (*Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*) y Elizabeth Cowie (*Representing Women: Cinema and Psychoanalysis*) acerca de la representación de la mujer en la literatura y el cine respectivamente. Basándome en los estudios de Steven Cohan and Linda Shires sobre el análisis de los relatos de ficción y de Christian Metz sobre la metáfora y la metonimia en el cine, analizo una selección de dichas figuras retóricas que son primordiales en la caracterización de Tristana y la evolución de su carácter. Además, el examen de tres oposiciones binarias que se presentan en la película revela información sobre la situación social de la mujer en España antes de la Guerra Civil. A pesar de los cambios en el desarrollo de la historia y los diferentes contextos sociopolíticos, tanto Galdós como Buñuel representan a Tristana de acuerdo con los estereotipos femeninos perpetuados por el sistema patriarcal que dominaban la literatura del siglo XIX y el cine del siglo XX, es decir el ángel del hogar, la mujer monstruo y la mujer caída.

Agradecimientos

Ante todo quisiera expresar mi sincera gratitud para con mi supervisora, la Dra. Elizabeth Montes Garcés, quien nunca dudó en mis aptitudes y me animó a cursar estudios de postgrado en español a pesar de una formación y una carrera profesional en ciencias. Su entusiasmo y dedicación, sus inspiradores comentarios sobre mis investigaciones, y las citas después de las cinco y media de la tarde para acomodar mi horario de trabajo, son sinceramente agradecidos. Sin su apoyo no hubiera podido completar mis estudios. Aunque la situación sociopolítica de la mujer ha sido siempre un tema de interés para mí por razones personales, fueron sus clases de pregrado que inculcaron en mí el deseo de estudiar el tema a fondo y llevar a cabo un estudio de investigación.

Quisiera también dar las gracias a los miembros del Departamento de Francés, Italiano y Español, en particular la Dra. Rachel Schmidt y el Dr. Kenneth Brown, cuyas clases fueron siempre interesantes e innovadoras y de lo cual he disfrutado mucho, y Carole Taylor por su ayuda con los trámites administrativos.

Agradezco también el apoyo de mi esposo, Mark Kirtland, quien constantemente me alienta en mis esfuerzos educativos y profesionales y nunca se cansó de escucharme comentando sobre lo que aprendí en una clase particular, sobre mis trabajos de investigación y sobre la situación a veces deplorable de la mujer. Quisiera también dar las gracias a mi amigo Saúl Ernesto Guevara Ochoa, quien siempre tuvo un interés sincero en mis investigaciones e ideas y estuvo continuamente dispuesto a discutir las conmigo y ofrecer su ayuda a pesar de la distancia.

A todas las mujeres del mundo que siguen siendo víctimas del sistema patriarcal.

Índice

Abstract	ii
Resumen	iii
Agradecimientos	iv
Dedicatoria	v
Índice	vi
Capítulo 1: Introducción	1
1.1 La representación de la mujer	1
1.2 <i>Tristana</i> - la novela de Galdós	3
1.3 <i>Tristana</i> – la película de Buñuel	7
1.4 Análisis de un relato de ficción	13
Notas	19
Capítulo 2: Caracterización de la protagonista en la novela <i>Tristana</i> de Benito Pérez Galdós	23
2.1 El ángel del hogar	23
2.2 La mujer monstruo	28
2.3 La escritura de <i>Tristana</i>	32
2.4 La mujer caída	42
2.5 Conclusión	45
Notas	50
Capítulo 3: Caracterización de la protagonista en la película <i>Tristana</i> de Luis Buñuel	53
3.1 Las metonimias	53
3.1.1 La metonimia de las pantuflas	54

3.1.2 Otras metonimias – el sombrero y el bastón	59
3.2 Las metáforas	63
3.2.1 La metáfora del pájaro enjaulado	63
3.2.2 La pierna cortada, el bastón y la pieza musical de Chopin	66
3.2.3 La ventana abierta, el viento y el tañido de las campanas	75
3.3 Las oposiciones binarias	80
3.3.1 Tristana y Saturna	80
3.3.2 Tristana y las estatuas de la Virgen María	83
3.3.3 Tristana y Josefina	84
3.4 Conclusión	91
Notas	94
Capítulo 4: Conclusión	97
Obras citadas	106

Capítulo 1: Introducción

Esta tesis examina dos relatos, la novela *Tristana* (1892), del autor español Benito Pérez Galdós, y la película que lleva el mismo nombre y se basa en ella, producida por el director español Luis Buñuel (1970). El análisis, que se funda en teorías feministas sobre la representación de la mujer en los relatos literarios y cinematográficos, investiga cómo se construye el personaje femenino de la epónima heroína a través de metáforas, metonimias y oposiciones binarias. El propósito es determinar si la construcción encaja o no con las imágenes estereotipadas de la mujer que circulan en muchas de las películas del siglo XX y que dominan la literatura del siglo XIX.

1.1 La representación de la mujer

Según Annette Kuhn, el feminismo y la teoría feminista sobre el cine no se basan en una sola teoría sino que son una amalgama de un número de tendencias diferentes. La autora define el feminismo como: “a set of political practices founded in analyses of the social/historical position of women as subordinated, oppressed or exploited either within the dominant modes of production (such as capitalism) and/or by the social relations of patriarchy or male domination” (cit. en Hayward 113). Por extensión, entonces, la teoría feminista sobre el cine es política y desde sus inicios, ha intentado analizar, desde varias perspectivas, cómo el cine dominante ha construido a la mujer (Hayward 113).

En su libro *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Elizabeth Cowie plantea que cuando “the political project of feminism is posed in relation to the semiological analysis of film,¹ the object – woman – is again assumed to have a definition, a meaning, which exists already and outside the system of representation of the film, and which the film denies or denigrates” (19). La autora añade que la imagen

de la mujer:

refers not to the referent woman, existing in the real world outside of representation, but to a meaning produced by and for men. Patriarchy controls the image of woman, assigning it a function and value determined by and for men, and in the service of the construction of definitions of the male and more especially of masculine desire. (19)

No es sorprendente, entonces, que dichas representaciones presentaron no a la mujer, sino a la madre, a la virgen, a la prostituta o solamente a una imagen (Cowie 16).²

Pero las imágenes estereotipadas de la mujer no se limitan al cine. En su artículo “Missing in Action”, Elisabeth Bronfen dice que la literatura del siglo XIX estaba dominada por tres tipos de personajes femeninos: la mujer diabólica, la mujer santa y la mujer caída (218). El primer tipo de personaje femenino es descrito como un monstruo, una mujer fatal, endemoniada y destructiva, rechazada por la sociedad. Ella es un exceso porque no alcanza los límites del código cultural y así es “a medium for the death drive” o sea, un recurso que lleva a la muerte (218). El segundo tipo es descrito como el ángel del hogar, una mujer que se sacrifica a sí misma por los demás. Bronfen demuestra que en las novelas del siglo XIX se asociaba a los personajes femeninos con la Virgen María y otras mártires cristianas. La debilidad física, el autosacrificio y la abnegación, que eran los rasgos con los que se las caracterizaba, se llevaban hasta el punto en que el cuerpo se desvanecía y eran una prueba de la pureza física y espiritual de los personajes. Los críticos señalan que este tipo de mujer es también un exceso y así un recurso que lleva a la muerte, puesto que su perfección la ubica más allá de lo humano (218). El tercer tipo de personaje femenino yace entre la mujer diabólica y la santa. Bronfen lo describe como una versión de María Magdalena, una mujer peligrosa y sexualmente vana, quien ya está arrepentida y

redimida. Según Bronfen, esta mujer caída es también un recurso que lleva a la muerte por dos razones: en primer lugar porque su caída implica una introducción del pecado de Eva, y por ende a la decadencia física y espiritual. En segundo lugar, porque la muerte era vista a menudo como un punto culminante y además necesario en la historia de la mujer caída (218-219).

En el curso de nuestro análisis de la novela de Galdós y la película de Buñuel, haremos referencia a estas imágenes tradicionales de la mujer que acabamos de comentar para ver si la manera en que se representa a Tristana se ciñe a dichas imágenes o se le proporciona al personaje alguna posibilidad de liberarse y de auto-caracterizarse.

1.2 *Tristana* – la novela de Galdós

Según Joaquín Casaldueiro, *Tristana* es una de las obras “monumentales” que Benito Pérez Galdós (1843-1920) publicó durante su “época de plenitud” entre 1886 y 1892. Las otras obras son *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, *La Incógnita*, *Torquemada en la hoguera*, *Realidad* y *Ángel Guerra* (87). El autor explica cómo Galdós, después de su época naturalista que termina en 1885, se queda solo ante la materia y descubre la presencia y la realidad del espíritu (184-185). Es justo la expresión del conflicto entre la realidad de la materia y la realidad del espíritu lo que da lugar a la creación de dichas obras monumentales (185).

Aunque Casaldueiro califica a *Tristana* como una de las obras maestras de Galdós, parece que cuando la novela se publicó en 1892 no logró atraer la atención de la crítica, probablemente porque ésta se enfocaba en otra obra de Galdós, *Realidad*, un drama controvertido cuyo estreno fue la causa de mucho alboroto (Pardo Bazán 77). De hecho, Ruth A. Schmidt comenta que la novela ha permanecido como una de las menos conocidas entre las novelas de Galdós que llevan nombre de mujer como título

hasta que Buñuel realizó su versión fílmica en 1970 (135). Sin embargo, existen varios ensayos críticos sobre la novela. Por ejemplo, encontramos el de David Goldin que se enfoca en la ironía cervantina y calderoniana que se emplea en la obra, el de Jennifer Lowe, que analiza el papel del puro, de las zapatillas y de la gorra de dormir como símbolos de sexualidad y poder masculino, y los de Emilia Pardo Bazán, de Ruth A. Schmidt y de John H. Sinnigen que examinan desde perspectivas distintas el tema de la emancipación de la mujer en la novela. Más tarde volveré sobre estos estudios para abordar cómo mi análisis cuestiona o reafirma lo expuesto por estos críticos.

En términos generales, la novela *Tristana* puede dividirse en tres partes, en las cuales se puede ver la evolución en el carácter de la protagonista, de una joven sumisa, a una rebelde y finalmente a una resignada. En la primera parte encontramos a Tristana, una joven de unos 21 años,³ quien al quedarse huérfana es recogida en la casa de Don Lope Garrido, un amigo de sus padres. Al principio, Don Lope es como un padre para la joven, pero con el pasar del tiempo empieza a abusar de ella y la convierte en su amante. En la segunda parte, Tristana se da cuenta de su mísera existencia y empieza lentamente a rebelarse contra Don Lope. Además, desea tener una carrera para que pueda vivir libre y honrada. Al mismo tiempo encuentra a un joven pintor, Horacio, y los dos se enamoran. Sin embargo, cuando Horacio le propone casarse con él, Tristana no acepta su propuesta de matrimonio porque quiere vivir libre e independiente. Cuando Horacio va a vivir en Villajoyosa, Tristana decide permanecer en Madrid. Los amantes se comunican a través de cartas, las cuales demuestran las aptitudes literarias y creativas de Tristana puesto que, aunque al principio escribe cartas de amor, al final termina convirtiendo a Horacio en un objeto de su imaginación.

La tercera y última parte de la novela comienza cuando Tristana cae enferma con un tumor maligno en la pierna. Después de la amputación de ésta, su entusiasmo y su anhelo por vivir libre e independiente se desvanecen. Se da cuenta de que el Horacio que ha construido en sus cartas no tiene nada que ver con el hombre de carne y hueso, y su relación eventualmente termina. Don Lope, quien ahora sabe que su cautiva no puede escapar de sus garras, empieza a mimarla. Tristana se dedica a la música y a frecuentar los oficios religiosos. Para poder heredar una fortuna dejada por sus parientes, Don Lope se casa con Tristana, ambos olvidando así su aborrecimiento hacia el matrimonio y su insistencia en permanecer independientes. Tristana aprende a cocinar los pasteles favoritos de su marido y la novela termina con las siguientes frases: “¿Eran felices uno y otro? Tal vez...” (234). Es como si el narrador no estuviera tan seguro de la suerte de la pareja y quisiera que el lector llegara a su propia conclusión.

Vale la pena mencionar que varios autores son de la opinión de que la vida real del autor influyó en la novela. Por ejemplo, Gilbert Smith identifica varios enlaces entre la historia de Tristana, Horacio y Don Lope, y aquella de Concha-Ruth, Galdós y el “Papá” de Concha-Ruth, y entre las personalidades de Tristana y Concha (cit. en Condé 152). Comentaremos específicamente tal influencia más adelante en esta tesis.

Puesto que uno de nuestros objetivos es investigar si la manera en la cual se representa a Tristana encaja o no con las imágenes tradicionales de la mujer en las últimas décadas del siglo XIX, la época en que se escribió la novela y se desarrolla la historia, es oportuno proporcionar una síntesis del contexto socio-histórico.

A finales del siglo XIX la representación cultural dominante de la mujer española era la del ángel del hogar⁴ (Nash 28). Además, el discurso tradicional del género sobre la domesticidad implicaba que “domestic responsibilities were women’s

exclusive duty” (Nash 28). Es decir, la identidad cultural de la mujer no era definida “through paid work but through the assumption of services inherent to the figure of a wife and mother” (Nash 28). Paddy Scott resume la situación general de la mujer de la siguiente manera:

Women’s place in the late nineteenth-century Iberian society was very limited in the prospects it offered in realising their potential. In the worlds of business, the liberal professions, even the arts, entry was barred to them or, at very best, grudgingly tolerated. Not fully recognised as citizens, even the right to choose an elected representative was denied to them and they were severely restricted in how they could represent themselves legally. Both the law and common usage combined to continue to attribute power to men and keep women in a position of dependency. (1)

Sin embargo, había intelectuales que no estaban de acuerdo con dichas condiciones y abogaban por la emancipación de la mujer. Entre los que compartían esta opinión encontramos a Doña Emilia Pardo Bazán, una escritora contemporánea de Galdós y gran amiga suya.⁵ No es sorprendente entonces que los temas de la educación de la mujer, sus oportunidades de trabajo, la maternidad y el efecto de la religión sobre la mujer hayan sido repetidamente explorados por Galdós en sus novelas a través de una gran gama de personajes femeninos. De hecho, Lisa P. Condé plantea que Galdós “can well be seen to develop a ‘feminist consciousness’, albeit within the limitations of his time and gender” gracias a su “increasing readiness to expose not only women’s oppressions but male responsibility for this, and in his subsequent exploration of alternative roles for women through which they assume power” en sus obras literarias (2).

Como veremos en el segundo capítulo de esta tesis, en *Tristana* Galdós explora el tema de la educación, del trabajo y de la maternidad a través de la epónima heroína. Sin embargo, aunque al principio de la novela parece que Tristana va a sublevarse contra la sociedad patriarcal “que la condena á perpetua infamia y no le abre ningún camino honroso para ganarse la vida” (Pardo Bazán 81), la protagonista nunca logra liberarse del marco de la domesticidad. De hecho, la manera en que se la representa en cada parte de la novela conforma con las imágenes estereotipadas de la mujer de la época. Pardo Bazán opina que la lucha por la independencia es “relegada a último término; puede decirse que suprimida” cuando aparece Horacio, con quien Tristana tiene una relación amorosa, que, aunque es natural, “no tiene nada que ver con la novela iniciada en las primeras páginas del libro” (86). Si la autora estaba esperando “presenciar un drama trascendental” y asistir “al proceso libertador y redentor de un alma,” no nos sorprendemos de que quedara decepcionada con la novela. Pardo Bazán señala al respecto que “Galdós nos dejó entrever un horizonte nuevo y amplio, y después corrió la cortina” (88). Aunque se puede apreciar la desilusión de Pardo Bazán, en particular si uno tiene en cuenta sus esfuerzos por la emancipación de la mujer,⁶ es posible que Galdós quisiera solamente resaltar las limitaciones de la situación de la mujer, sin tratar de proporcionarnos una alternativa. En este caso no podemos quedar decepcionados con el desenlace.

1.3 *Tristana* – la película de Buñuel

Tristana es la última película que Luis Buñuel (1900-1983) rodó en su país natal, en lo que Gwynne Edwards describe como el tercer período de su carrera, o sea cuando el director dividía su tiempo entre Francia, España y México (141). En aquella época, Buñuel “saw the completion of the films for which he is best known and for the making of which he enjoyed much greater financial resources and artistic freedom

than he had in Mexico: *Belle de jour*, *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* and *That Obscure Object of Desire*” (Edwards 141).

Según Joan Mellen, en *Tristana*, tal como en *Viridiana* y *Belle de jour*, “Buñuel condemns the victimization of women by the bourgeois patriarchy centred in Spain and in France. Lacking self-confidence and any sense of their value as human beings, Buñuel’s women become simultaneously frigid and callous” (14). Mellen agrega que: “the films themselves, placing the sexual perversions of their female characters into perspective, reveal the manner by which women have been psychologically deformed by the Church and expose the values of bourgeois culture in general which have conspired to keep them in a condition of subservience and servitude” (14). Dichas conclusiones pueden implicar que Buñuel era consciente de la situación lamentable de la mujer española durante el franquismo y estaba haciendo un esfuerzo, a través de sus películas, por destacar los efectos negativos que un estado de abuso y sumisión pueden inculcar en la mujer. Sin embargo, aunque Buñuel atacaba sistemáticamente a la burguesía y a la Iglesia en sus películas, no pienso que su objetivo fuera resaltar las consecuencias negativas de las costumbres y enseñanzas de esta clase social e institución en la mujer, especialmente si uno toma en cuenta la manera en que el director mismo se comportaba con su propia mujer, Jean Rucar.⁷ Además, no estaba obligado a representar a sus personajes femeninos de esa manera. Uno puede preguntarse si el director encontraba un cierto placer o una cierta satisfacción al representar a la mujer así. O ¿es que tenía miedo de ella y por esta razón quería mantenerla bajo control? Esta idea se explorará en el último capítulo de este estudio.

Tal como en el caso de la novela, la película *Tristana* también puede dividirse en tres partes. Sin embargo, la segunda y la tercera parte del relato fílmico se apartan

de una manera significativa de lo que ocurre en el relato literario. Por ejemplo, todo el énfasis sobre las aspiraciones de Tristana para poder vivir libre y honrada, que se encuentra en la segunda parte de la novela, en la película está reducido solamente a unas frases que una noche Tristana le dice a Horacio mientras están paseando juntos: “Quiero ser libre, trabajar. Yo no era mala pianista. Pero al morir mi madre . . . Practicando un poco podría dar clases . . . y tú trabajar en lo tuyo. ¡Fíjate que maravilla!” Y luego añade: “Yo no he estudiado mucho ¿sabes? Creo que sirvo . . . Que podría servir para las cosas grandes . . . Para lo que decididamente no valgo es para las pequeñas” (*Tristana*). Además, en la versión fílmica Tristana va con Horacio a Madrid y permanece allí durante dos años hasta que siente el tumor maligno en la pierna. Cuando piensa que va a morir, le pide a Horacio que la lleve otra vez a la casa de Don Lope. De esta manera, Buñuel no sólo elimina la parte epistolar de la novela, y con ella la evidencia de las capacidades literarias y creativas de Tristana, sino que también cambia el carácter de la protagonista. La Tristana de Buñuel no es una mujer pasiva e imaginativa como su homóloga literaria, sino una mujer activa y determinada, que toma control de su vida. Este cambio en el carácter de la protagonista se destaca aún más en la tercera parte de la película, después de la amputación de su pierna. La Tristana fílmica se vuelve cada vez más amargada, trata a Don Lope con desprecio y se casa con él justo para vengarse, negándole a su marido todo tipo de afecto y cariño aun cuando éste la trata con mucha ternura. Es obvio que en la película hay una inversión de papeles al final, puesto que Tristana termina dominando a Don Lope y no él a ella. Es decir, el viejo tirano ya está a la merced de su ex-cautiva. Y por último, en vez de aprender a preparar los pasteles favoritos de Don Lope, como ocurre en la novela, la Tristana fílmica acelera su muerte al no llamar al médico cuando le da un infarto y al abrir la ventana para dejar entrar el aire congelado cuando está muriendo,

respirando con dificultad.⁸

En su libro *Mi último suspiro*, Buñuel reconoce que aunque la novela *Tristana* no sea una de las mejores de Galdós, se sentía atraído por el personaje de Don Lope desde hacía mucho tiempo (238-239). Además, se sentía atraído por la idea de trasladar la acción de Madrid a Toledo para rendir homenaje “a la ciudad tan querida” (239). El director añade que mientras mantiene a Don Lope fiel al personaje de Galdós (encuentra a Fernando Rey, un amigo suyo muy querido, “magnífico” en el papel de Don Lope), introduce cambios significativos “en la estructura y el clima de la obra” situándola en un periodo que había conocido, “en la que se manifiesta ya una clara agitación social” (239). Aquí Buñuel se refiere al hecho de que traslade los acontecimientos desde la última década del siglo XIX a los años justo antes de la Guerra Civil Española.⁹ El director explica también cómo, con la ayuda del guionista Julio Alejandro, incluyó en *Tristana* muchos objetos a los cuales había sido sensible en su vida, como, por ejemplo, el campanario de Toledo y la estatua mortuoria del cardenal Tavera (239).

Los cambios que acabamos de comentar no son los únicos que introduce Buñuel. Es preciso señalar que el director añade una cierta dosis de surrealismo y fetichismo a su película, destacando el papel del subconsciente y del deseo instintivo. Entre los varios ejemplos encontramos el sueño repetido de Tristana, en el que la cabeza de Don Lope es remplazada por el badajo de una campana, la masturbación constante a la que recurre Saturno y el enfoque en ciertos objetos con connotaciones sexuales, como las piernas, los pies, los zapatos, las pantuflas, el bastón y el badajo en forma de pene. Hay que mencionar también que Buñuel presenta a otros personajes en su versión de la historia, entre los cuales encontramos a Josefina, la hermana de Don Lope, y al campanero y a su hijo, un amigo de Saturno. A éste se hace solamente una

referencia en la novela; no obstante en su película Buñuel le otorga un papel principal.¹⁰

La película *Tristana* ha sido estudiada desde varias perspectivas. Por ejemplo, Gwynne Edwards y Joan Mellen enfocan en el efecto de la burguesía y de la Iglesia en la protagonista, mientras que Jo Labanyi y Zoila Clark analizan la película principalmente desde el ángulo psicoanalítico. En contraste Beth Miller, Bill Krohn y Paul Duncan hacen un análisis sobre los posibles significados políticos implícitos en la película.

Además de los estudios que se basan solamente en la película, existe un número considerable de artículos como, por ejemplo, los de Andrés Amorós Guardiola, David I. Grossvogel, Theodore A. Sackett, Cristina Martínez-Carazo y Aitor Bikandi-Mejias, que comparan y contrastan la versión fílmica con la versión literaria. El artículo de Martínez-Carazo¹¹ y el libro de Bikand-Mejias¹² son de mayor interés para este estudio, puesto que tratan el tema de oposiciones binarias, y metáforas y metonimias, respectivamente. Sin embargo, a diferencia de los críticos citados, el objetivo de mi estudio se centra en demostrar cómo estas herramientas (las oposiciones binarias, las metáforas y las metonimias) sirven para construir al personaje de Tristana y las maneras en que se la representa con el desarrollo del relato.

Ya hemos comentado que Buñuel traslada la historia desde los últimos años del siglo XIX a la época anterior a la Guerra Civil Española, mientras que la película fue rodada en 1970, los últimos años de la dictadura del general Francisco Franco. Para poder entender mejor la manera en que se representa a Tristana en la película, es preciso presentar una sinopsis de la situación de la mujer en dichas épocas.

Parece que el papel de la mujer no cambió mucho en las tres décadas después de que Galdós escribió su novela. A pesar del interés paternalista que demostró

Miguel Primo de Rivera por los derechos de la mujer y algunas concesiones que les otorgó, por ejemplo, “leyes de protección al trabajo, facilidades para cursar estudios universitarios, cargos en el gobierno municipal” su posición no logró cambiar (Scanlon 261). Es solamente con la declaración de la Segunda República, en abril de 1931, que “la igualdad pasó por fin a ser una posibilidad real” (261). Sin embargo, a pesar de todas las nuevas leyes en favor de los derechos de la mujer, la situación no cambió grandemente. Geraldine M. Scanlon escribe que “pocas mujeres tuvieron la oportunidad de ponerse a prueba en trabajos ‘masculinos’ o de disfrutar en la práctica de los derechos que teóricamente les habían concedido” (290).

En 1934, María del Pilar Primo de Rivera, hija de Miguel Primo de Rivera y hermana de José Antonio, quien fundó la Falange en 1933, estableció la Sección Femenina de la Falange y fue su líder durante la Guerra Civil y durante el régimen del general Francisco Franco. Después de la victoria de las Fuerzas Nacionalistas en 1939 bajo el mando de Franco, la Sección Femenina fue incorporada en el Régimen y se le otorgó autoridad sobre las mujeres españolas (Enders 376). La Sección Femenina, tal como la Falange, abrazaba el catolicismo tradicional y en consecuencia refrendaba la valoración de la Iglesia sobre la naturaleza y el lugar de la mujer en la sociedad (376). A este respecto, Victoria Lorée Enders dice que:

In this canon, woman was to complement her husband; her sacred duty was to be a mother. The rhetoric of Pilar Primo de Rivera reiterated that woman was by nature submissive; that she realised herself most fully through self-abnegation. Never was woman to compete with man, or to attempt to replace him; she was to act in a well-defined and restricted world appropriate to her “natural” qualities. On both counts, Catholic and Falangist, the world of the woman in the Falangist New State

would be the domestic world. (376)

Vale la pena comentar también la actitud de Buñuel hacia las mujeres. Según Gwynne Edwards ésta, tal como su actitud hacia el sexo, fue influida por la educación que recibió durante ocho años en un colegio de jesuitas, donde le dieron a entender que el sexo y el pecado eran la misma cosa (14). Como resultado de dicha enseñanza, la vida sexual de Buñuel antes y después de su matrimonio con Jeanne Rucar en 1934 “was largely characterised by inhibition” y seguramente no es una coincidencia que en su autobiografía haya muy pocas referencias a su matrimonio y su vida matrimonial, mientras que: “allusions to his anxieties in the presence of available women are plentiful. Sexual anxieties and allusions of this kind also abound in Buñuel’s films” (14-15). Edwards también explica que Buñuel era “the prisoner of a deep-rooted and extreme possessiveness whose origins appear to lie in sexual fear, largely if not entirely associated with Latin peoples. In this case the fear in question is not one of sexual inhibition but of the danger posed by other males to one’s girlfriend, partner or wife, in particular the possibility of her being either seduced or lured away” (55). Su esposa también habla de su “extreme machismo: ‘Luis was a jealous macho. His wife had to be a kind of child-woman who had not matured’” (cit. en Edwards 57). Estas actitudes han dejado una huella en sus películas, y cómo veremos en los últimos dos capítulos de esta tesis *Tristana* no es ninguna excepción.

1.4 Análisis de un relato de ficción

Para analizar cómo se construye el personaje de Tristana tanto en la novela como en la película, nos valdremos de las ideas sobre el análisis de los relatos literarios y cinematográficos propuestas por Steven Cohan, Linda M. Shires y Christian Metz.

En su libro *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, Cohan

y Shires plantean que nuestra cultura depende de varios tipos de relatos, entre los cuales encontramos la novela y la película¹³ (1). Los autores aclaran que, aunque algunos críticos “propose a definition of narrative as a purely verbal médium,” ellos mismos y otros creen que “the term ‘narrative’ applies to the visual medium of story telling as well” (2). Por ejemplo, en una película, “the camera recounts – because it records – events no less than the novel does” (2). Tal como el relato, el término ficción “also directs our attention to a story’s medium of telling: language” (3). Según Cohan y Shires, el relato no puede ser considerado apartado del lenguaje (20). Es preciso entonces analizar el lenguaje¹⁴ para ver cómo se produce el significado en los relatos de ficción.

Terence Hawkes distingue entre dos tipos de lenguaje – “*literal language*,” que es el lenguaje literal que significa (o tiene la intención de significar) lo que dice, “which uses words in their ‘standard’ sense, derived from the common practice of ordinary speakers of the language” y “*figurative language*,” que es el lenguaje figurado que no significa lo que propone decir (*Metaphor* 1-2). Éste asume que términos literalmente conectados con un objeto pueden transferirse a otro objeto. De esta manera, el lenguaje figurado “deliberately *interferes* with the system of literal usage” (2). “The *interference* takes the form of *transference*, or ‘carrying over’, with the aim of achieving a new, wider, ‘special’ or more precise meaning” (2).

Las varias formas de transferencia (“*transference*”) son llamadas figuras retóricas o tropos; es decir “turnings of language away from literal meanings and towards figurative meanings” (Hawkes, *Metaphor* 2). Dos ejemplos de figuras retóricas son la metáfora y la metonimia. La metáfora se refiere “to a particular set of linguistic processes whereby aspects of one object are ‘carried over’ or transferred to another object, so that a second object is spoken of as if it were the first” (1). En el

caso de la metonimia, “the name of one thing is transferred to take the place of something else with which it is associated” (5). Hawkes añade que la metáfora se toma tradicionalmente como la figura retórica fundamental puesto que es generalmente considerada “to manifest the basic pattern of transference involved” (*Metaphor 2*). Las otras figuras retóricas, en particular las tres categorías principales tradicionales, que son el símil, la sinécdoque y la metonimia, tienden a ser versiones del prototipo de la metáfora (2). Cohan y Shires afirman que:

[M]etaphor and metonymy are much more than figures of speech which merely dress up meanings. Rather, they are fundamental to all uses of language because they are the means by which we conceptualise relations between signifiers and signifieds according to a perceived comparability, in the case of metaphor, or according to a perceived contiguity, in the case of metonymy. (33)

A primera vista, la metáfora puede parecerse al paradigma¹⁵ y la metonimia al sintagma;¹⁶ sin embargo los conjuntos metáfora/metonimia y paradigma/sintagma no son idénticos. Proporcionan al lenguaje dos ejes que coinciden: la metáfora forma un eje de comparabilidad, y la metonimia un eje de contigüidad. El paradigma forma un eje de sustitución y el sintagma uno de combinación (33).

Los autores plantean que “The language of any text,¹⁷ verbal or non-verbal, can be analyzed according to relations of similarity (paradigm and metaphor) and placement (syntagm and metonymy)” (33). Como los relatos son comunicados por medio del lenguaje, las ideas que acabamos de explicar pueden aplicarse al análisis de los relatos tanto literarios como cinematográficos. Christian Metz, al utilizar los principios de “metaphoric comparability” y “metonymic contiguity” ha identificado cuatro tipos principales de “textual concatenations” en el relato cinematográfico

(Cohan y Shires 33). Cada tipo de concatenación “consists of signifiers which are not restricted to words in dialogue, since film uses visual as well as verbal signs” (33).

Las cuatro concatenaciones identificadas son:

- (i) la metáfora presentada sintagmáticamente: cuando dos elementos fílmicos se asocian por semejanza o por contraste (o crean esta semejanza o contraste a través de su asociación) y ambos están presentes en la cadena fílmica;
- (ii) la metáfora presentada paradigmáticamente: cuando dos elementos fílmicos se asocian por semejanza o por contraste (o crean esta semejanza o contraste a través de su asociación) y solamente un elemento está presente en la cadena fílmica, entonces uno reemplaza al otro mientras lo evoca simultáneamente;
- (iii) la metonimia presentada paradigmáticamente: cuando dos elementos se asocian por contigüidad real o diegética, pero solamente uno está presente en la secuencia mientras que evoca al otro simultáneamente;
- (iv) la metonimia presentada sintagmáticamente: cuando dos elementos se asocian por contigüidad real o diegética, y ambos están presentes en la secuencia (Metz 190).

Los dos elementos pueden ser, por ejemplo, dos imágenes, dos *motifs* en la misma imagen, dos secuencias enteras, una imagen y un sonido, un ruido de fondo y una palabra (Metz 189). Metz también aclara que el mecanismo semiótico de la operación de simbolización puede cambiar varias veces durante el desarrollo de un episodio de la película, mientras que el elemento simbólico no cambia (190). Por ejemplo, una metonimia presentada sintagmáticamente puede luego presentarse paradigmáticamente.

Cohan y Shires describen otro tipo de relación de significación (“signifying relation”) que Metz no identifica: la oposición binaria. Tal como la metáfora y la metonimia, la oposición binaria puede ser presentada paradigmáticamente cuando solamente un elemento está presente en la cadena fílmica mientras evoca simultáneamente su contrario, y sintagmáticamente cuando ambos elementos están presentes en la secuencia (37). Los autores añaden que las oposiciones binarias “repeatedly pervade – circulate through - a text because of the differential field of meaning provided by a sign [...] As one sign means something – is recognisable as a signifier – it refers to something not outside language but within language, its opposite, which refers to its opposite and so on” (38).

Tomando en cuenta todo lo que acabamos de comentar en este apartado, para analizar un texto fílmico o literario entonces es preciso segmentarlo para revelar “the paradigmatic, syntagmatic, and semiotic markings that organise relations of similarity, placement or difference” (Cohan and Shires 21). En esta tesis nos valdremos de dicha metodología para analizar cómo operan las metáforas y metonimias que se construyen sintagmática o paradigmáticamente para reforzar los significados en los dos textos escogidos--la novela *Tristana* de Galdós y la película del mismo nombre de Buñuel.

Este primer capítulo ha servido de introducción a mi estudio. Antes de concluirlo, es preciso proporcionar un esbozo del resto de la tesis para que el lector pueda orientarse en ella. En el segundo capítulo se analizará la novela de Galdós y en el tercer capítulo la película de Buñuel respectivamente. Los conceptos que acabamos de comentar sobre el análisis de los relatos de ficción servirán de herramientas para estudiar la construcción de la protagonista, Tristana. Además haremos referencia a la teoría sobre la representación de la mujer en el cine y en la literatura presentada en el primer apartado de este capítulo, con el fin de examinar si la manera en que se

representa a Tristana encaja o no con las imágenes tradicionales de la mujer que dominaban la literatura del siglo XIX, la sociedad española antes de la Guerra Civil y la dictadura de Franco. En el cuarto y último capítulo se presentará una comparación de las dos obras y la conclusión. Se mostrará que a pesar de los cambios que Buñuel hizo a la historia y el hecho de que rodara la película unos ochenta años después de que la novela fue escrita, el director decidió perpetuar las imágenes estereotipadas de la mujer tal como hizo Galdós en su novela. Finalmente, formularé unas respuestas a la pregunta: ¿por qué ambos artistas representan a Tristana así?

NOTAS

¹ Cowie explica que el cine y la imagen fotográfica, en contraste con el lenguaje verbal o escrito, parecen ser “truly analogical and to present a literal mimesis of the world in which we can see people, objects, and the natural world just as in reality” (18). Sin embargo, las imágenes no son transparentes y “do not reflect a reality prior to and other than them” (18). Al contrario, las imágenes son polisémicas y sin un significado fijo hasta que sean organizados “as a statement. Meaning only arises in the construction and circulation of representation” (19).

² Tomando ejemplos de varias películas, Molly Haskell presenta un buen resumen de las diferentes representaciones estereotipadas de la mujer en el cine norteamericano y europeo desde los años 20 hasta los años 70 del siglo XX.

³ La edad en la que se independizaba la mujer soltera de la patria potestad fue de 25 años (Jago 268).

⁴ Refiriéndose a un artículo de Julián López Catalán, Mary Nash escribe que en 1877, el ángel del hogar fue definido como: “an angel of love, consolation to our afflictions, defender to our merits, patient sufferer of our faults, faithful guardian of our secrets, and jealous depository of our honour” (28).

⁵ Parece que Pardo Bazán fuera más de una gran amiga de Galdós, pues las cartas que ella le escribió en 1890, dos años antes de que se publicara la novela, son de tono muy erótico (Villasante, *Cartas a Galdós*).

⁶ Según Lisa P. Condé, es muy probable que Emilia Pardo Bazán misma “had sown some of the seeds of the ideas explored in *Tristana* but not pursued” (150). No cabe duda que Doña Emilia habría comentado sus ideas feministas con Galdós, puesto que ella estaba trabajando sobre su estudio de *La mujer española* en la época en que tenían una estrecha amistad, y en otros artículos feministas en la época en que Galdós estaba escribiendo *Tristana*. Además estaba preparando el “Prólogo” a la primera traducción al español del estudio *The Subjection of Women*, de John Stuart Mill, publicado en 1892 (150).

⁷ Para más información sobre las preocupaciones de Buñuel acerca de la burguesía y la Iglesia, sobre cómo estas preocupaciones se manifiestan en sus películas, y acerca de la manera en que se comportaba con su mujer, consúltese *A Companion to Luis Buñuel* por Gwynne Edwards.

⁸ Haciendo referencia a cómo *Tristana* se venga de Don Lope al final, ocasionando su muerte con una indiferencia total, Buñuel explica que ni la novela ni la película tratan de la emancipación de la mujer o algo parecido, puesto que en la época de Galdós ese asunto era inconcebible, mientras que en aquella representada por la película era muy raro (Colina y Turrent 207). Buñuel añade “I didn’t find Galdos’ ending to my tastes, but I didn’t like mine either. To end with Don Lope’s death bothered me a lot; it seemed melodramatic, but I couldn’t see any other ending but that” (207).

⁹ Valiéndose de las fechas indicadas en el guión pero omitidas en la película, Krohn y Duncan establecen que *Tristana* va a vivir con Don Lope en 1929, los últimos años de la monarquía española. En 1931, los primeros años de la Segunda República, Don Lope desflora a *Tristana*. Ésta regresa a la casa de Don Lope con un tumor en la pierna en 1933, el año en que el gobierno republicano fue reelegido. En 1935, durante los años turbulentos de la Segunda República, ya con su pierna amputada y llena de rencor y odio hacia Don Lope, *Tristana* se casa con éste. Dicha interpretación es muy contradictoria. Parece que Buñuel, quien era un enemigo furibundo del régimen de Franco, estuviera de algún modo apoyando a los nacionalistas y diciendo que el gobierno republicano era el caos, mientras que la monarquía y Franco eran el orden.

¹⁰ Los críticos tanto de la literatura como del cine han luchado por crear un lugar para discutir la adaptación en una situación equiparable: “There is but a single conclusive element that most adaptation analysts find in common between film and literature. They are both excellent means of communicating narrative. Both are independent modes of expression that have different methods, different means and different outcomes using similar narrative elements. [. . .] Together the adapted film and the novel create a symbiotic, mutually reflective whole powerful enough to encompass a multiplicity of meanings” (Quinn viii-ix).

¹¹ El enfoque de la comparación entre la película y la novela presentada por Cristina Martínez-Carazo en su estudio, “*Tristana*: el discurso verbal frente al discurso visual” trasciende las semejanzas y divergencias entre la película y la novela “para centrarse en el arte de encontrar un equivalente visual a una obra literaria” (366). Según la autora, este tipo de análisis tiene éxito en *Tristana* porque tanto Buñuel como Galdós basan su obra en el mismo eje de contradicciones; “el amor y el odio, la atracción y la repulsión, el honor y el deshonor, la libertad y la tiranía, la esfera pública y la privada” (365). Para cada uno de los ejes de contradicciones identificadas, Martínez-Carazo proporciona varios ejemplos para mostrar cómo Buñuel se vale de signos visuales para traducir el lenguaje literario, basado en signos verbales, al lenguaje cinematográfico (366). Por ejemplo, para describir la transición de *Tristana* del amor al odio hacia Don Lope, la autora describe cómo Buñuel se vale de varias

técnicas cinematográficas, como el maquillaje, la expresión facial y el vestuario con el fin de mostrar los cambios en los sentimientos de la protagonista (368). Otro ejemplo que proporciona es la manera en que Buñuel resalta el binomio sumisión-rebelión. La autora señala cómo en este caso el director se vale de las zapatillas de Don Lope para colocar a Tristana en un acto de sumisión cuando se las pone en los pies de su viejo tirano, y en un acto de rebelión cuando las echa a la basura.

¹² En su libro *Galaxia textual: cine y literatura, Tristana (Galdós y Buñuel)*, Aitor Bikandi-Mejias analiza cómo varios temas se presentan en las dos obras, tomando en cuenta que ambas son textos. Entre los temas estudiados, el autor analiza cómo se presenta el eje semántico o referencial y el eje discursivo o posicional. Bikandi-Mejias plantea que en el eje semántico “la articulación metonímica es la básica en ambas obras” mientras que en el discursivo “hay un mayor juego del sub-eje paradigmático en el texto galdosiano que en el buñueliano” (179). El autor proporciona varios ejemplos de metonimias que se notan en el texto fílmico, asociados primeramente con “la abundante aparición de piernas, pies, zapatos, y la pierna ortopédica de Tristana” (160). Por ejemplo, señala cómo las zapatillas de Don Lope lo sustituyen metonímicamente y describe brevemente dos escenas de la película, cuando Tristana se las pone a Don Lope en un acto de sumisión y cuando las echa a la basura en un acto de rebelión, para explicar cómo obra la metonimia y su significado (160-161). También destaca cómo las mulletas, o su ruido, sustituyen metonímicamente a Tristana. Entre los ejemplos de metáforas en ambos textos, Bikandi-Mejias resalta la manera en que se puede equiparar la pierna ortopédica de Tristana, junto con la falta de pierna, con la libertad (164-165). Además identifica varias metáforas colocadas paradigmáticamente en la película que tienen que ver con objetos que tienen una forma fálica, como el bastón, la pierna ortopédica de Tristana y el badajo de la campana (166). Como un ejemplo del eje paradigmático en la novela, el autor destaca el uso de la intertextualidad, la incorporación de palabras en otros idiomas y los distintos nombres que utilizan los personajes (168-169).

¹³ Para una explicación de por qué la película es un relato y una definición detallada del relato cinematográfico, consúltese *El relato cinematográfico* de André Gaudreault y François Jost.

¹⁴ Bikandi-Mejias distingue entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico de la siguiente manera: “Si el lenguaje literario tiene como soporte – o *signo típico* – de sus mensajes la escritura, la *materia de expresión* de los mensajes del lenguaje cinematográfico consiste en cinco canales: en la banda de imágenes, la imagen móvil obtenida mecánicamente y toda mención escrita; en la banda sonora, palabras, música, ruidos” (26).

¹⁵ En la terminología del estructuralismo, el paradigma es “a set of linguistic or other units that can be substituted for each other in the same position within a sequence or structure.” En este

sentido el paradigma puede constituir todas las palabras que comparten la misma función gramatical (Baldick).

¹⁶ Sintagma es un término lingüístico “designating any combination of units . . . which are arranged in a significant sequence.” Una frase es un sintagma de palabras (Baldick).

¹⁷ Cohen y Shires se refieren a la teoría de Roland Barthes para distinguir entre “work” y “text” (25-26). En su artículo “From Work to Text,” Barthes explica que la diferencia entre los dos es la siguiente: “the work is concrete, occupying a portion of book-space (in a library for example); the Text, on the other hand, is a methodological field” (74). Barthes añade que “the work can be seen in bookstores, in card catalogues, and on course lists, while the text reveals itself, articulates itself according to or against certain rules. While the work is held in the hand, the text is held in language: it exists only in discourse” (75).

Capítulo 2: Caracterización de la protagonista en la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós

Este capítulo se enfoca en la caracterización de la protagonista, Tristana, en la novela de Galdós. Se demostrará cómo a lo largo de la novela el narrador-focalizador se vale de la metáfora de la muñeca y la mujer muerta, junto con la metonimia del papel, para encasillar a Tristana en el rol tradicional que ejercían las mujeres en la sociedad patriarcal del siglo XIX: es decir, el del ángel del hogar, de la mujer monstruo y de la mujer caída. De este modo, Tristana se representa inicialmente como una joven sumisa pero su personalidad cambia y se convierte en una rebelde, y finalmente en una mujer resignada. Esto sucede a pesar de que Galdós le da la oportunidad a Tristana de auto-caracterizarse y de liberarse momentáneamente a través de la escritura, cuando se convierte en narradora-focalizadora en sus cartas a Horacio.

2.1 El ángel del hogar

En los primeros cuatro capítulos de la novela casi no hay diálogo y es justo el narrador el que no sólo narra sino también focaliza¹ la historia, proporcionando así a la vez muchos rasgos de caracterización directa² que pueden ser utilizados para construir al personaje de Tristana. Por ejemplo, cuando Don Lope acaba de recoger a Tristana en su casa, el narrador la describe de la siguiente manera:

Joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de pura alabastrina; las mejillas sin color, los ojos negros [. . .] las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta finísima de pincel; pequeñuela y roja la boquirrita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre [. . .] los dientes, menudos, pedacitos de cuajado cristal; castaño el cabello [. . .] brillante como torzales de seda [. . .]

Pero lo más característico en tan singular criatura es que parecía toda ella un puro armiño y el espíritu de la pulcritud, pues ni aun rebajándose a las más groseras faenas domésticas se manchaba. Sus manos de una forma perfecta ¡qué manos! [. . .] Llevaba en toda su persona la impresión de un aseo intrínseco, elemental, superior y anterior a cualquier contacto de cosa desaseada o impura. (40)

Esta descripción es llamativa puesto que la imagen que se construye corresponde bien con la de la mujer eterna del siglo XIX, que según Gilbert y Gubar, “was assumed to be a vision of angelic beauty and sweetness” (Moi 58). Veamos cómo se logra crear dicha imagen. En primer lugar hay un esfuerzo obvio para resaltar la blancura de la protagonista. Dado que en este punto de la novela *Tristana* no ha sido todavía desflorada por Don Lope, la blancura puede representar su inocencia y su virginidad. Sin embargo, el blanco no es el color natural de la piel de un ser humano en vida, sino más bien el de una estatua de marfil o de un ser etéreo. En segundo lugar, se pone de relieve ciertas facciones de la protagonista, como sus cejas y sus labios, haciendo que aparezca como una mujer atractiva y voluptuosa. Finalmente se destaca su aseo que parece hasta “intrínseco” (40). Esto puede reflejar no solamente la limpieza de su aspecto, sino también su virtud. En resumidas cuentas es evidente que hay un intento por construir un ser bello e intachable, perfecto e ideal, más que una mujer de carne y hueso. Se puede decir que el narrador es un tipo de Pigmalión³ que crea la estatua de su mujer ideal.

En páginas posteriores, el narrador continúa describiendo a *Tristana* de la siguiente manera:

Pero ¿qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo

divino y lo humano [. . .] De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos (41).

La comparación de Tristana con el papel en esta cita es llamativa ya que sirve tanto de metáfora como de metonimia. Es una metáfora porque la blancura del papel refuerza la imagen de la blancura de su piel que hemos comentado anteriormente y también de su limpieza y virginidad. Es una metonimia porque el papel es el material del cual se sirve el escritor para construir al personaje de Tristana a través de su escritura. Esta representación de Tristana como papel no es sorprendente. Susan Gubar, por ejemplo, cita a varios autores, tales como Henry James, Joseph Conrad e Ishmael Reed, para demostrar cómo en la literatura del siglo XIX la joven y la mujer eran vistas como un papel blanco sobre el cual el escritor podía escribir su texto (293-295). Galdós no escapa de esta tradición y presenta a la protagonista de esta novela como un papel sobre el cual se construye la imagen.

Comentando sobre el comportamiento de Tristana en casa, el narrador explica que se confundía a la protagonista con la criada Saturna: “en la cocina, y en los rudos menesteres de la casa, sin distinción de jerarquías, con perfecto y fraternal compañerismo, determinado más bien por la humillación de la señora que por ínfulas de la criada” (39-40). Esta caracterización directa resalta no sólo la humildad de Tristana, sino también su participación en los quehaceres domésticos, tal como se esperaba de una mujer de aquella época.

Cuando el narrador intenta explicar la opinión de la gente sobre el parentesco de Tristana, dice que la oyeron llamar papá a Don Lope “como las muñecas que hablan” (41). Esta es la primera vez que se compara a Tristana con una muñeca, una metáfora que se repite varias veces en la novela, en particular cuando el narrador es

también focalizador. La comparación con una muñeca⁴ hace que Tristana sea representada como un objeto inerte que pertenece a Don Lope y de que éste dispone como quiera, tal como los títeres pertenecen a los niños y forman parte de sus juegos. Es más, el narrador añade que con el pasar del tiempo la gente se da cuenta de que Tristana “no era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran D. Lope; no era nada y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar; ¡y ella parecía tan resignada a ser petaca, y siempre petaca...!” (41). Como si la asociación con la muñeca no fuera suficiente, ahora el narrador la compara con varios otros objetos sin vida: petaca, mueble, ropa. Es obvio que se quiere representar a Tristana como un objeto que Don Lope posee y no como una mujer que tiene su vida en sus propias manos. Así se sugiere la idea de la estatua de marfil del rey Pigmalión. Esta representación de la mujer como un objeto coincide con lo que plantea Simone de Beauvoir en su libro *The Second Sex*, es decir que la mujer “is simply what man decrees [. . .] she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute – she is the Other” (xxii). Y lo que se destaca es que en este punto Tristana está resignada a conformarse con este rol pasivo y de sumisión que Don Lope le ha asignado.

Pero la comparación con la muñeca no es la única manera que el narrador utiliza para mostrar que Tristana pertenece a Don Lope como un objeto. Hay ciertas frases o palabras que apoyan esta conclusión. Por ejemplo el narrador se refiere a Tristana como la “adquisición” de Don Lope y “su tesoro” que al principio guardaba con “precauciones exquisitas y sagaces” porque temía que se rebelara (56).

Pero ¿qué pasa un par de meses después de la llegada de Tristana a la casa de Don Lope, cuando éste empieza a abusar de ella? El narrador aclara que “Tristana aceptó aquella manera de vivir casi sin darse cuenta de su gravedad. Su propia

inocencia [. . .] le vendaba los ojos, y sólo el tiempo y la continuidad metódica de su deshonra le dieron luz para medir y apreciar su situación triste” (57). Durante este tiempo inicial de abuso, Tristana sigue siendo representada como una niña inocente y sumisa, un objeto del cual Don Lope se sirve para sus placeres egoístas. Pero como se indica en la última frase citada, llega un tiempo en que Tristana se despierta y se da cuenta de su condición mísera. El narrador dice que hasta entonces, Tristana, “atrasadilla en su desarrollo moral, había sido toda irreflexión y pasividad muñequil, sin ideas propias, viviendo de las proyecciones del pensar ajeno, y con una docilidad tal en sus sentimientos, que era muy fácil evocarlos en la forma y con la intención que se quisiera” (58-59). Esta caracterización directa corresponde con la imagen de la mujer ideal del siglo XIX, que según Gilbert y Gubar era “passive, docile and above all a *selfless* creature” (Moi 59).

Vale la pena señalar el esfuerzo continuo de parte del narrador por asociar a Tristana con una muñeca mientras se encuentra atrapada en la esfera doméstica, abusada y controlada por Don Lope. Acabamos de ver cómo el narrador describe su pasividad como muñequil. Dicha asociación con la muñeca se repite un poco más adelante cuando cuenta “a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba, bajo el poder de D. Lope Garrido” (59). ¿Logra Tristana liberarse de esta asociación? Esta última cita indica que cuando Tristana empieza a despertarse, hay un intento de parte del narrador para desligarla de la imagen de muñeca que ha utilizado para recalcar su sumisión. Queda por averiguar si va a abandonar completamente esta metáfora cuando describe a Tristana en su periodo de rebeldía.

Tomando en cuenta todo lo comentado anteriormente, es obvio que hasta el momento en que Tristana empieza a darse cuenta de su situación lastimosa de mujer

subyugada y sexualmente abusada, el narrador, quien es también focalizador, la representa como un estereotipo de la literatura del siglo XIX, es decir, el ángel del hogar--una joven bella, dulce e inocente, confinada a la domesticidad y dispuesta a conformarse con lo que la sociedad patriarcal, representada en este caso por Don Lope, dicta. Hasta este punto, Tristana no ha tenido voz y ha sido construida como una bella muñeca, siempre lista para formar parte del juego de su amo, sea lo que fuera, sin quejarse jamás. Además Tristana es el papel blanco sobre el cual el narrador idea su historia y a la vez a la protagonista misma. Dicha construcción de la protagonista nos recuerda lo que dice Gubar sobre la producción de la cultura, o sea que la mujer “is an art object: she is the ivory carving or mud replica, an icon or doll, but she is not the sculptor” (293); pues el narrador es el escultor y Tristana su creación, la estatua o la muñeca.

2.2 La mujer monstruo

Hasta este momento, la construcción de su personaje ha sido dominada por rasgos de caracterización directa proporcionados por el narrador-focalizador. Sin embargo, éste se pone un poco al lado cuando nuestra protagonista empieza a despertarse y la deja hablar. Este hecho es valioso ya que, aunque el narrador sigue contando la historia, la focalización no es necesariamente la suya y por ello es posible caracterizar a Tristana a través de rasgos de caracterización indirecta, en particular a través de lo que ella misma dice. Es interesante ver cómo se representa a la protagonista cuando la focalización no es la del narrador.

Por ejemplo, en una conversación con Saturna, Tristana cuestiona la situación social de la mujer quien, según la criada, está limitada a tres carreras: mujer casada, cómica o prostituta. Sin embargo, Tristana le dice a Saturna que ella sueña con mujeres abogadas, médicas, hasta senadoras, que puedan ganarse la vida sin contraer

matrimonio. Dichas ideas son subversivas porque no se compaginan con la opinión general del siglo XIX, la que promovía la idea de que el matrimonio era la única carrera apta y digna para las señoritas. De hecho, Geraldine M. Scanlon comenta cómo gran parte de las niñas eran “educadas para esta ‘profesión’, que, según se afirmaba, era la única en la que ellas podían dar satisfacción a su naturaleza sentimental y sacrificada” (58). Tristana añade lo siguiente: “Yo quiero vivir, ver mundo y enterarme de por qué y para qué nos han traído a esta tierra en que estamos. Yo quiero vivir y ser libre” (62). A través de lo que Tristana dice podemos concluir que ahora no tiene nada que ver con la mujer pasiva y resignada a ser siempre “petaca”, como la ha descrito el narrador en los primeros capítulos. Al contrario, Tristana ya es una mujer determinada que tiene sus propias aspiraciones y es obvio que no desea continuar con una vida de abnegación. De hecho, quiere tomar control de su vida y vivir sin ninguna atadura.

Sin embargo, este espíritu dinámico y rebelde se ve suprimido cuando el narrador-focalizador toma otra vez la palabra para describir el comportamiento de Tristana cuando se encuentra con el joven pintor, Horacio, y se enamora de él. Por ejemplo, la describe como una “persona, que avasallada por un sentimiento más fuerte que su voluntad, pierde en absoluto el sentido de las conveniencias” (77). Además añade que su situación se parece “a la del que se está ahogando, y ve un madero y a él se agarra, creyendo encontrar en él su salvación” (77). A través de esta presentación directa podemos caracterizar a Tristana como una persona desesperada que, al no tener otra opción para liberarse de Don Lope y vivir libre y honrada, se agarra a la única persona que encuentra: Horacio. Según el narrador, Horacio ve a Tristana como “su conquista” (101). Parece que él también, tal como Don Lope, considera a Tristana como un objeto que el posee.

Pero Tristana no está dispuesta a renunciar a sus aspiraciones. A pesar de que Don Lope no quiere que salga sin su permiso, ella no le obedece. Cuando se enfrenta con ella directamente, Tristana le contesta: “Bueno, pues salgo, ¿y qué? ¿He de estar encerrada toda mi vida?” (94). El acto de salir de casa sin permiso y la manera en que contesta a Don Lope demuestra que Tristana ha empezado a rebelarse y a armarse de valor para tratar de liberarse de la situación de sumisión en la que Don Lope la mantiene. Eventualmente Don Lope comparte con Tristana que sabe que tiene un idilio. El narrador-focalizador toma otra vez la palabra para describir a Tristana. Dice que frente a esta declaración:

Tristana palideció. Su blancura de nácar tomó azuladas tintas [. . .]
Parecía una muerta hermosísima, y se destacaba sobre el sofá con el
violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se
comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una
nube, a incomprendibles fajas decorativas. (105)

Vale la pena analizar esta cita detenidamente. En primer lugar se subraya de nuevo la blancura de la piel de Tristana, que lleva a la mente otra vez la imagen de una estatua de marfil en vez de la de un ser humano. Al blanco ahora se añade el azul, otro color frío, que refuerza la noción de falta de vida. El uso de estos colores no es sorprendente, puesto que ahora el narrador la asocia directamente con una muerta. Además, la comparación con la figura japonesa reitera la metáfora de la muñeca, que ya ha sido utilizada varias veces. Sin embargo, ahora no es una muñeca linda y delicada, sino una muñeca incomprensible que se parece a un cadáver. Es obvio que el narrador, en vez de representarla como el ángel del hogar, está tratando de encasillarla en otro estereotipo femenino, es decir, el de la mujer monstruo. Es llamativo cómo se cambia la imagen de la protagonista justo cuando ella se subleva. Esto sucede porque

al rebelarse Tristana se convierte en una amenaza para el sistema patriarcal y en consecuencia es percibida como un monstruo. Dicha conclusión encaja bien con lo que plantea Moi, es decir que “behind the angel lurks the monster: the obverse of the male idealization of women is the male fear of femininity” (58). La autora describe a la mujer monstruo como una “who refuses to be selfless, acts on her own initiative, who *has* a story to tell – in short, a woman who rejects the submissive role patriarchy has reserved for her” (58). Es justo lo que Tristana está haciendo al sublevarse contra Don Lope (y por extensión la sociedad patriarcal que él representa) y tomar control de su vida. No es sorprendente entonces que se la represente como una mujer monstruo.

Pero parece que la timidez de Tristana no dura mucho tiempo. Esto se puede deducir de la manera en que sigue contestando a Don Lope. Por ejemplo, cuando éste le dice que está dispuesto a defender su honor, Tristana le replica “¡hipócrita, falso, embustero!” (108) y cuando la amenaza al no querer decirle quién es su amante, Tristana le responde “no temo nada. Mátame cuando quieras” (114). Es evidente que cuando el narrador deja hablar a su protagonista, de manera que la focalización sea de Tristana, podemos identificar otra faceta de su carácter--su valentía. Dicho rasgo no puede ser identificado cuando el narrador es también el focalizador.

Las charlas que Tristana tiene con su amante, Horacio, también pueden servir para revelar otros aspectos de su carácter. Por ejemplo, le dice a Horacio que puede aprender más fácilmente las ideas y las reglas de un arte que las “menudencias prácticas de la vida” como las tareas domésticas y las compras (123). Estas declaraciones son importantes puesto que no apoyan la imagen construida por el narrador, cuando la caracteriza como ángel del hogar. Dice incluso que puede confundirla con la criada en los quehaceres domésticos. Tristana comenta a Horacio que quiere llevar una vida independiente, sin casarse, tal como le había dicho a

Saturna anteriormente. Es más, añade que si tuvieran un hijo, quiere que viva con ella y que lleve su apellido (124-127).

El deseo de Tristana de ser artista, de llevar una vida libre y de tener un hijo fuera del matrimonio, para mencionar solamente tres aspiraciones, nos llevan a caracterizarla como una mujer rebelde que trata de subvertir el orden social y moral establecido por el sistema patriarcal de la época. De hecho, según Mary Nash, entre 1875 y 1936 (el periodo que estudia en su libro y que encierra el de la historia de la novela) el matrimonio era “indudablemente la ‘carrera’ más importante abierta a las mujeres” y varios artículos del Código Civil español estipulaban la subordinación de la mujer casada a su marido (19). Por ejemplo, el Código Civil de 1889 estipula que los cónyuges estaban obligados a vivir juntos. La mujer debía obedecer a su marido y fijar su domicilio dónde él lo quería. Además, el marido era el representante de su mujer y el administrador de los bienes del matrimonio, y la mujer necesitaba su licencia para asistir a actos públicos (160-161). Estas reglas reducían la vida de la mujer casada a la de un objeto que pertenecía al marido y trataban de encasillarla en el marco de la domesticidad. Esto es lo que trata de hacer Don Lope con Tristana en su papel de tutor y marido, y también lo mismo que espera de ella su amante Horacio, tal como veremos a continuación.

2.3 La escritura de Tristana

Como hemos comentado anteriormente, el habla, o sea lo que Tristana dice, es un acto importante porque proporciona varios rasgos de caracterización indirecta que revelan otros aspectos de la personalidad de la protagonista que no son evidentes cuando la describe el narrador-focalizador. Sin embargo, este acto no es tan revelador como su escritura, es decir las cartas que Tristana escribe a Horacio cuando él se va a vivir a Villajoyosa y que son citadas directamente por el narrador con el texto entre

comillas.⁵ A través de su escritura, Tristana interviene en el texto original del narrador y se inserta en la historia, tal como propone Cixous cuando escribe: “Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement” (334). Este acto es importante ya que, según Gubar, existe una larga tradición que identifica “the author as male who is primary and the female as his passive creation – a secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality” (295). De hecho, esto es lo que sucede cuando el narrador es también el focalizador. Sin embargo, al convertirse en narradora-focalizadora, Tristana puede hacer oír su voz y presentar directamente sus propias ideas, logrando así caracterizarse. Para poder apreciar la importancia de este acto es preciso analizar algunas de dichas cartas. Por ejemplo, en una de las primeras Tristana le escribe a Horacio lo siguiente:

Quiero ser algo en el mundo, cultivar un arte, vivir de mí misma. [. . .]
 Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba, tipo innoble, la hembra que mantienen algunos individuos para que les divierta, como un perro de caza; [. . .] Protesto, me da la gana de protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo, y no nos han dejado a nosotras más que las veredas estrechitas por donde ellos no saben andar...

Estoy cargante, ¿verdad? No hagas caso de mí. ¡Qué locuras! No sé lo que pienso ni lo que escribo; mi cabeza es un nidal de disparates.
 ¡Pobre de mí! Compadéceme; hazme burla... Manda que me pongan la camisa de fuerza y que me encierren en una jaula. (146)

Esta cita es indicativa de la transformación que la protagonista ha sufrido de ser un sujeto dócil a una mujer pensante. Primero, Tristana hace hincapié en su deseo de “ser

algo en el mundo” (146). No quiere ser una mujer como las demás, sin nombre ni voz propia, un objeto que pertenece a un hombre y que existe para servirlo. Desea tener un oficio para poder ganarse la vida. Hasta se lamenta de la situación social de la mujer y osa echar la culpa a los hombres, puesto que éstos no les han dejado muchas opciones a las mujeres. A través de su escritura, Tristana trata de socavar el sistema patriarcal y lo que éste espera de la mujer. De hecho, las frases que acabamos de citar nos hacen pensar en lo que dice Cixous acerca de la escritura de la mujer: “A feminine text cannot fail to be more than subversive. It is volcanic; as it is written, it brings about an upheaval of the old property crust, carrier of masculine investment” (344).

Al final de la cita Tristana empieza a sentirse culpable por guardar ideas poco convencionales, incluso piensa que está loca y pide a Horacio que le tenga compasión. Parece que está experimentando lo que Gilbert y Gubar llaman “a debilitating anxiety of authorship,” una situación que experimenta la escritora bajo el sistema patriarcal (Moi 58). Según estas dos autoras, “if the author is defined as male and she finds herself already defined by him as *his* creature, how can she venture to take up the pen at all?” (Moi 58). Tristana ya ha sido construida por el narrador a través de su escritura; sin embargo, ahora toma la pluma y se construye a sí misma a través de su propia escritura. No es extraño entonces que experimente esta ansiedad de autoría.

El deseo de vivir libre sin casarse se repite cuando Horacio, en una de sus cartas, le pide a Tristana que vaya a Villajoyosa a vivir con él y que contraigan matrimonio. Una mujer tradicional hubiera aceptado esta propuesta, sin embargo ella no sólo la rechaza, sino que también emplea un tono sarcástico cuando le contesta en una carta pues le escribe:

¡Qué entusiasmado y qué tonto está el *señó Juan!* [. . .] Hago lo que me mandas y te obedezco... hasta donde pueda. [. . .] ¡Yo de villana,

criando gallinitas, poniéndome cada día más gorda, hecha un animal, y con un dije que llaman *maridillo* colgado de la punta de la nariz! Qué guapota estaré, y tú qué salado, con tus tomates tempranos y tus naranjas tardías, saliendo a coger langostinos, y pintando burros con zaragüelles, o personas racionales con albarda..., digo al revés. (150)

Es evidente que ya Tristana no tiene miedo ni de ir en contra de las expectativas de la sociedad patriarcal, ni de burlarse de Horacio, quien representa dicha sociedad.

De otras cartas se puede deducir su aptitud para los idiomas y la literatura, ya que utiliza palabras y frases en otros idiomas como el italiano y el inglés. Por ejemplo, en una de sus cartas a Horacio se dirige a él así: “*Caro bene, mio diletto*” (144), y en otra le escribe “*Give me a kiss*” (152). Además, incorpora citas de textos literarios e inventa palabras nuevas (144-157). Se destaca también su afán por el aprendizaje y es obvio que ya no es la niña pasiva y tímida descrita por el narrador a principios de la novela, pues en una de sus cartas escribe: “Estudio a todas horas y devoro los temas. Perdona mi inmodestia; pero no puedo contenerme: soy un prodigio” (152) y en otra “mi memoria es prodigiosa, lo mismo que mi entendimiento (no, si no lo digo yo; lo dice la *señá* Malvina). Ésta no anda en bromas” (155). Estas declaraciones son muy importantes, puesto que a finales del siglo XIX la inteligencia era una cualidad atribuida a los hombres y varios estudiosos trataban de justificar la supuesta inferioridad intelectual de la mujer.⁶

Pero lo que es más llamativo es que, con el transcurso del tiempo Tristana empieza a olvidarse de Horacio de carne y hueso, y lo reconstruye a su manera creándolo “con violencias de su imaginación” (161). Por ejemplo, en una de sus cartas Tristana le escribe: “Mi señor, ¿cómo eres? Mientras más te adoro, más olvido tu fisonomía; pero te invento otra a mi gusto, según mis ideas, según las perfecciones de

que quiero ver adornada tu sublime persona” (175). El hecho de que Tristana pueda construir a Horacio como un puro objeto de su imaginación no será tan sorprendente si pensamos en lo que explica Cixous, es decir: “Women’s imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasms is incredible” (334).

Lo interesante es que la escritura y la imaginación de Tristana hecen mella en Horacio. El narrador cuenta que el joven, al verse convertido en ser ideal, empieza a tener dudas “de su propia personalidad, llegando al extremo increíble de preguntarse si era él como era, o como lo pintaba con su indómita pluma la visionaria niña de *don Lepe*⁷” (181). Esta observación no sólo apoya lo que propone Cixous acerca de las capacidades imaginativas de la mujer, las que acabamos de citar, sino que también señala el efecto que puede tener el discurso escrito de la mujer en el hombre, es decir, el poder de confundirlo, de hacerlo cuestionar quién es él verdaderamente. Esta situación debería ser espeluznante para el hombre de su época, no acostumbrado a esta inversión de papeles en que se encuentra construido por una mujer, convertido en un ser ideal, en un objeto de su imaginación. No es sorprendente, entonces, que el narrador intenta presentar a Tristana como un monstruo, tal como hemos comentado anteriormente.

Además, al hacer de Horacio un objeto de su ficción, Tristana de una manera compite con Galdós al construir precisamente la novela *Tristana*. Ya hemos analizado cómo al principio de ella, cuando Tristana no tiene voz y es justo el narrador el que narra y focaliza la historia, se asocia a la protagonista con el papel, o sea, ella es la superficie sobre la que el narrador redacta su historia. Esta situación contrasta mucho con lo que pasa cuando Tristana toma la pluma y le escribe a Horacio. En este caso es justo ella quien utiliza el papel, no sólo para obtener una voz y socavar las normas del sistema patriarcal, sino también para construir a Horacio con palabras. Refiriéndonos

a lo que plantea Cixous sobre el doble significado de la palabra francesa voler (343-344) – robar y volar – podemos concluir que en este caso Tristana “roba” la pluma a Galdós y logra volar, es decir, sale del marco en que el narrador la ha encasillado, expresando sus propias ideas y también construyendo a un personaje. De esta manera Tristana se convierte en narradora y autora, prefigurando así a las narradoras femeninas del siglo XX. Además, Tristana se transforma en una especie de Pigmalión y Horacio en su estatua, un hombre ideal, producto de su imaginación, del cual está enamorada.

Cuando Tristana cae enferma, el narrador toma otra vez control de la historia, aunque todavía se citan en la narración directamente unas cartas de Tristana. Se cuenta que:

Tristana no era ya ni sombra de sí misma. Su palidez a nada puede compararse; la pasta de papel de que su lindo rostro parecía formado era ya de una diafanidad y de una blancura increíbles; sus labios se habían vuelto morados; la tristeza y el continuo llorar rodeaban sus ojos de un cerco de transparencias opalinas. (167)

La imagen que se construye por esta caracterización directa contrasta mucho con la de la joven atractiva que hemos encontrado al principio de la novela, cuando se la presenta como el ángel del hogar. En contraste, se parece ahora más a la imagen de la muerta que se crea en la segunda parte de la novela, cuando Tristana empieza a rebelarse y se la representa como la mujer monstruo. Vale la pena destacar la insistencia en la blancura y su asociación con el papel. Es obvio que el narrador-focalizador no quiere separarse de estas imágenes y su significado. Además desea perpetuar esta imagen de la mujer monstruo mientras Tristana continúa socavando el sistema patriarcal.

Pero aunque esta caracterización puede dar la impresión de que Tristana no tiene ni fuerza ni energía para seguir adelante, lo que dice a Horacio demuestra que no le falta determinación y que no ha cambiado de opinión. De hecho le escribe que quiere ser actriz “del género trágico” (174), que sus “aspiraciones son ahora más acentuadas que nunca” (176) y que su “pasión reclama libertad” sin la cual no puede vivir (177). Además, trata de convencerlo de abandonar la vida del campo en Villajoyosa, la cual encanta mucho a Horacio, para dedicarse otra vez al arte. Y dado que el joven no está dispuesto a adaptarse a los deseos de Tristana, ésta sigue con la construcción de su Horacio ideal. Es más, parece que Tristana disfruta del proceso, pues le escribe:

Yo te engrandezco con mi imaginación cuando quieres achicarte, y te vuelvo bonito cuando te empeñas en ponerte feo, abandonando tu arte sublime para cultivar rábanos y calabazas. [. . .] Mi voz interior se entretiene describiéndome las perfecciones de tu ser... No me niegues que eres como te sueño. Déjame a mí que te fabrique...; no, no es ésa la palabra; que te componga...; tampoco... que te reconstruya... tampoco... Déjame que te piense, conforme a mi real gana. Soy feliz así; déjame, déjame. (175)

En la última carta de Tristana a Horacio antes de la intervención quirúrgica, Tristana escribe las siguientes frases: “Verdaderamente, no es cosa de apurarse por una pierna. [. . .] Ahora pienso que habría hecho mal en dedicarme a la escena. ¡Uf! Arte poco noble, que fatiga el cuerpo y empalaga el alma. ¡La pintura!... Eso ya es otra cosa...” (189-190). Según lo que escribe podemos caracterizarla ya como una mujer valiente, puesto que, ni tiene miedo a la operación médica, ni se rinde, y todavía aspira a tener carrera. Se puede concluir también que es una mujer pragmática ya que

cuando se da cuenta que con la pierna amputada no podría aspirar a ser actriz, piensa en la pintura como otra manera de ganarse la vida.

Es interesante ver lo que Don Lope opina de las cartas que Tristana escribe a Horacio. Califica el acto de “un juego infantil... ¡Cosas de chiquillos[!]” y finge comprenderlo perfectamente porque él también tenía una vez veinte años y ha sido tonto (182). Al decir esto, se dirige a Tristana como “muñeca de mi vida” (182). Es obvio que no se da cuenta de lo que pasa cuando Tristana se apodera de la pluma. Para él la joven sigue siendo un objeto, la muñeca de siempre. De hecho, la asociación con la muñeca se repite varias veces más antes de que Tristana se someta a la operación. Por ejemplo, el narrador, hablando de Don Lope, se refiere a Tristana como “su muñeca infeliz” (183). Hasta el doctor Miquis se dirige a ella de esta manera, pues, cuando habla de la intervención quirúrgica, le explica a Tristana, “no se asuste la muñeca, que no la haremos sufrir nada” (189). Dicha asociación aparece de nuevo cuando Tristana escribe la última carta a Horacio antes de la operación. El narrador admite que “al soltar la pluma, cayó la muñeca infeliz en grande abatimiento” (190). Tristana entrega dicha carta a Don Lope, esta vez sin ponerla en un sobre, y al leer la carta exclama: “¡Pobre muñeca con alas!” y se alegra, puesto que Tristana ahora le pertenece para siempre (191). Es decir, al leer la carta Don Lope se percató de que la relación entre Tristana y Horacio no puede perdurar, y ella seguirá atrapada en su casa por toda su vida, perteneciéndole como una muñeca, un objeto bello que forma parte de sus juegos.

Después de la intervención, Tristana experimenta un cambio de carácter drástico y pierde todo su entusiasmo y sus aspiraciones. Esto se puede ver de la caracterización directa proporcionada por el narrador, quien, de nuevo, no sólo narra, sino que también focaliza la historia. Dice que Tristana:

No parecía la misma y denegaba su propio ser; ni una vez siquiera pensó en escribir cartas, ni salieron a relucir aquellas aspiraciones o antojos sublimes de su espíritu, siempre inquieto y ambicioso; ni se le ocurrieron los donaires y travesuras que gastar solía [. . .] Entontecida y aplanada, su ingenio superior sufría un eclipse total. (196)

Esta imagen tiene algunos elementos en común con la de la joven Tristana cuando es recogida por Don Lope en su casa: es decir, la pasividad y la falta de ideas y de aspiraciones propias.

Sin embargo, después de diez días, cuando el doctor Miquis le advierte que la operación ha sido un éxito, Tristana vuelve en sí y recupera su ánimo. La protagonista se da cuenta de que hace mucho tiempo que no escribe, y por ello exclama: “¡Qué mal me estoy portando...!” (197). Don Lope le trae papel y pluma para escribir; hasta le dice que es su secretario. Tristana empieza a dictar algunas líneas pero luego vacila y le explica que es mejor que escriba ella porque no le salen las ideas dictando. Don Lope le entrega el papel y la pluma pero ella todavía vacila y le dice que no se le ocurre nada. Don Lope se aprovecha de esta situación y propone dictarle a Tristana. De hecho, empieza a dictarle unas frases, hablando en primera persona como si las palabras provinieran de la boca de Tristana. En todo lo que le dicta, la frase que más se destaca es la siguiente: “para que te vayas enterando, te diré que tengo alas..., me han salido alas” (197-198). Es evidente aquí que Don Lope trata de representar a Tristana como un ser angelical, otra imagen estereotipada de la mujer y una que Tristana nunca utiliza cuando escribe sobre sí misma. Además, dado que Don Lope le dicta como si Tristana estuviera hablando, intenta hacer que la protagonista se caracterice a sí misma de esta manera. Sin embargo, Tristana se apodera otra vez de la pluma y escribe unas líneas ella sola a Horacio, sin utilizar ninguna de las frases que

Don Lope le ha propuesto. Este acto es significativo ya que así Tristana no deja nunca que Don Lope se entrometa en su escritura. Además representa una lucha por el control del texto, lo cual implica que Don Lope considera a Tristana como un ser inteligente con agencia para autodefinirse. Dicha carta es la última que Tristana redacta a Horacio, puesto que después el joven va a Madrid para verla en persona. A partir de este momento el narrador toma control de la historia, aunque la focalización no es siempre la suya. Veamos a continuación si el narrador insiste en representarla como una mujer monstruo.

Al enterarse de que Horacio tiene ganas de ir a verla, Tristana pide un espejo a Saturna. Al ver su reflejo en el espejo, Tristana le comenta: “Parezco la muerte... Estoy horrorosa... [. . .] ¿Qué color es este que tengo? Parece de papel de estraza. Los ojos son horribles, de tan grandes como se me han puesto... Y ¡qué boca, santo Dios!” (199). Es esta la primera vez que Tristana habla de su aspecto físico. Hasta este momento de la historia, hemos podido construir su apariencia física a través de rasgos de caracterización directos proporcionados por el narrador. Lo más llamativo de estas frases es que Tristana, tal como hizo anteriormente el narrador, se asocia a sí misma con la muerte y el papel de estraza. Parece que el narrador quiere reafirmar estas imágenes aún cuando la focalización no es la suya. Dado que es él quien escribe, el papel es de nuevo una metonimia de Tristana. Si tomamos en cuenta la asociación de la protagonista con la muerte, el color feo de su tez (pues el color del papel de estraza no es atractivo), junto con el horrible aspecto de sus ojos y boca, podemos concluir que la apariencia de Tristana encaja todavía con la de un monstruo.

También es crucial pensar por qué se le amputan una pierna, extremidad que proporciona el equilibrio y la movilidad a los seres humanos. Al presentarla coja se le quita la posibilidad de “volar”, manteniéndola así bajo el control masculino.⁸ No es

sorprendente entonces que Don Lope diga que Tristana ya le pertenece en absoluto por el resto de su vida. De hecho exclama: “¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías” (191).⁹ Aquí las alas cortadas son una metáfora de la falta de libertad de la mujer.

Después de algunas visitas de Horacio a Tristana, durante las cuales los jóvenes no encuentran mucho que decirse, la relación entre los dos llega a su fin. El narrador explica que Tristana se da cuenta que Horacio no era el hombre que ella había “reconstruido laboriosamente con su facultad creadora y plasmante. Parecíale tosca y ordinaria la figura, la cara sin expresión inteligente” y encontró sus ideas “de lo más vulgar” (213). Horacio, después de haber leído las cartas que Tristana le enviaba, tenía dudas acerca de ella y también queda desilusionado. De hecho, le explica a Don Lope que él es “muy terrestre, muy práctico, y ella muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin” (217-218). Es obvio que Horacio no ha tomado en serio las aspiraciones de Tristana, lo cual no es sorprendente, porque él ha pensado que “su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil” (123). Es decir, Horacio quiere encasillar a Tristana en el marco tradicional de la domesticidad y convertirla en su ángel del hogar. Al no poder cumplir con esta expectativa, pues, Tristana no está dispuesta a conformarse con las normas de la sociedad patriarcal, Horacio la abandona.

2.4 La mujer caída

En los últimos tres capítulos de la novela, tal como en los primeros cuatro, es la voz del narrador la que toma el mando para contar la historia y describir a la protagonista. Primero nos cuenta que con las primeras lecciones de música y órgano

Tristana sale del “marasmo espiritual en que se encontraba” y muestra una verdadera aptitud y talento (222). Es obvio que Tristana es una mujer de varios talentos; además de la aptitud para los idiomas y la escritura, tiene también una idoneidad para la música. Esto indica que, contrario a lo que comúnmente se creía en aquella época, al tener acceso a la educación la mujer puede aprender tan fácilmente como el hombre.

El profesor de música informa a Don Lope “Es un genio esta niña [. . .] y a ratos paréceme una santa” a quien Don Lope le contesta, “¡Qué hija, qué mujer, qué divinidad!” Cuando está absorta tocando el órgano, el narrador la describe con estas palabras: “su rostro se transfiguraba, adquiriendo celestial belleza; su alma se desprendía de todo lo terreno para mecerse en el seno de una idealidad dulcísima” (223). Es interesante que Tristana sea representada para los dos hombres otra vez como un ser bello y etéreo. Ya hemos visto cómo en su periodo de rebeldía Tristana se representa como un monstruo. Sin embargo ahora se la representa como un ser celestial. No es extraño esto porque Tristana ha olvidado sus ideas rebeldes y está dispuesta ahora a conformarse con las normas de la sociedad patriarcal. Tomando en cuenta este cambio en su personaje podemos concluir que en este punto de la novela la protagonista encaja con otro estereotipo femenino de la literatura del siglo XIX que identifica Elisabeth Bronfen, es decir el de la mujer caída.

A los tres años de la intervención quirúrgica el narrador nos cuenta que Tristana trata la música “con desdén, como cosa inferior y de escasa valía” (292). Empieza a pasar más tiempo en la iglesia. Esta dedicación a la religión refuerza la conclusión de que Tristana ya está arrepentida. Es importante también la frase que se utiliza para describirla: “La *señora coja* hízose popular entre los que asiduamente asistían a los oficios [. . .] la consideraban ya como parte integral del edificio y aun de la institución” (230). Esta última frase es muy llamativa porque aunque en contraste con

los estereotipos femeninos según Bronfen, Tristana no muere físicamente; parece que después de la mutilación de su pierna, su ser es aniquilado y termina como un tipo de mujer muerta en vida.

En la última parte de la novela Tristana se casa con Don Lope. Otra vez es el narrador quien narra y focaliza lo que pasa. Tristana ya no tiene voz. El narrador solamente nos informa que Tristana “casi no se dio cuenta que la casaron, de que unas breves fórmulas hicieronla legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso de la sociedad. No sentía el acto, lo aceptaba como un hecho impuesto por el mundo exterior [. . .] como las reglas de policía” (233). Es evidente que ha olvidado su sueño de vivir libre y honrada, ganándose su propia vida. Parece que ha perdido su razón de ser, su deseo de luchar por lo que le era tan importante, pues deja que la casen con Don Lope, eso sin protestar. Es más, parece que ha olvidado también que no era buena para los quehaceres domésticos, y encuentra “una nueva afición: el arte culinario en su rama importante de repostería” (234). No sólo aprende a preparar dos o tres pasteles, sino que los hace “tan bien, tan bien, que Don Lope, después de catarlos, se chupaba los dedos, y no cesaba de alabar a Dios” (234). Esta es una transformación completa de la protagonista, quien de ser tan rebelde antes, tan llena de aspiraciones y tan incompatible con la vida doméstica, ahora se ha transformado en ama de casa. No es de extrañar, entonces, que Don Lope esté feliz, pues Tristana se ha convertido otra vez en su muñeca. Y lo más importante es que, dado que no puede trabajar en el mundo exterior, tampoco puede renunciar al apoyo financiero de Don Lope y va a depender de él para toda su vida.

Al final de la narración, ante la sociedad Tristana ya está rescatada y redimida, y ocupa “un hueco honroso” (233) en ella, después de haber perdido su honradez por ser desflorada por quien pretendía ser su padre y su tutor. Es decir, para la sociedad

Tristana era una mujer deshonrada porque vivía con Don Lope sin estar casada y además tenía a Horacio de amante. Cuando ya no es posible casarse con Horacio, siguiendo las reglas sociales de la época, Don Lope la rescata al casarse con ella. De esta manera no la deja llevar una vida pecaminosa. Es decir, el matrimonio con Don Lope la redime. Tomando en cuenta todo lo comentado anteriormente, es fácil ver cómo la construcción del personaje de Tristana al final de la novela corresponde muy bien con la de la mujer caída; es decir, es una mujer que antes llevaba una vida que no se conformaba con las expectativas de la sociedad patriarcal, pero ahora está redimida gracias al matrimonio con Don Lope.¹⁰

2.5 Conclusión

Antes de cerrar este capítulo sobre la caracterización de Tristana en la novela, vale la pena resaltar los aportes principales de este estudio. En primer lugar, un análisis de las metáforas (i.e. la muñeca, la figura de la muerta y el papel), de la metonimia del papel y de los otros rasgos de caracterización directa e indirecta, muestra que la construcción del personaje de Tristana a lo largo de la novela encaja muy bien con los estereotipos femeninos de la literatura inglesa, española y latinoamericana del siglo XIX. Al principio de la novela se la representa como el ángel del hogar, una joven inocente, sumisa y humilde que se puede confundir con la criada. Luego, cuando se rebela, empieza a escribir y va en contra del rol tradicionalmente asignado a las mujeres, convirtiéndose en amenaza para el orden patriarcal, ya que se construye como una mujer monstruo. Finalmente, cuando abandona sus aspiraciones artísticas, se dedica a la religión y se casa con Don Lope, conformándose así con las expectativas de la sociedad, se la construye en el texto como la mujer caída quien es redimida por el matrimonio con Don Lope.

Lo curioso es que momentáneamente la obra de Galdós se aparta de estos estereotipos y se da la posibilidad de que Tristana tenga una voz propia al dejarla tomar la pluma y escribir. Este hecho es significativo porque a través de su escritura la protagonista se libera y tiene la oportunidad de auto-caracterizarse. De hecho, Tristana nos revela cómo ella es de verdad – una mujer dinámica, ambiciosa, segura de sí misma, inteligente y rebelde. La imagen de la protagonista que se puede construir a través de su propia escritura no tiene nada que ver con la imagen de la muñeca, ni de la mujer muerta, ni de la mujer pasiva que se construye cuando el focalizador es el narrador o un personaje masculino, es decir, Don Lope u Horacio. Ellos tratan de construirla cada uno a su manera, tal como quieren que sea su mujer ideal, y no cómo ella es en realidad. Esto no es sorprendente porque, como dice Moi, “since creativity is defined as male, it follows that the dominant literary images of femininity are male fantasies too” (57).

El hecho de que Tristana escriba cartas es en sí mismo un acto muy importante, puesto que, según Cixous, “the entire history of writing . . . has been one with the phallogentric tradition” (337). Pero quizás lo más llamativo es que Tristana no sólo escribe, sino que también convierte a Horacio en el objeto de su narrativa epistolar, construyéndolo a él como le apetece a ella a través de las palabras y según su imaginación. Se puede concluir que a través de su escritura Tristana compite con Galdós en la creación de la novela *Tristana*.

Uno puede preguntarse entonces por qué el narrador le da esta libertad a Tristana para luego encasillarla de nuevo en el marco de la domesticidad. Según Casaldueiro, el asunto de Tristana es “el fracaso impuesto por la naturaleza a una muchacha que intenta independizarse del hombre” (104). Para este crítico, es la naturaleza lo que ha sometido a la mujer al hombre y no la sociedad: “Y Tristana en

su fracaso descubre la ley que la naturaleza ha impuesto a su sexo” (107). Parece que Casaldueiro es de la opinión de que la influencia naturalista era tan fuerte en Galdós que no le ha sido posible quebrar completamente el molde sociológico clásico de la literatura del siglo XIX. Sin embargo, explicar la conducta de la mujer todo basándose en la naturaleza, vuelve a encajar a la mujer en el papel de monstruo o sujeto supeditado al poder masculino. Al pensar en la teoría sobre el signo,¹¹ así planteada originalmente por Ferdinand de Saussure y re-elaborada por Elizabeth Cowie, el signo MUJER es construido socialmente y no tiene realmente mucho que ver con la naturaleza.

Carmen Bravo-Villasante, en su libro *Galdós*, escribe que la novela *Tristana* es una “sátira, mejor dicho una parodia, una condenación de las atrevidas utopías eróticas y sociales,” y añade que *Tristana* “estaba de antemano condenada al fracaso más estrepitoso” (87). Según esta autora, para Galdós y muchos de sus contemporáneos, a quienes califica de “gente muy valiosa pero corta de ideas respecto a la mujer,” el límite de lo permitido para la educación de la mujer era “la *Escuela de Institutrices*” y terminan poniendo que el resto “eran utopías” (87). La prueba que la autora propone para apoyar esta idea es que la mujer que buscaba emanciparse, tal como *Tristana*, termina “desbarrando” (88). Si pensamos en Concha-Ruth Morell, una querida amiga de Galdós, podemos quizás entender el posible origen de dicha conclusión. Esta idea será explorada más a fondo en el último capítulo.

Es posible que Lisa P. Condé proporcione la respuesta más plausible al hecho de que el narrador libere sólo momentáneamente a *Tristana*:

As an intellectual and “liberal” freethinker Galdós cannot have failed to appreciate the inconsistency inherent in the insistence on maintaining such inflexible roles, where one half of the human race is encouraged to

fulfil its potential to the maximum and the other half is retained in a servile and subservient position. At the same time, as a middle-class Spanish male, like Horacio, Galdós was clearly imbued with certain attitudes and prejudices which he was possibly still unable or reluctant totally to overcome. As in *Fortunata and Jacinta* and *La de Bringas*, his stance as narrator is extremely elusive. (174-175)

Dicha conclusión tendría sentido si tuviéramos en cuenta que, a pesar de las varias aptitudes de Tristana que hemos identificado, Galdós no le dé la posibilidad de liberarse definitivamente. En cambio insiste en representarla conforme con las imágenes femeninas establecidas por la sociedad de su época y la mantiene atrapada en el marco de la domesticidad. Es obvio que si Tristana hubiera sido un hombre, no habría tenido dificultades para forjarse una carrera como escritora, artista, hasta incluso abogada o política, dado que no le faltaba el talento para el arte, y tenía un buen dominio del lenguaje. Estoy de acuerdo con Ruth A. Schmidt cuando explica lo siguiente: “To show that Tristana’s human aspirations were not exaggerated or unreasonable, it need only be pointed out that if her desires for education, a career, and autonomous existence had been spoken by a man, they would have been seen as the most ‘natural’ of desires and no threat to social harmony” (144).

Todos estos críticos han intentado encontrar una justificación del aparente fracaso de Tristana en la vida y la experiencia personal de Galdós. Aunque dichas conclusiones son plausibles, encuentro extraño que un autor de su calibre, “widely acclaimed as Spain’s greatest writer since Cervantes” (Condé 1), no haya asumido el riesgo de llevar al personaje de Tristana hasta sus últimas consecuencias y proponer un modelo de nóvisima mujer realmente original. Me pregunto por qué, a pesar de todo su trabajo innovador en la novelística española del siglo XIX, en el caso de

nuestra protagonista, Galdós primero hace un esfuerzo por mostrar las limitaciones que enfrenta la mujer y el hecho de que ella también pueda ser una persona inteligente, para luego abandonar este proyecto y representarla de acuerdo con los estereotipos femeninos de la época. ¿Es posible que su imaginación no pudiera romper con las imágenes tradicionales de la mujer y los límites impuestos a ella por la sociedad? Puede ser que de alguna manera se desconcentrara al haber descubierto un personaje revolucionario que amenazara con poner en tela de juicio la sociedad patriarcal de aquella época y su propia autoridad textual.

NOTAS

¹ En su libro *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Schlomith Rimmon-Kenan explica que la historia es presentada en el texto por la mediación de un prisma o una perspectiva, llamada focalización (72). Dicha focalización la verbaliza el narrador en el texto, pero no tiene que ser necesariamente la suya. La focalización tiene tanto un sujeto como un objeto. El sujeto, o sea el focalizador, es el agente cuya percepción orienta la presentación, mientras que el objeto, o sea el focalizado, es lo que el focalizador percibe (74). Rimmon-Kenan utiliza dos criterios para distinguir entre los tipos distintos de focalización: la posición en relación con la historia y el grado de persistencia (74). En el primer caso, la focalización puede ser externa a la historia, como en el caso de un narrador-focalizador, o interna, cuando hay un personaje-focalizador (74-75). En el segundo caso, la focalización puede permanecer fija a lo largo de la narrativa o puede alternar entre dos o más focalizadores (77).

² Rimmon-Kenan también plantea que un personaje puede ser descrito por una red de rasgos de carácter. Dichos rasgos son revelados a través de los indicadores de caracterización distribuidos en el texto (59). Según ella hay dos tipos de indicadores de caracterización: los definidos directamente, por ejemplo, con un adjetivo, un nombre abstracto o una categoría léxica, y los presentados de manera indirecta, por medio de una acción, del habla, de la apariencia externa y del ambiente. En este caso, el lector tiene que deducir la cualidad que los rasgos implican. En fin, los personajes pueden ser caracterizados por el refuerzo a través de la analogía (60-70).

³ En su ensayo "‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity," Susan Gubar nos recuerda que en el mito griego de Ovidio sobre el rey Pigmalión, la mujer se representa como la creación del varón (292). Pigmalión, horrorizado por los vicios del temperamento femenino, crea una estatua de marfil, bella y blanca como la nieve, y reza a Venus para que su mujer sea (o sea como) su estatua. Cuando siente el marfil ablandar bajo sus dedos, el rey está pasmado con alegría, pues "not only has he created life, he has created female life as he would like it to be – pliable, responsive, purely physical" (292).

⁴ Hablando sobre la relación que Tristana tiene con Don Lope, Lisa P. Condé plantea que su posición tiene mucho en común con la de Nora en el drama *Casa de muñeca*, de Ibsen. Escribe: "indeed, the image of the doll or *muñeca* is as pertinent to *Tristana* as it is to Ibsen's work" (164).

⁵ Según Carmen Bravo-Villasante “[e]l lenguaje de la pasión y de la intimidad de los amantes es sumamente esclarecedor de la segunda parte de *Tristana*, a nuestro parecer un trasunto de algunas de las cartas de Pardo Bazán a Galdós y de las conversaciones que ambos sostenían acerca del tema de la emancipación de la mujer” (Bravo-Villasante 80). En cambio, Condé agrega que, a pesar de la probable influencia de Doña Emilia “on Galdós’ exploration of the feminist issue, the letters more obviously used as material for *Tristana* are those from Concha-Ruth Morell, some of which have now been published and paralleled with those in the novel by Gilbert Smith” (Condé 152). La investigadora también hace referencia al trabajo de A. F. Lambert que es de la misma opinión sobre las cartas (152-153). Para más información sobre este tema por favor consulte el artículo, “Galdós y el vocabulario de los amantes,” de Gonzalo Sabejano.

⁶ Geraldine M. Scanlon, en su libro *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)* explica cómo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX se creía que las cualidades humanas eran distribuidas por la naturaleza entre el hombre y la mujer, “y sus respectivas funciones en la vida quedaban definidas consecuentemente: el hombre era acción, inteligencia, poder y su función estaba en la sociedad y la vida pública; la mujer era pasividad, sentimiento, fragilidad y su función estaba en el hogar” (162). La autora añade que la idea de que la mujer podía competir con el hombre en su esfera era considerada como una tontería (162). Scanlon proporciona varios ejemplos para mostrar cómo a finales del siglo XIX se recurría a varias ramas de la ciencia, como la frenología y la psicología, para exponer la supuesta inferioridad intelectual de la mujer (161-166).

⁷ Es preciso señalar que “Lepe” es un término derogativo para referirse a los niños. Al llamar a Don Lope así, *Tristana* está burlándose de su tutor al reducirlo al papel de niño. Además, es evidencia de que ya no tiene miedo de él.

⁸ Ruth A. Schmidt, en su artículo “*Tristana* and the importance of opportunity,” ve la pérdida de la pierna como una metáfora que pone en “physical terms the handicap which she has borne all along, the handicap of being a woman in a society which severely restricts half of the human race on the basis of sex alone” (142).

⁹ Es posible que fuera esta misma imagen la que sirvió como fuente de inspiración para la metáfora del pájaro enjaulado en la película de Buñuel, la cual analizaremos en el capítulo siguiente.

¹⁰ Refiriéndose a *Tristana*, John H. Sinnigen plantea que “her acceptance of marriage cannot be seen as a reconciliation with society, for she continues to reject the social norm through her

quest for an abstract ideal” (287). Pues, aunque deja su búsqueda por un hombre ideal, trata de encontrar refugio en la pintura, la música y la religión.

¹¹ El signo lingüístico puede ser caracterizado “in terms of the relationship which pertains between its dual aspects of ‘concept’ and of ‘sound-image’ – or, to use the terms which Saussure’s work has made famous – signified (*signifié*) and signifier (*signifiant*)” (Hawkes, *Structuralism* 25). La característica general de esta relación es arbitraria (25). Es decir, no existe enlace natural alguno en la realidad entre el significado (por ejemplo, una persona de carne y hueso que la sociedad llama “mujer”) y el significante (por ejemplo, la palabra “mujer”).

Capítulo 3: Caracterización de la protagonista en la película *Tristana* de Luis Buñuel

En el capítulo anterior hemos analizado cómo Galdós se vale de metáforas y metonimias para construir el personaje de Tristana. Además, hemos señalado la manera en que su representación encaja con los estereotipos femeninos de la literatura del siglo XIX identificados por Bronfen y Gubar, es decir: el ángel del hogar, la mujer monstruo y la mujer caída, de acuerdo con las diferentes etapas en el desarrollo de su carácter. Este capítulo se enfoca solamente en la película. Se mostrará que Buñuel, tal como Galdós, también se vale de metáforas y metonimias para construir el personaje de la protagonista y para resaltar los cambios que se presentan en su carácter, aunque dichos tropos son distintos de los utilizados en la novela. Además, se revelará que el modo de representación de Tristana en la película coincide con la de la novela en las primeras dos etapas del desarrollo de la personalidad de la protagonista, es decir, persisten los estereotipos del ángel de hogar y de la mujer monstruo. En contraste con la novela, esta última representación perdura durante la tercera etapa y hasta el final de la película, gracias a los cambios que Buñuel hace a la historia. Se analizarán también tres oposiciones binarias para investigar las formas de representación del personaje femenino en la película y para además comentar la relevancia de estas ideas sobre la situación de la mujer en la época antes de la Guerra Civil Española. Para analizar cómo se construyen las metáforas, metonimias y oposiciones binarias en la película, haremos referencia a varias técnicas cinemáticas, como la *mise-en-scène*, la cinematografía y el sonido.¹

3.1 Las metonimias

En la película se pueden encontrar varias metonimias, tal como señala por ejemplo Bikandi-Mejias (160-164). Sin embargo, en este capítulo vamos a analizar solamente tres,

la que proporcionan una mayor información sobre el cambio de carácter de la protagonista y la manera en que se la representa.

3.1.1 La metonimia de las pantuflas

Empecemos primero con el análisis de una metonimia que llamaremos “La metonimia de las pantuflas de Don Lope” ya que tiene un papel primordial en la construcción de la protagonista. Esta metonimia es significativa porque es la única que nos permite revelar algo sobre cada una de las tres etapas del cambio en el carácter de Tristana y la manera en que se la representa en éstas. Veamos cómo se construye esta metonimia.

En unas de las primeras secuencias² de la película *Tristana* encontramos a Don Lope que acaba de regresar cansado a casa. Se proyecta un plano medio de Don Lope sentado en una butaca, mientras que Tristana está de pie a su lado. Don Lope le dice a Tristana que ha caminado mucho y que sus pies están "deshechos," así que ella sonriente y en tono dulce le pregunta si quiere que le traiga sus pantuflas (*Tristana*). Él le contesta que sí. Antes de girar para salir de la habitación, Tristana toca ligeramente el respaldo de la butaca--un gesto juguetón que al mismo tiempo muestra cariño. Mientras que Tristana sale de la escena, la cámara se enfoca en Don Lope y tenemos un plano de conjunto que muestra a Don Lope quitándose los zapatos. Cuando Tristana regresa se arrodilla al lado de Don Lope. Un plano de conjunto muestra tanto a Tristana como a Don Lope--en una escena que representa la relación armoniosa entre los personajes. Ella le pone gentilmente las pantuflas mientras que él levanta los pies. Luego Tristana toma los zapatos y se endereza, teniendo los zapatos en sus manos, muy cerca de su cuerpo. Don Lope, sonriendo, la toma de las manos y le dice cariñosamente: "Eres mi hijita adorada y sólo te pido que me quieras como a un padre," y ella le responde; "Es usted muy bueno" y le da

un beso en la frente (*Tristana*). Luego Tristana sale de la escena mientras echa miradas tiernas atrás hacia Don Lope. La expresión facial y el lenguaje corporal de ambos personajes durante la secuencia aquí presentada muestran que están felices y se quieren mutuamente como padre e hija. El diálogo también apoya esta conclusión. Esta manera de representar a Tristana está de acuerdo con las expectativas culturales de sujeción de la mujer al hombre³ y concuerda con la imagen del ángel del hogar que domina la primera parte de la novela, tal como hemos comentado en el capítulo anterior.

Esta secuencia sirve en primer lugar para establecer la relación entre Don Lope y sus pantuflas. Son una metonimia de Don Lope porque existe contigüidad con el referente. En esta escena tenemos una metonimia sintagmática, puesto que tanto Don Lope como las pantuflas aparecen en el mismo marco. En segundo lugar, establece también una relación entre Tristana y las pantuflas, o sea entre Tristana y Don Lope, ya que éstas sustituyen metonímicamente a Don Lope. En esta secuencia, Tristana tiene las pantuflas en sus manos y cerca de su cuerpo, un acto que refleja el cariño que siente por Don Lope. Esta escena es importante, ya que como se describirá a continuación, a través de la incidencia de esta metonimia durante el desarrollo de la película, el espectador puede identificar un cambio no sólo en el personaje de Tristana y la manera de representarla, sino también en la relación entre Tristana y Don Lope. Dicho cambio se relaciona estrechamente con las expectativas culturales que existen sobre la mujer.

La segunda vez que se presenta esta metonimia, el espectador puede percibir que Tristana ya no es la joven inocente y feliz que se conocía anteriormente. Tampoco es la relación entre Don Lope y Tristana la misma. Otra vez Don Lope acaba de regresar a casa. Tenemos un plano medio de Tristana, Don Lope y Saturna en el vestíbulo. Todos se ven muy serios. Esta vez es Don Lope quien le da un beso en la frente a Tristana,

mientras que ésta baja la vista e inclina un poco la cabeza hacia abajo, como si fuera un acto de sumisión. Casi no hay diálogo – Don Lope solamente pide a Saturna que sirva la cena. Luego, él se dirige al lado izquierdo de la pantalla, Saturna lo sigue y ambos salen de la escena. La cámara se enfoca en un medio plano de Tristana, quien iba a seguirlos, pero de su expresión facial se puede concluir que se ha acordado de algo. De hecho, gira y sale por el lado derecho de la escena. Luego se superpone un plano de medio fondo que presenta a Don Lope sentado en una silla. Él se pone las gafas y empieza a leer un periódico en voz alta. Tristana entra del lado izquierdo de la escena con las pantuflas en sus manos, pasa por delante de Don Lope, y sin decirle una palabra, se arrodilla a su lado y le pone casi bruscamente las pantuflas. Esta es una acción que se ha vuelto más difícil porque Don Lope apenas levanta los pies para que Tristana pueda ponerle las pantuflas. Esta vez la cámara no enfoca a Tristana y a Don Lope juntos en el mismo plano, sino que solamente la parte inferior de Don Lope (las piernas y el periódico) y a Tristana arrodillada, poniéndole las pantuflas. Don Lope sigue leyendo en voz alta sin prestarle atención. Tristana se levanta con los zapatos en la mano y la cámara la sigue caminando fuera de la escena. Esta vez ella no echa ni siquiera una mirada atrás hacia Don Lope.

Esta escena contrasta con la descrita anteriormente. A través de la expresión facial, el espectador puede darse cuenta de que la relación entre Tristana y Don Lope ya no es cómo era al inicio de la película. Se puede percibir una atmósfera fría – no tenemos frases cariñosas como en la primera secuencia. De hecho, no hay ningún diálogo entre los personajes. La manera en que Tristana le trae y le pone las pantuflas a Don Lope demuestra que estos actos ya forman parte de la rutina diaria y carecen de cariño. Es obvio que Tristana cumple con estos deberes porque no tiene otra opción, ya que está bajo el dominio de Don Lope. Es decir, aunque Tristana es representada todavía como el ángel

del hogar, ya tenemos indicios en su comportamiento de que va a romper con este molde. Hay también un contraste en la utilización de los planos entre esta secuencia y la analizada anteriormente. Ahora no tenemos un plano de conjunto que muestra completamente tanto a Tristana como a Don Lope cuando ella le pone las pantuflas. En su lugar, la cámara se enfoca solamente en Tristana y las piernas de Don Lope--una imagen que refuerza la idea de que el cariño que compartían al inicio de la película ya no existe, y subraya la subyugación sexual de Tristana. La expresión facial, seria en el caso de ambos personajes y también casi triste en el de Tristana, muestra la sequedad de su relación. Tal como en la primera secuencia, aquí tenemos una metonimia sintagmática. El espectador ya ha establecido la relación entre las pantuflas y Don Lope, o sea cómo las pantuflas sustituyen metonímicamente a Don Lope. Así se puede concluir que la manera casi tosca que Tristana emplea en esta secuencia para colocarle las pantuflas a Don Lope es un reflejo de su resentimiento hacia él, puesto que en este periodo él ha empezado a abusar sexualmente de ella manteniéndola como presa en una cárcel.

Más tarde en la película, las pantuflas aparecen por tercera vez, pero en contraste con las dos secuencias que acabamos de comentar, tenemos una metonimia paradigmática y no sintagmática; es decir las pantuflas y Don Lope no aparecen en la misma escena. La secuencia empieza con un medio plano de Don Lope, justo antes de salir de su casa. Él le dice a Tristana que ha dejado sus pantuflas en el cuarto de baño y le manda que se las lleve a su habitación. Luego sale y cierra la puerta. A este medio plano de la puerta cerrada se superpone otro de Tristana entrando en la cocina donde Saturna está lavando los platos. Tristana parece segura de sí misma y tiene las pantuflas desgastadas de Don Lope entre las yemas de sus dedos, lejos de su cuerpo. Es como si no quisiera tocarlas y las encontrara asquerosas. Tristana las mira con repulsión, y exclama: "¡Qué porquería!"

(*Tristana*). Luego las arroja al cubo de la basura. Aquí también tenemos un medio plano, esta vez de las piernas de Tristana y el cubo de la basura. Luego, vemos cómo Saturna extrae las pantuflas de la basura, arroja las sobras en su lugar y finalmente las coloca otra vez encima de toda la basura, mientras pregunta a Tristana lo que tiene que decir a Don Lope si le pregunta por las pantuflas. Tristana le responde en un tono frío: "Dile que se compre otras o que se vaya descalzo--me da igual" (*Tristana*). La expresión facial, el lenguaje corporal y el diálogo durante esta secuencia muestran el cambio en el personaje de Tristana. Ya ha desaparecido su dulzura e inocencia, evidentes en la primera secuencia que hemos descrito, y también ha superado el sentido de servidumbre que se ve en la segunda secuencia descrita. En vez de ser la joven dócil se presenta ahora como una joven fuerte y rebelde, lista para luchar por sus propios derechos. El juego de los planos también ayuda a reforzar esta imagen. Jamás vemos a Tristana arrodillada al lado de Don Lope en un acto de sumisión. Ella, en contraste, está de pie y las pantuflas, que representan a Don Lope, están en el cubo de la basura.

Esta tercera escena en la que aparecen las pantuflas es muy significativa. En las dos primeras secuencias analizadas anteriormente he mencionado cómo a través de la metonimia sintagmática se asocian las pantuflas con Don Lope. En este caso aparecen solamente las pantuflas y Don Lope no está en la escena, así que tenemos una metonimia paradigmática. En esta tercera secuencia vemos cómo Tristana toma las pantuflas por sus puntas como si no quisiera tocarlas y las mantiene a larga distancia de su cuerpo. Estos actos contrastan con la manera en que las ha tenido cerca de su cuerpo en la primera secuencia. A través del juego metonímico, el director muestra la distancia que separa a Tristana y Don Lope emocionalmente y el hecho de que Tristana quiera evitar cualquier contacto sexual con él, algo que no es sorprendente porque en este periodo ella tiene una

relación amorosa con Horacio. Por vía del mismo recurso metonímico, lo que Tristana exclama sobre las pantuflas se aplica a Don Lope. La palabra "porquería" es evidencia de la repugnancia que Tristana siente por Don Lope (*Tristana*). Bikandi-Mejias indica que las pantuflas "son un símbolo del poder que ejerce aquél sobre su pupila" (161). Al arrojarlas en el cubo de la basura, Tristana se deshace de Don Lope y del poder que él ejerce sobre ella. Como señala Bikandi-Mejias este momento coincide con el verdadero comienzo de la rebeldía de Tristana contra su tutor (161). Este crítico añade, que después de la amputación de la pierna de Tristana, que tiene lugar más tarde en la película, no la vemos recogiendo los zapatos de Don Lope, tampoco la vemos poniéndole las pantuflas (161). O sea, no tenemos más actos que se asocien con la subyugación de Tristana bajo el poder masculino. La representación de Tristana como ángel del hogar que se lograba mediante la sujeción al dominio del padre fracasa. La metonimia permite, por un lado, representar la sujeción inicial de Tristana, pero por el otro revela la rebelión del personaje ante ese papel social que le es asignado. Como veremos a continuación, después de su rebeldía no se la representa como el ángel del hogar, sino como la mujer monstruo.

3.1.2 Otras metonimias – el sombrero y el bastón

Las pantuflas no son el único objeto que forma parte del juego metonímico. Bikandi-Mejias explica que "bastones y sombreros también son goznes de este engranaje metonímico" (161). A continuación proporcionamos algunos ejemplos de metonimias en las cuales se utilizan dichos objetos. Consideremos, por ejemplo, la primera vez que se presenta a Don Lope en la película. Se muestra un plano medio de este personaje caminando por la calle mientras escuchamos la voz en "off" del profesor de Saturno diciendo: "Gran caballero Don Lope, ya quedan pocos como él" (*Tristana*). Aquí conviene destacar el vestuario de Don Lope – un traje oscuro, completo con pañuelo

blanco en el bolsillo del saco, guantes, sombrero y un bastón. A través de este vestuario, el espectador concluye que Don Lope es la imagen perfecta de un caballero español tradicional, tal como reafirma el comentario del profesor que se escucha en "off". El bastón y el sombrero son también una metonimia de Don Lope por contigüidad con el referente. En este caso la metonimia es sintagmática porque Don Lope, el bastón y el sombrero aparecen en la misma escena. Es más, tanto el bastón como el sombrero son un símbolo de autoridad (Bikandi-Mejias 162). Con el desarrollo de la película, cada vez que el espectador ve estos dos objetos los relaciona en su mente con Don Lope y con la autoridad masculina. Así que se pueden formular conclusiones diferentes de acuerdo con lo que pasa con estos objetos durante la película.

Por ejemplo, antes de que Tristana eche las pantuflas de Don Lope a la basura, tenemos un episodio importante que pone de relieve la metonimia del sombrero. Tristana acaba de regresar de una visita a su amante Horacio. Está casi sin aliento, pero sonrío ligeramente. De su expresión podemos concluir que está contenta. Don Lope la está esperando en el vestíbulo. El acaba de levantarse después de la siesta. Tiene todavía la toalla en la mano y no ha tenido tiempo para arreglarse, así que tiene el pelo desordenado y con excepción de los pantalones, lleva su ropa interior. Se ve poco animado, casi se siente avergonzado al presentarse así delante de Tristana. Le dice que es tarde y le pregunta a dónde ha ido sola. Ella no muestra ningún temor y le contesta que no es tarde y que no ha estado sola. Durante esta escena tenemos un plano medio que muestra a los dos. Están de pie y se miran el uno al otro. Este plano es significativo ya que no implica subyugación (como, por ejemplo, en los planos que muestran a Tristana arrodillada al lado de Don Lope) sino desafío, ya que pone a los dos protagonistas en el mismo nivel. Don Lope le dice que está muy linda, pero ella no le contesta. Luego le pide que le limpie

la cinta de su sombrero. Tristana toma el sombrero de las manos de Don Lope, lo mira, echa una mirada a Don Lope y luego otra vez al sombrero. Su expresión facial cambia, casi mostrando repugnancia. Levanta la cabeza como en un acto de indignación y se va. A través de la ocularización interna, que según André Gaudreault y François Jost "caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*" (140) percibimos cómo Don Lope observa a Tristana caminando por el pasillo mientras juega con su sombrero, pues lo arroja al aire y lo atrapa con las manos. En esta secuencia, primero tenemos una metonimia sintagmática puesto que Don Lope y el sombrero aparecen en la misma escena. Luego, cuando la cámara enfoca en Tristana jugueteando con el sombrero, se presenta una metonimia paradigmática, ya que vemos solamente el sombrero, que sustituye metonímicamente a Don Lope. El hecho de que Tristana juegue con el sombrero demuestra que ya ella no tiene miedo de su tutor. Es más, se puede decir que está lista para jugar con él, pero no de una manera amistosa, sino de una forma manipuladora y cruel. Vale la pena señalar que si bien hay una liberación del poder del padre, el director opta por encasillar de nuevo a Tristana al representarla como manipuladora y cruel, características de la mujer monstruo. De hecho, como se puede ver en la tercera parte de la película, juega con sus sentimientos para herirlo y humillarlo, y hasta acelera su muerte al final.

Es evidente también que Tristana no se preocupa por lo que el sombrero representa, o sea la autoridad masculina. La asociación que el espectador hace entre el sombrero, Don Lope y la autoridad es reforzada por lo que Tristana dice mientras limpia la cinta del sombrero. Ella implica que cuando Don Lope no lleva su traje, sombrero y bastón, es decir su vestuario de caballero tradicional, se comporta como un gallo sin plumas y "no canta," o sea que pierde su sentido de superioridad y poder y no tiene el

coraje necesario para reñirla (*Tristana*). Un poco más tarde, tenemos un medio plano de Don Lope, ya vestido y listo para salir. Recoge su bastón y abrigo y llama a Tristana. Ella le trae el sombrero. Sombrero y bastón aparecen en la misma escena que Don Lope, así que tenemos una metonimia sintagmática. La cámara muestra un medio plano de Don Lope y Tristana. Don Lope, ahora que lleva su vestuario de caballero, ha recuperado la confianza en sí mismo y regaña a Tristana por haber llegado tarde y le dice que cuando regrese van a arreglar las cuentas. En esta secuencia es evidente cómo el vestuario puede señalar un cambio en las actitudes del personaje. El diálogo en esta escena refuerza la conclusión presentada anteriormente que el sombrero y el bastón son un símbolo del poder y de la autoridad masculina. Como explica Bikandi-Mejias, con el sombrero y el bastón, Don Lope se siente más seguro de sí mismo (161-162).

Pero en la película, el bastón no sirve solamente como un símbolo de la autoridad masculina. Cuando se presenta a Tristana por primera vez después de la amputación de su pierna, se muestra un plano medio de Tristana tocando el piano con Horacio de pie a su lado derecho. Sobre el piano, justo en el centro del fondo del marco--una posición que llama la atención del espectador--hay un bastón y se puede concluir que es de Tristana, ya que lo necesita para caminar dado que tiene la pierna derecha amputada. De hecho, luego se presentan varias escenas en las cuales vemos a Tristana con su bastón. Pero no le sirve solamente para caminar; lo utiliza también para impartir órdenes e instrucciones a los dos personajes masculinos en su vida en esa época, es decir Don Lope y Saturno (Edwards 77). Como escribe Bikandi-Mejias, Tristana "se muestra más dominante y lleva la voz de mando" (162). Así que se puede concluir que el bastón ahora es símbolo de la autoridad femenina. Como el bastón también sustituye metonímicamente a Don Lope, el hecho de que Tristana lleve un bastón implica que ella tiene finalmente a Don Lope bajo su control.

En resumen, Tristana ya no es la joven tímida, poniéndole las pantuflas a Don Lope en un acto de sumisión. Tampoco se limita a rebelarse contra el poder masculino al jugar con el sombrero de Don Lope o al echar sus pantuflas a la basura. Ahora Tristana manda y esencialmente tiene a Don Lope bajo su control al empuñar el bastón y, por extensión, también al poder masculino. Como aclara Buñuel mismo en una entrevista con Colina y Turrent, Don Lope es poseído por Tristana de una manera terrible, puesto que está completamente a su merced (206).

3.2 Las metáforas

Tal como un análisis de las metonimias escogidas saca a la luz algunos de los cambios que se dan el carácter de Tristana y su representación como el ángel del hogar y la mujer monstruo, un examen de ciertas metáforas es también revelador porque destaca acontecimientos distintos que también ayudan a identificar los cambios en el carácter de la protagonista y la manera de representarla, reforzando así las conclusiones hechas a través del estudio de las metonimias. A continuación proporcionamos algunos ejemplos.

3.2.1 La metáfora del pájaro enjaulado

La primera metáfora que se analizará es la del pájaro enjaulado, que se presenta al principio de la película poco después de que Tristana fue acogida en la casa de Don Lope, y antes de que él empiece a abusarla. Antolín (el hijo del campanero), Tristana y Saturno están en la vivienda del campanero. La cámara se enfoca en un plano medio de Tristana y del campanero, quienes están sentados a un lado de una mesa comiendo un plato de migas. Tristana lleva una boina y un vestido negro, puesto que todavía está de luto por la muerte de su madre. Su cabello está peinado en dos trenzas y no lleva maquillaje. Parece algo pálida; sin embargo, está risueña y según sus actos y la manera en que habla con el campanero parece estar feliz. El campanero le explica el significado de los diferentes

toques de las campanas, entre los cuales hay el de agonía, el de muerto, el de fuego y el de la gloria, además de la llamada a la misa y los repiques de gran devoción. Le dice que en los días de antaño "la gente sabía las cosas por las campanas y las obedecía [. . .] La gente oía e iba a visitar al agonizante, a enterrar al muerto o a buscar los trabucos cuando tocábamos a rebato" (*Tristana*).⁴

En el centro y medio fondo del mismo marco, entre Tristana y el campanero, se puede ver a Saturno y a su amigo gesticulando y pasándose entre ellos una pequeña jaula con un pájaro dentro. Meten el dedo índice en la jaula para tratar de tocarlo y hacerlo volar y saltar en el espacio muy limitado que tiene, mientras que el pájaro, que parece un gorrión, gorjea ansiosamente. En cierto momento de la secuencia Saturno hace una señal con las manos, como si estuviera apuntando un fusil hacia el pájaro para matarlo. Finalmente, la cámara se enfoca en un primer plano del campanero, quien sigue charlando con Tristana sobre el uso de las campanas. Un paneo de la cámara muestra un primer plano de Tristana. En el medio fondo del mismo marco, al lado derecho de la cara de Tristana, se ve también la jaula con el pájaro encarcelado, la cual ahora está puesta sobre una mesilla.

Es obvio que el pájaro enjaulado, un ave indefensa y vulnerable, es una metáfora de la joven Tristana. La última parte de la secuencia que acabamos de comentar, en que la cámara se enfoca en Tristana y el pájaro en el mismo marco, hace hincapié en esta conexión. Tal como el pájaro está en cautiverio encerrado en una jaula y a la merced de los chicos, también Tristana está enclaustrada en la casa de Don Lope y vive como si fuera su cautiva, ya que no la deja salir sola. Ella también es indefensa y vulnerable y muy pronto va a sufrir física y psicológicamente a manos de Don Lope. Esta es una metáfora sintagmática puesto que tanto el pájaro como Tristana aparecen en la misma

escena.

Además, Saturno y su amigo que gesticulan (que discuten en silencio para ser sordomudos) sobre quién va a tener el pájaro, son una metáfora de Don Lope y Horacio, dado que ambos hombres la quieren. De hecho, en un cierto punto de la película los dos hombres se enfrentan en la calle para ver quién va a tenerla consigo. Saturno y su amigo forman una metáfora paradigmática, porque Don Lope y Horacio no están en la misma escena. Cabe comentar sobre la señal que hace Saturno con las manos, como si estuviera apuntando un fusil hacia el pájaro para matarlo. Esta acción, que puede ser percibida como una amenaza de muerte, también tiene connotaciones metafóricas y trae a la memoria del espectador una escena que tiene lugar más tarde en la película, después de que Tristana empieza a encontrarse con Horacio. En ese punto, Don Lope sospecha que Tristana tiene un amante y le dice: “Si te sorprendo en algún mal paso, te mato” (*Tristana*).

Durante toda esta secuencia se destaca el gorjeo casi continuo del pájaro, sin duda una reacción a la molestia causada por los chicos. Pero en este caso el gorjeo sirve también en parte de metáfora. Es interesante que el pájaro no se quede callado en un rincón, sino que revolotee en la jaula y arme un escándalo. Parece que no teme a los chicos y quiere hacerse oír. Le hacen caso omiso, en parte porque como son sordos no lo oyen y en parte porque están demasiado absortos en su discusión para darse cuenta de lo agitado que está el pájaro. Dicho comportamiento del pájaro también tiene connotaciones metafóricas. Sus actos y su gorjeo pueden ser comparados con la actitud rebelde de Tristana y con lo que le dice a Don Lope cuando empieza a abusarla. Por ejemplo, Tristana sale a dar paseos en la calle con Saturna, esto contra la voluntad de Don Lope, y cuando él se da cuenta que tiene amante y la amenaza con matarla si la sorprende con otro

hombre, ella no vacila en decirle: “Soy libre ¿no? Sólo tengo que rendir cuenta a mí misma” (*Tristana*). Pero tal como los chicos, Don Lope presta oídos sordos a sus declaraciones y trata de mantenerla bajo su control.

Finalmente, vale la pena resaltar la expresión facial de Tristana en esta secuencia. Es dulce y risueña, una expresión que refleja su inocencia y serenidad ya que Don Lope todavía no la ha desflorado. De su lenguaje corporal podemos deducir también que es alegre y afable. Es la misma expresión facial y el mismo tipo de lenguaje corporal que hemos visto en la primera secuencia de la metonimia de las pantuflas. Sin embargo, contrastan mucho con las expresiones que se muestran en otras secuencias, en las cuales Tristana tiene una expresión severa y glacial y el genio brusco y rígido. Dichas expresiones reflejan su rencor por Don Lope por lo que le ha hecho experimentar. La metáfora del pájaro enjaulado se puede conectar con la imagen del ángel del hogar, que hemos identificado en la primera parte de la metonimia de las pantuflas. El pájaro atrapado en la jaula representa a Tristana, el ángel del hogar, atrapada en la casa de Don Lope. Sin embargo, como ya hemos mostrado, el ángel, tal como el pájaro, se rebela y al hacerlo se la representa como una mujer monstruo.

3.2.2 La pierna cortada, el bastón y la pieza musical de Chopin

La metáfora del pájaro enjaulado no es la única que se evidencia en la película. Existen varias otras que también ayudan a revelar la situación en la cual se encuentra la protagonista, los cambios que experimenta en su carácter y la manera en que se la representa. A continuación examinaremos una secuencia en la que se presenta a Tristana por primera vez después de la amputación de su pierna. En dicha secuencia hay por lo menos tres metáforas – la de la pierna amputada y la del bastón, que ponen de relieve la nueva posición social de Tristana, y la de la melodía de Chopin que Tristana toca en el

piano, que, entre varias cosas, refleja su estado de ánimo.⁵

Dicha secuencia empieza con un plano de conjunto donde se muestra una calle con algunas personas que pasean y una carroza parada a un lado. La cámara sigue a Don Lope caminando por la calle. En el fondo, se oye el sonido de los pasos de la gente y una melodía para piano, que se caracteriza por unos acordes enfatizados y pasajes rápidos que crean una cierta atmósfera de tensión. La música se vuelve más fuerte mientras Don Lope se acerca a una pastelería. Éste se detiene durante algunos segundos delante de la tienda, gira hacia el lado izquierdo del marco y echa una larga mirada de soslayo hacia arriba y fuera del marco, como si algo hubiera llamado su atención. Después de cambiar unas palabras con el pastelero, quien sale de la tienda para encontrarlo, Don Lope gira para cruzar la calle. Otra vez echa una mirada hacia arriba, da algunos pasos hacia el centro de la calle y se para en la mitad frente a un portón, el de su casa, y torna de nuevo su mirada hacia arriba. Todas estas miradas de Don Lope estimulan la curiosidad en el espectador para saber qué o quién está llamando la atención del protagonista. En todo este tiempo seguimos oyendo la melodía para piano. Don Lope reanuda su camino hacia la parte izquierda del marco. Se pierde de vista del espectador mientras la cámara gira en su eje vertical, así mostrando un balcón encima del portón. La cámara se enfoca en él durante algunos segundos mientras continuamos oyendo la melodía para piano, que se hace cada vez más fuerte. Es probable que alguien esté tocando un piano en la habitación con el balcón y es justo esta música la que debía haber llamado la atención de Don Lope. De hecho, como en una secuencia previa se ha mostrado la entrega de un piano de cola en la casa de Don Lope como regalo para Tristana, el espectador se pregunta si es justo ella la que está tocando la melodía que se puede oír.

Al primer plano del balcón se sobrepone otro, esta vez de las manos de una mujer

que mueven con agilidad los dedos sobre el teclado de un piano de cola; luego la cámara nos revela las piernas de la misma mujer. Se puede observar cómo está utilizando el pie izquierdo para manejar el pedal del piano, pero de la pierna derecha se puede vislumbrar solamente un muñón por debajo de la falda. Finalmente la cámara enfoca en un primer plano de Tristana. En este punto el espectador puede confirmar que el origen de la música para piano que se ha oído desde el principio de la secuencia es diegético y es precisamente Tristana la que lo está tocando. No nos sorprendemos entonces que la música haya llamado la atención de Don Lope, puesto que debe estar pensando en Tristana. A través de esta cadena de planos el espectador concluye que se le ha amputado la pierna y que la intervención ha sido un éxito.

Un medio plano muestra a Horacio de pie al lado derecho de Tristana con las manos cruzadas. Sobre el piano, en el centro y fondo del marco, se puede ver un bastón. Es obvio que Tristana ha de utilizarlo para poder caminar. Horacio también se ve muy serio, mira el reloj, luego a Tristana, y luego se dirige al lado derecho del marco, pasando por detrás de Tristana hacia la puerta del balcón. Cierra la puerta y se gira para mirar a Tristana. Se queda allí durante algunos segundos, derecho e inmóvil. Luego pasa por delante del piano y regresa al lado derecho de Tristana. Finalmente se sienta en una silla cerca de Tristana con un aire de resignación. Del lenguaje corporal y del movimiento de Horacio se puede concluir que está aburrido y no sabe qué hacer consigo mismo. Es posible que esté esperando que Tristana acabe de tocar para poder excusarse e irse. Tristana sigue tocando algunos segundos más, luego se detiene y mira a Horacio con la misma expresión seria que tenía mientras estaba tocando el piano. Se puede percibir una atmósfera fría. En este punto empieza el diálogo, que es una serie de preguntas y respuestas cortas y secas, cuyo fin es mostrar que los antiguos amantes ya no tienen

mucho que decirse. Cuando Horacio le dice que tiene que ausentarse durante un mes, Tristana no le contesta verbalmente, sino que empieza otra vez a tocar en el piano unas notas cargadas de energía y un furor latente que descienden de un tono alto a uno bajo. La cámara enfoca otra vez en sus manos que se mueven rápidamente sobre el teclado. Es interesante que Tristana recurra a la música en vez de responder verbalmente. Puede ser que le sea difícil encontrar las palabras adecuadas para expresarse, y que el carácter turbulento y tenso de la pieza que está tocando refleje mejor lo que está experimentando en su corazón: probablemente una mezcla de tristeza e indignación. Se puede decir que en este caso la música es una metáfora de sus sentimientos internos.

Tristana se detiene de tocar, y a través del diálogo nos damos cuenta de que está muy enfadada con Horacio por haberla llevado a la casa de Don Lope. La expresión facial de Horacio, el tono de su voz y las palabras fuertes que utiliza muestran que está enojado con Tristana, hasta ofendido, puesto que fue justo ella la que le había pedido llevarla allí. Cuando Tristana le dice: "¡Don Lope no me hubiera traído en casa de otro hombre!" Horacio se pone en pie, la mira unos segundos con incredulidad, se aleja de ella y le dice: "Te oigo y no te creo--pareces otra" (*Tristana*). Tristana le contesta, "Claro que soy otra. ¿Crees que se puede ser la misma con esto?" (*Tristana*). Mientras le dice esto, Tristana levanta un poco la falda para que Horacio vea el muñón. Luego la cámara se enfoca en un medio primer plano de Horacio, quien, al ver el muñón frunce el ceño y gira la cabeza como para no verlo más. Parece que Horacio siente una cierta repugnancia hacia Tristana por la falta de su pierna. Esto no es sorprendente, ya que la pierna amputada pueda ser vista como una metáfora de una mujer incompleta. Es decir, Tristana ha sido desflorada por Don Lope, quien de alguna manera le ha robado la posibilidad de ser una mujer "completa" o decente según las normas de la época.

Tristana le pide disculpas a Horacio por haber sido brusca con él y le dice que es mejor que se vaya. Él contesta que volverá a verla al día siguiente, y ella responde, "como quieras" (*Tristana*). Antes de despedirse de ella, Horacio le da un beso en la frente pero ella se limita a mirarlo fijamente. Mientras que Horacio recoge su sombrero y su abrigo y sale de la habitación, Tristana vuelve a tocar la misma composición musical turbulenta que estaba tocando antes, y le echa solamente una mirada de soslayo.

Esta secuencia es muy reveladora en cuanto a los cambios en el carácter de Tristana después de la cirugía y también de su posición social. En primer lugar, la seriedad y frialdad de su expresión facial, la manera brusca en que se comporta con Horacio y lo que le dice contrastan marcadamente con la cara risueña y el carácter dulce y alegre de la joven Tristana, cuando le ponía cariñosamente las pantuflas en los pies de Don Lope o cuando charlaba jovialmente con el campanero. En dichas secuencias nos ha sido fácil asociar a Tristana con el ángel del hogar. Sin embargo, ahora no se la representa más así. Su nueva apariencia y su nuevo comportamiento llevan a la mente imágenes de la mujer monstruo. Tristana ya parece ser otra persona. Esto no es sorprendente puesto que ella misma le dice a Horacio que no puede ser la misma ya que le falta una pierna.

Es curioso que fuera Tristana la que se enfermó y que además la enfermedad fuera un tumor canceroso. Según Susan Sontag, el cáncer en general es utilizado para expresar "a sense of dissatisfaction with society as such" (73). No cabe duda que Tristana estaba insatisfecha con la sociedad, por lo menos con la representada por Don Lope y Horacio. Además, Sontag añade que las enfermedades han sido siempre utilizadas como metáforas "to enliven that a society was corrupt or unjust" (72). Lo llamativo en nuestro caso es que don Lope es él que representa la sociedad corrupta, pero el "mal social" está personificado en Tristana, su víctima. Esta representación es un reflejo de lo que solía

pasar en realidad – en los casos de las mujeres que se rebelaban contra las normas de la sociedad patriarcal, se las colocaba en asilos o en hospitales como enfermas mentales, porque se consideraba que ellas traían el mal y por ello se transformaban en amenaza para el orden social.⁶ Varios autores han comentado sobre el posible significado de la pierna amputada de Tristana.⁷ Pero el comentario que tiene más relevancia para el presente estudio es el de Beth Miller, puesto que esta autora también interpreta la pierna amputada como una metáfora. De hecho, Miller plantea que la pierna mutilada de Tristana es la metáfora central del filme porque representa no sólo la opresión de la mujer bajo el sistema patriarcal, sino también la desventaja de todos los personajes, dado que “están encarcelados, prisioneros en casa mientras que afuera la gente hace la revolución y la contrarrevolución” en tanto que España se dirige hacia la Guerra Civil (20).

Otro elemento que se destaca en esta secuencia es el bastón, que es parte del traje de un caballero y un símbolo del poder masculino. Ya hemos comentado anteriormente que el bastón es una metonimia paradigmática de Don Lope por contigüidad con el referente. Pero este objeto funciona además como una metáfora del pene, como plantea por ejemplo Bikandi Mejias (162). Antes fue Don Lope quien llevaba un bastón y que abusaba sexualmente de su pupila. Sin embargo, ahora el bastón yace inmóvil al alcance de Tristana y le pertenece. A partir de ahora Tristana no sólo tiene poder, sino que también va a dictar los términos de su relación sexual. Por ejemplo, rechaza compartir la cama con Don Lope desde su primera noche de boda, decepcionándolo completamente, y goza de excitar sexualmente a Saturno, por ejemplo cuando le muestra su cuerpo desnudo; pero a la vez rechaza sus intentos de tener un encuentro sexual con él. Además, ambos hombres están siempre a su alcance, listos para servirla cuando quiera.

Finalmente tenemos la pieza musical que toca Tristana. Ya hemos señalado cómo

la música puede ser interpretada como un reflejo de las emociones que está experimentando Tristana. Pero para poder aprovecharnos de todos los significados posibles que esta pieza musical pueda aportar, es preciso proporcionar alguna información en cuanto a su origen. Un aficionado a la música para piano probablemente se dará cuenta de que la pieza musical que se oye durante esta secuencia es el Estudio en Do Menor, Opus 10 Número 12, conocido también como “Revolucionario”, del compositor polaco Federico Chopin. Se dice que Chopin se inspiró en la triste noticia de que Varsovia fue tomada por los rusos para escribir esta pieza (Niecks 197). El 16 de diciembre de 1831 el músico se encontraba en París y al escribir sobre el trágico desenlace de la revolución polaca comentó: “Todo esto me ha causado mucho dolor. ¿Quién podría haberlo previsto?” (Niecks 197). Uno puede preguntarse la razón por la que el director había escogido esta pieza para este punto de la película y no otra: quizás se deba a que el apodo de la pieza “Revolucionario” sea una metáfora por nuestra protagonista, Tristana. No es difícil de imaginar. En primer lugar, los sentimientos expresados por Chopin sobre el fracaso polaco pueden ser parecidos a los que experimenta Tristana frente a su propia situación, puesto que su intento de liberarse de Don Lope y de vivir libre con Horacio, lejos de su viejo tirano, fracasó al caer enferma. En segundo lugar, tal como el pueblo polaco era revolucionario al rebelarse contra los rusos, Tristana también es contestataria al sublevarse contra Don Lope, en un acto que es en sí mismo revolucionario para una mujer que vivía en la época antes de la Guerra Civil Española. Lo llamativo es que en contraste con la revolución del pueblo polaco, intento que fracasó, la de Tristana tiene éxito dado que logra deshacerse de Don Lope al final de la película.

Pero los posibles significados relacionados con esta pieza musical no terminan

aquí. Hemos comentado anteriormente cómo durante un largo periodo de esta secuencia no hay diálogo, y se puede ver y escuchar a Tristana tocando el estudio de Chopin en el piano. Mientras tanto, Tristana se ve seria, rígida y sin emoción. Varias preguntas pueden venirse a la mente del espectador, por ejemplo: “¿En qué está pensando Tristana?” “¿Qué siente?” “¿Por qué hace caso omiso de Horacio?” Para tratar de encontrar respuestas a estas preguntas, podemos hacer referencia a lo que escribe George Burt en el primer capítulo de su libro, *The Art of Film Music*, es decir que la música puede tener un efecto contundente en cómo percibimos lo que un protagonista está sintiendo o pensando (4). Burt agrega que la música puede revelar algo implícito, en lo que debemos pensar, porque no es obvio de una manera visual (7). Para poder sacar a la luz los posibles sentimientos y el significado implícito, primero tenemos que analizar el carácter de la composición musical. Roger Kamien describe la pieza así:

The étude begins with a dramatic outburst. High dissonant chords and downward rushing passages lead to the main melody, marked *appassionato* (“impassioned”), which is played in octaves by the right hand. Tension mounts because of the melody’s dotted rhythms and its tempestuous accompaniment. Toward the end of the piece, after a climax, the tension momentarily subsides. Then a torrential passage sweeps down the keyboard to come to rest in powerful closing chords. (305)

Tomando en cuenta esta descripción, no es difícil ver cómo la pieza musical puede revelarnos alguna información sobre el estado de ánimo de Tristana. Los acordes disonantes pueden representar un choque de sentimientos, por ejemplo rencor y enojo hacia Horacio por haberla traído a la casa de Don Lope (como se puede comprobar en lo que le dice Tristana a Horacio cuando para de tocar el piano). Dichos acordes también

pueden estar asociados a la tristeza e indignación por lo que le había ocurrido, porque con la amputación de su pierna no sólo ha perdido su libertad sino también su identidad.

Tristana ya se siente como si fuera otra persona (como se lo aclara ella misma a Horacio).

El aumento de la tensión en la pieza musical puede representar un aumento en la de los sentimientos de la protagonista, causado quizás por haber hecho un esfuerzo para controlarse y permanecer calmada y al mismo tiempo, por experimentar un deseo irrefrenable de gritos y lloriqueos, o de rebelión y venganza. No olvidemos que la melodía está marcada “apasionadamente”--una palabra que conlleva varios significados: perdidamente, ardorosamente, amorosamente, vehementemente, desenfrenadamente (“Apasionadamente”). Es decir, una mezcla, hasta un choque de sentimientos. Tomando todo esto en cuenta podemos llegar a la conclusión de que Tristana está al borde de explotar, de hacer algo radical, de llevar su revolución a buen término, tal como veremos a continuación. No nos sorprende entonces que ella toque la pieza “Revolucionario”.

En otras palabras, la música puede ser vista como una metáfora de los sentimientos interiores de Tristana. Es una metáfora sintagmática puesto que tanto la música como la protagonista están en la misma escena. Dicha metáfora, junto con la del bastón, proporcionan información sobre la segunda etapa del cambio de carácter de la protagonista, o sea la en que se rebela y empieza a ganar control sobre el poder masculino.

Vale la pena mencionar que esta pieza musical es la única música “verdadera” que se utiliza en la película.⁸ Uno puede preguntarse: ¿por qué tan poca música? Tomando la película *Face to Face* por ejemplo, Burt plantea que la respuesta a dicha pregunta se encuentra “in the film’s dramatic content. A central intention is to establish that the suppression of anger without release has dangerous psychological consequences” (208).

Este efecto se consigue también en *Tristana*. Ya hemos comentado cómo la pieza musical puede representar el conflicto de los sentimientos de Tristana, quien se esfuerza para controlarlos. Con el desarrollo de la película *Tristana* se vuelve más fría, amargada y cruel. La falta de música ayuda a subrayar dichas características psicológicas peligrosas, que al final de la película culminan en un acto de venganza.

3.2.3 La ventana abierta, el viento y el tañido de la campana

Tal como hemos encontrado metáforas que pueden asociarse con las primeras dos etapas del cambio en el personaje de Tristana, existen otras que pueden relacionarse con la tercera etapa de su metamorfosis, en la que la protagonista toma control sobre el poder masculino. De hecho, se pueden identificar por lo menos tres de estas metáforas hacia el final de la película, en la secuencia donde se muestran los últimos momentos de la vida de Don Lope. Dichas metáforas tienen que ver con una ventana abierta, el sonido del viento aullador y el repique de la campana. A continuación se describe primero la secuencia en que se evidencian para ver cómo se construyen estas metáforas y luego se explica su posible significado.

La secuencia empieza con Tristana en la cama. Acaba de despertarse de la misma pesadilla – la en que la cabeza de Don Lope está en lugar del badajo de una campana. Se oye la voz de Don Lope en “off” llamándola. Tristana se levanta, toma sus muletas y va a la habitación de Don Lope para ver qué quiere. Él parece estar en agonía, le dice que tiene un dolor de pecho que le mata y le pide que llame al médico. Tristana va a otra habitación donde está el teléfono, supuestamente para llamar al doctor Miquis, pero sólo finge llamarlo. Es obvio que se da cuenta que Don Lope está muriendo y decide negarle la atención médica, tomando así control de su propia vida. Luego regresa a la habitación de Don Lope, quien está inmóvil y respirando con dificultad. Tenemos un medio primer

plano de la protagonista, apoyada en sus muletas al lado de la cama de Don Lope.

Tristana lo llama varias veces y le dice que el doctor Miquis llegará muy pronto, pero Don Lope no le contesta. La cámara se enfoca en Tristana, quien se inclina más para acercarse la cara a la de Don Lope. Tristana le pregunta si la puede oír mientras lo agita un poco por un hombro. Hay dos elementos llamativos en esta escena. Primero, la expresión facial de Tristana: parece ansiosa y maliciosa a la vez. Sus ojos están muy abiertos como si no pudiera creer lo que está viendo, es decir que la muerte de Don Lope fuera verdaderamente tan inminente como parecía. El segundo elemento es el maquillaje fuerte que lleva Tristana. Sobre todo se destaca el color rojo ardiente del lápiz de labios, que evoca imágenes de sangre, sangre de venganza que está corriendo por las venas de Tristana. Pero también lleva sombra de ojos y rímel. El resultado producido es tan horroroso que no nos sorprende que Jo Labanyi la compare con un vampiro. Esta investigadora, refiriéndose a Tristana escribe lo siguiente: “her pallor emphasized by her garish make-up (indicated in the screenplay) and her black shawl echoing Dracula’s cape, particularly in the final scene when she leans over the dying Don Lope like a vampire over its prey” (82). Este maquillaje contrasta marcadamente con la falta de maquillaje y la palidez de la cara de la protagonista al principio de la película cuando es todavía joven e inocente y se la representa como el ángel del hogar. Este maquillaje, junto con el chal negro, la hacen parecer una persona grotesca, imagen que encaja con la de la mujer monstruo.

Uno puede preguntarse por qué representar a Tristana como una especie de monstruo cuando está a punto de ganar su libertad. Podemos encontrar una respuesta si pensamos en la teoría sobre la representación de la mujer en el cine de Elizabeth Cowie, aspecto que hemos comentado en el primer capítulo. Según Cowie, el patriarcado controla

la imagen de la mujer y se le asigna una función y un valor determinado por el hombre y para él “and in the service of the construction of definitions of the male and more specifically of masculine desire” (19). Cuando Tristana está bajo el control de Don Lope y cumple con las expectativas y los deseos de él, se la representa como ángel del hogar. Luego pasa a ser el objeto del deseo de Horacio, pero al final ninguno de los dos hombres la desea, así que se la representa como una mujer monstruo. Ella se libera del poder patriarcal; sin embargo, al representarla como una vampiresa, su libertad se ve cuestionada.

Tristana echa una mirada de soslayo hacia el lado izquierdo y fuera del espacio del encuadre, como si de repente hubiera visto algo que le habría llamado la atención. Su expresión facial muestra claramente que está tramando algo siniestro para aprovecharse de la situación frágil en la cual se encuentra Don Lope. Luego se endereza y la cámara la sigue caminando con sus muletas, pasando por delante de la cama de Don Lope, para cruzar la habitación hasta llegar a una ventana cerrada. Se para frente a ella y la abre de par en par. Luego Tristana gira sobre sí misma y echa una mirada fuera del lado izquierdo del marco, hacia la cama de Don Lope, probablemente para averiguar si él sigue respirando, y camina hacia este mismo lado y sale del marco. El hecho de que Tristana abra la ventana es muy importante no sólo porque al abrirla deja entrar el aire helado que sin duda acelerará la muerte de Don Lope, sino también porque esta acción demuestra que ahora Tristana está en control de su futuro y tiene la vida de Don Lope en sus manos. Es como si el pájaro que ha estado enjaulado durante todo este tiempo finalmente tuviera la oportunidad de abrir la puerta de la jaula y hacer lo que quiera. Es decir, la ventana abierta es una metáfora de la nueva libertad que encontrará Tristana al morir Don Lope. El aire nuevo que entra en la habitación reemplaza el aire anquilosado que ha rodeado a

Tristana por causa de las expectativas egoístas de Don Lope. Para recalcar esta idea, la cámara se enfoca en la ventana abierta durante algunos segundos en un primer plano. Sólo se oye en “off” el tictac de las muletas de Tristana, que se aleja de la ventana y la respiración difícil de Don Lope. La falta de música y la sola presencia del sonido ambiental nos hacen recordar lo que dice Burt, que de esta manera es más fácil que los espectadores se dejen cautivar por los únicos sonidos que se oyen y, por así decirlo, meterse en la escena (214). En nuestro caso, lo más llamativo es la respiración difícil de Don Lope, la que no sólo aumenta la tensión, sino que también crea una cierta atmósfera funesta, puesto que el cese de respiración implicaría la muerte del personaje, aunque metonímicamente.

Es posible que en esta escena final se introduzcan estos momentos de silencio absoluto en medio de otras partes en las que tenemos solamente el sonido ambiental para aumentar el suspense, puesto que el espectador sigue tratando de detectar la respiración de Don Lope en medio del silencio, eso para saber si se ha muerto o no. Luego, sobre el primer plano de la ventana abierta se intercala un plano de conjunto de la plaza cubierta de nieve. Cae otra vez el silencio. Después de un segundo se superpone de nuevo un primer plano de las rejas y la ventana abierta. Esta vez la cámara debe estar colocada fuera de la habitación, en la plaza, ya que se muestra una vista desde fuera hacia la ventana. Se guarda todavía el silencio. De repente se empieza a oír el repique de una campana y se escucha un viento aullador. A través de las rejas y la ventana abierta se puede ver a Tristana en medio fondo del marco mirando hacia la cama de Don Lope. Luego ella se acerca hacia la ventana y la cierra. El espectador concluye que Tristana ha logrado su objetivo, que es la muerte de Don Lope. La cámara se enfoca en la ventana cerrada con las rejas cubiertas de nieve antes de que aparezca un plano de conjunto de la

plaza.

Vale la pena explicar en mayor detalle el significado de la ventana y también el de las rejas. Ya hemos señalado que Tristana abre la ventana para que el aire helado precipite la muerte de Don Lope, y que su muerte significa la libertad de la protagonista. Pero a la vez, las rejas recuerdan al espectador los barrotes de la jaula del pájaro, el cual, como hemos comentado anteriormente, representa a Tristana en escenas anteriores. Al morirse Don Lope, Tristana va a estar libre para hacer lo que quiera; sin embargo no puede olvidar o anular lo que ha experimentado y sufrido física y psicológicamente mientras ha estado bajo su control. Puede abrir y cerrar la ventana, una metáfora del hecho de que ahora Tristana esté en control de la situación, pero las rejas estarán siempre allí como huella del pasado del cual no puede liberarse. O sea, Tristana no logra la liberación completa del modelo porque está atrapada en ese tipo de representación. Tomando en cuenta la época en que se rodó la película, que eran los últimos años de la dictadura de Franco, la ventana abierta puede asociarse con la libertad que pronto experimentará España al morirse Franco, quien está representado por Don Lope, mientras que las rejas representan las huellas de más de treinta años de dictadura. Es decir, los españoles estarán libres, pero no les será posible olvidar fácilmente los efectos del Régimen.

Los sonidos del viento y de la campana contrastan con el silencio que domina gran parte de esta secuencia. Para revelar unos posibles significados de estos dos sonidos podemos recurrir a la teoría de Burt sobre cómo el sonido ambiental puede servir en parte como metáfora (212). Un viento fuerte puede arrancar árboles de sus raíces, arrojar al aire todo lo que encuentra en su camino y dejar escombros en su lugar. Después de tal desastre se necesita que uno limpie los escombros y reconstruya lo que fue destruido para que pueda reanudar su vida. Tomando en cuenta estas imágenes, uno puede concluir que

el viento aullador que se oye en esta secuencia es una metáfora del cambio--no sólo de la transformación del carácter de Tristana que hemos visto durante la película, sino también de la nueva vida que encontrará una vez que se muera Don Lope. Será viuda y libre para hacer lo que quiera, aunque no se puede liberarse del lastre del pasado.

El repique de la campana lleva a la mente del espectador la secuencia en que el campanero explicaba a la joven Tristana el significado de los diferentes toques, entre los cuales había el toque de muerte. Por supuesto, en esta secuencia el tañido de la campana puede ser interpretado como el anuncio de la muerte de Don Lope (*foreshadowing*) lo que coincide con la explicación que el campanero le había hecho a Tristana sobre los significados de los toques de las campanas.⁹

3.3 Las oposiciones binarias

En los apartados anteriores hemos visto cómo algunas de las varias metonimias y metáforas que se presentan en la película *Tristana* revelan los cambios de carácter que experimenta la protagonista a lo largo de la acción fílmica y cómo se la representan de acuerdo con dos estereotipos femeninos: el del ángel del hogar y el de la mujer monstruo. A continuación examinaremos tres oposiciones binarias que además de reforzar algunas de las observaciones hechas anteriormente, nos permitirán llegar a algunas deducciones sobre la situación de la mujer en España antes de la Guerra Civil de 1936-1939.

3.3.1 Tristana y Saturna

Analicemos primero la oposición binaria Saturna-Tristana. Para ver cómo está construida examinaremos dos secuencias distintas. En la primera, las dos mujeres se encuentran en la calle para ir a dar un paseo, mientras Don Lope está con sus amigos en el café bar. Él no quiere que Tristana salga de casa si no va acompañada de él. La secuencia empieza con un medio plano de Saturna, quien acaba de salir de la casa y se envuelve los

hombros en un chal negro. Lleva un vestido negro muy sencillo y su cabello está recogido en un moño en la nuca. No lleva maquillaje. De hecho, en toda la acción de la película *Saturna* se presenta siempre de esta manera, solamente cambiando el chal por el delantal cuando está en casa. Es la imagen perfecta de la viuda y sirvienta de la pre-Guerra. En la calle, *Saturna* encuentra a *Tristana* que la está esperando. En contraste, *Tristana* está muy elegante. Lleva un sombrero blanco que deja ver una parte del cabello recogido con esmero, un abrigo entallado, guantes y un pequeño bolso, todos del mismo color marrón. Es la imagen de la juventud llena de vida y parece una verdadera señorita de clase. Mientras empiezan a caminar por la calle, *Saturna* le pregunta a *Tristana* adónde piensan ir y ésta le contesta que le da igual. Cuando *Saturna* expresa su preocupación por si acaso Don Lope tuviera que enterarse de sus salidas, *Tristana* le contesta: “¿Y qué?” Su respuesta a *Saturna* es: “Si se entera, ¡que se entere!” (*Tristana*). Añade que no puede aguantarlo más y que cada día se vuelve más viejo y más ridículo. La única cosa que *Saturna* le dice a *Tristana* es que tiene miedo de perder su trabajo por acompañarla sin el permiso de Don Lope. Esta breve conversación entre los personajes ayuda a reforzar la diferencia, o sea es un ejemplo de la oposición binaria entre las dos mujeres, aspecto que hemos empezado a comentar tras el análisis del vestuario. *Saturna* se comporta como una humilde sirvienta que trata de satisfacer las solicitudes de su ama. Además se preocupa por lo que podría pasar si Don Lope, su amo, se enterara. En contraste, en sus respuestas a las preguntas de *Saturna*, *Tristana* demuestra su carácter rebelde y no tiene miedo a desobedecer a Don Lope, ni de criticarlo severamente. En esta secuencia tenemos una oposición binaria sintagmática puesto que las dos mujeres aparecen juntas en la misma escena y se resaltan las siguientes oposiciones que *Saturna/Tristana* representan respectivamente: conservadora/moderna, sirvienta/dueña, subyugación/rebeldía,

respeto/arrogancia. Se puede decir que en su rol de sirvienta obediente Saturna se parece al ángel del hogar.

Evidentemente hay también escenas en las cuales Tristana y Saturna aparecen solas. En estos casos, cada mujer es significativa oposicional ya que se establece una relación paradigmática entre ellas. Por ejemplo, poco después de la secuencia que acabamos de comentar, cuando Tristana y Saturna regresan a casa, tenemos una escena en que Saturna, ahora llevando un delantal blanco sobre su vestido negro, está haciendo una cama. Se oye la voz de Don Lope en “off” llamándola un par de veces y ella le responde “señor” mientras sigue con sus labores. Don Lope entra en la habitación y le dice: “¿Es que no me oyes?” Le entrega su corbata y le dice: “toma, plancha esta corbata” y ella contesta “Sí, señor” (*Tristana*). La manera en la que Saturna está vestida con su delantal blanco, sus labores y la manera respetuosa en que contesta a Don Lope, aunque éste parece algo enfadado con ella, resalta lo que Saturna significa o representa—la sencillez, la servidumbre, el respeto, la humildad. En esta secuencia Saturna es un significante oposicional con respecto a Tristana. Al mismo tiempo la presencia de Saturna evoca una serie de oposiciones binarias con relación a Tristana que están presentes en la película: sencillez/elegancia, servidumbre/poder, subyugación/rebeldía, respeto/arrogancia, valores conservadores/valores liberales. Tristana no tiene que estar presente para que se evoquen estas oposiciones cuando aparece Saturna, del mismo modo que Tristana puede funcionar como significante de estas oposiciones cuando Saturna no aparece en la escena.

Pero, ¿qué pueden revelarnos estas oposiciones binarias sobre la situación social de la mujer? En primer lugar, proporcionan información sobre los posibles papeles o las posibles carreras que una mujer podía tener en la época anterior a la Guerra Civil Española—es decir trabajadora, en este caso sirvienta como Saturna, o mujer mantenida,

como Tristana. En segundo lugar, la manera en que se visten y hablan evidencia las diferencias entre las clases sociales. Tristana pertenece a la clase burguesa, no trabaja, se viste elegantemente e imparte órdenes, mientras que Saturna pertenece a la clase obrera: trabaja como sirvienta para ganarse la vida (uno de los pocos oficios que tenían las mujeres), se viste sencilla y humildemente y trata de complacer a sus dos amos. Pero lo que se destaca aquí es que ninguna de ellas tiene la opción de la independencia, puesto que el control económico lo tiene Don Lope.

3.3.2 Tristana y las estatuas de la Virgen María

Otra oposición binaria interesante que involucra a Tristana se presenta en la última parte de la acción de la película durante el matrimonio de Tristana y Don Lope. Se sobreponen tres planos que demuestran cuatro estatuas de la Virgen María, dos con el niño Jesús en sus brazos y dos con sus manos juntas como si estuvieran rezando. La Virgen María es para los cristianos la madre de Dios y un símbolo de amor, obediencia, virginidad y santidad. En otras palabras lo opuesto de Tristana, la cual en esta parte de la película está llena de odio y rencor hacia don Lope; ya que había perdido su virginidad desde hacía mucho tiempo, y está llevando una vida pecaminosa, según lo indica el cura en otra parte de la película cuando le sugiere que se case con Don Lope. Además, hace mucho tiempo que no obedece a Don Lope. En este ejemplo tenemos una oposición binaria paradigmática puesto que solamente se muestran las estatuas de la Virgen, con Tristana fuera del marco.

Esta oposición binaria es llamativa porque no sólo nos dice algo sobre la imagen ideal de la mujer en la sociedad española de los años mil novecientos treinta, sino que también es irónica. A pesar de los nuevos derechos que la Segunda República otorgó a la mujer, la sociedad española en general seguía esperando que la mujer siguiera el modelo

de la Virgen: siendo casta, pura y obediente, esposa y madre ideal, imágenes que después serían reforzadas durante la dictadura de Franco, como hemos comentado en el primer capítulo. Al aceptar ser la humilde sirvienta de Dios y adaptarse a lo que se esperaba de ella, la Virgen recibió respeto, gloria y adoración. Tristana es todo lo contrario, ya que no sólo no acepta conformarse, sino que también va en contra de lo que se esperaba de la mujer ideal y es vista por la sociedad como carente de virtud. Sin embargo, es preciso comentar que esta oposición binaria que se establece entre Tristana y la Virgen es irónica porque obviamente Tristana ha sido manipulada por Don Lope para convertirla en su amante y mientras ella se ve como carente de virtud, él sigue siendo un hombre respetable ante la sociedad. Además, la rebeldía que manifiesta Tristana será liberadora de esa situación de opresión que sufre. En contraste con la Virgen, es justo cuando Tristana ejerce su rebeldía que consigue más agencia. Tristana también tiene hombres que la adoran, como Don Lope y Saturno, pero de un punto de vista sexual y no religioso.

3.3.3 Tristana y Josefina

La única secuencia en que se presenta a Josefina, la hermana de Don Lope, es muy importante puesto que no sólo resalta las diferencias que hay entre Josefina y Tristana, dos mujeres que pertenecen a la misma clase social pero que se comportan de manera tan distinta, sino que también nos revela algunos detalles sobre la situación política y social de la mujer española antes de la Guerra Civil Española.

Dicha secuencia empieza con Tristana y Don Lope, ambos vestidos elegantemente, caminando el uno al lado del otro en un parque. Don Lope lleva su traje tradicional de caballero español con sombrero y bastón, y saluda respetuosamente a dos mujeres que pasan por su lado, inclinando un poco la cabeza y levantando el sombrero para saludarlas. Tristana se ve muy elegante. Tiene el cabello recogido bajo un sombrero

marrón oscuro, lleva guantes de cuero marrón y tiene una cartera del mismo color que su sombrero entre sus manos. Lleva un vestido entallado de color marrón muy claro con cuello y puños blancos y un largo pañuelo color arena y blanco. Complementa su traje con aretes pequeños de oro. Camina muy recta, con la cabeza en alto y tiene una expresión facial serena. De su manera de andar y de su vestido se puede concluir que es la imagen perfecta de una señorita burguesa llena de pudor que está dando un paseo en el parque acompañada de un verdadero caballero que puede ser su padre. Se ve algo pálida, aunque lleva un poco de maquillaje y parece que está pensando en algo. En un cierto punto empieza a sonreír y se detiene por un rato para preguntarle a Don Lope si él piensa que está loca si le dice que tiene ganas de gritar de alegría. Mientras reanudan el paseo, Don Lope le dice que todas sus ausencias y salidas dan la impresión de que tiene un amante. La expresión facial de Tristana se vuelve seria y le contesta: “¿Soy libre no? Yo sólo tengo que rendir cuentas a mí misma” (*Tristana*). De hecho, como le replica a Don Lope, ella ha estado siguiendo sus consejos. Don Lope empieza a enfadarse y su tono de voz se vuelve algo agresivo y le dice a Tristana: “Si te sorprendo en algún mal paso te mato. Creo que te mato. Prefiero una tragedia que ser ridículo en mi decadencia” (*Tristana*). Aquí, se detienen y Don Lope gira para mirarla cara a cara y le dice, levantando aún más su voz: “Mira que conmigo no hay secretos y con mi experiencia en estas cosas, es imposible negármela. ¡Es imposible!” (*Tristana*). A esto Tristana le replica “¡Por favor, Lope!” (*Tristana*) mientras echa un vistazo rápido a sus alrededores. Es obvio que el comportamiento de Don Lope le da vergüenza y teme que alguien pueda oírlo. Tristana inclina la cabeza y gira para continuar caminando cabizbaja pero se detiene después de haber dado dos pasos cuando Don Lope le amonesta: “Quedas advertida y no olvides que tengo dos obligaciones para contigo” (*Tristana*). Aquí Tristana gira para

mirarle la cara a Don Lope, dando su espalda al espectador. Don Lope sigue advirtiéndole: “Soy tu padre y tu marido. Y hago de uno u otro según me conviene” (*Tristana*). Al escuchar esto, Tristana lo mira durante un par de segundos, da un giro y se aleja de él sin decirle ni siquiera una palabra más.

Esta escena es irónica. Primero porque aunque Don Lope se presenta como un caballero tradicional y se comporta de una manera cortés con las dos mujeres con que se encuentra, se comporta de manera opuesta con Tristana, como es evidente en lo que le dice a la joven. Finge ser su padre y su protector pero a la vez abusa de ella y la utiliza como un objeto sexual. Segundo, por su apariencia, es decir su traje y su comportamiento, Tristana parece ser una mujer decente que encaja en las normas sociales; sin embargo, sabemos que es carente de virtud gracias a su supuesto protector, quien aparentemente también pretende ser un verdadero caballero. Vale la pena señalar aquí que esta escena puede ser asociada con la segunda etapa del desarrollo de Tristana que hemos comentado anteriormente, en la que la representación de la protagonista empieza a alejarse de la del ángel del hogar. Tristana ha empezado a rebelarse, sale de casa sin el permiso de Don Lope y tiene un amante, aunque Don Lope le prohíbe tenerlo. Tiene también cierto coraje para contestar a Don Lope, pero frente a su amenaza de muerte y de su declaración de poder sobre ella, le falta el coraje para replicarle. Tampoco tiene suficiente coraje para abandonar la casa de Don Lope y vivir verdaderamente libre de su tirano, aunque esto hubiera sido difícil puesto que las mujeres de la clase burguesa no solían trabajar para ganarse la vida.

Luego la cámara enfoca en dos mujeres. La mayor de las dos es Josefina, la hermana de Don Lope. La otra es su amiga. Josefina también se ve muy elegante. Lleva un sombrero negro, debajo de que se puede ver su cabello canoso. Lleva guantes negros y

un bolso del mismo color. En la mano en que tiene el bolso por el asa, agarra también un pequeño libro negro. Es posible que éste sea un devocionario. En la otra mano lleva un bastón. Su vestido es de un color marrón oscuro y lleva un abrigo de color gris marengo. Además lleva un collar negro alrededor de su cuello, un enorme broche de oro en la solapa de su abrigo, un largo collar con un colgante y un grueso brazalete, todos de oro. Parece que tanto el broche como el colgante tienen imágenes religiosas. Si fuera así, la hipotética conclusión sobre el libro sería más plausible. Se ve muy seria y a pesar de su edad camina bastante derecha, echando de vez en cuando miradas al suelo y a sus alrededores. En un cierto momento las dos mujeres se cruzan con Don Lope y se paran. Los dos hermanos intercambian solamente una palabra. Josefina llama a Don Lope “¡majadero!” y él replica “¡estúpida!” y se apartan. Josefina ahora se endereza aún más, levanta la cabeza y su expresión facial demuestra asco (*Tristana*). Siguen caminando en sentidos opuestos por unos momentos hasta que Don Lope gira y va hacia las dos mujeres y se para delante de ellas. Don Lope le pide a Josefina que le preste 10.000 pesetas, pero ésta le dice: “sabes que yo no alimento herejes” mientras que lo mira fijamente de una manera desafiante. A esta respuesta Don Lope le contesta: “Guárdate tu dinero, vieja beata” y se va (*Tristana*). Josefina, se lamenta con su amiga, con quien iba del brazo: “Que castigo me ha dado Dios con este hermano” y ésta le contesta “Afortunadamente, tú llevas la sartén por el mango” y Josefina, mirándola, le responde: “Sí, pero sólo mientras viva. Las leyes están hechas por los hombres, hija” (*Tristana*). De su expresión facial se puede ver que esto le daba fastidio aunque parece resignada.

Esta escena es muy rica, porque nos permite sacar considerable información sobre la situación política y social de la mujer antes de la Guerra Civil. Consideremos a Tristana y a Josefina. A primera vista parece que tienen mucho en común. Por ejemplo, a pesar de

la diferencia de edad, es obvio que ambas mujeres pertenecen a la clase burguesa. La manera en que se visten y caminan apoya esta conclusión. Sin embargo, en el caso de Tristana su apariencia es irónica puesto que su vestido esconde el estado de penuria en que vive. Además, ambas mujeres están acompañadas, Tristana de Don Lope, la imagen perfecta de un caballero tradicional y Josefina de una amiga, algo que parece muy apropiado puesto que en aquella época había la costumbre que las mujeres fueran acompañadas cuando salían de casa. Pero si profundizamos nuestro análisis nos damos cuenta de que Tristana y Josefina forman en realidad una oposición binaria al presentar dos imágenes distintas de la mujer burguesa. Para ver cómo se establece dicha oposición, analicemos primero la manera en la que reaccionan a las declaraciones de Don Lope. Cuando éste amenaza a Tristana y le dice que puede comportarse como quiera con ella, la protagonista no encuentra el coraje para contestarle, se queda pasmada, hasta casi algo atemorizada, y se aleja sin decirle nada. En contraste, Josefina no duda en insultarlo cuando se cruza con él antes de que él tenga tiempo de abrir la boca. Además lo mira con disgusto. Es más, se rehúsa a ayudarlo cuando Don Lope le pide un préstamo. Tiene dinero y no necesita a un marido para suplir sus necesidades ni para protegerla. Al contrario, Tristana está a la merced de Don Lope, y no es ni libre ni honrada. Esto es irónico, pues, aunque Tristana sueña con ser tanto libre como honrada, en realidad no lo es.

Sin embargo, tenemos que destacar que aunque Josefina reprocha el estilo de vida de su hermano y se niega a prestarle dinero cuando está viva, al morir se no tiene otra opción que dejarle toda su fortuna ya que las leyes gubernamentales así lo exigen. Don Lope no cree en las instituciones y está a favor de la anarquía. A pesar de eso, al morir su hermana acata las leyes y acepta su dinero. Dicho comportamiento es irónico, puesto que

si fuera verdaderamente anarquista no lo aceptaría para desobedecer las leyes. Además la respuesta de Josefina resalta la posición inferior de las mujeres en la sociedad española de aquella época porque aunque podían hacer lo que querían con su dinero mientras vivían, por lo menos las mujeres solteras no tenían la oportunidad de dejar su fortuna a quienes quisieran al morir.

Vale la pena señalar que el personaje de Josefina no es tan sencillo como parece serlo a primera vista. Para la sociedad Josefina es una beata, una mujer devota que ayuda a los demás, pero a la vez rehúsa ayudar a su hermano, no duda en insultarlo, y no hace nada para liberar a Tristana de sus garras, aunque sabe que la señorita está llevando una vida pecaminosa. Es posible que Buñuel esté tratando de mostrar que en realidad las personas no son lo que aparentan ser en la superficie. Lo mismo se puede decir de Don Lope y hasta de Tristana ya que aparentan ser lo que no son. Basta dar un ejemplo sacado de esta secuencia: al caminar juntos ellos aparentan ser padre e hija, pero en realidad no lo son.

Otro elemento importante de esta secuencia es resaltar el hecho de que Josefina lleve un bastón. Lo utiliza para apoyarse un poco en su camino, pero como hemos comentado anteriormente el bastón es un símbolo del poder. Y es obvio que Josefina no duda en ejercer este poder sobre su hermano aunque él se trague el orgullo para pedirle un préstamo. En este punto de la película Tristana no tiene bastón y tampoco poder. Ya hemos comentado anteriormente cuando analizamos metáforas y metonimias, que cuando Tristana empieza a llevar bastón ella también consigue poder. En esta secuencia tenemos una inversión de papeles entre Josefina y Don Lope, puesto que la mujer, normalmente vista como el sexo débil, está en control y el hombre está a su merced.

Finalmente, Josefina califica a su hermano de hereje. Es obvio que sabe el tipo de vida que lleva. Él la califica de vieja beata. Esta declaración de Don Lope es llamativa. Una beata es una persona que se dedica a hacer obras de caridad y se aleja de los placeres mundanos (“Beato, ta,” def. 2). Puede ser también una persona que demuestra una religiosidad exagerada (“Beato, ta,” def. 3). No es difícil creer que Josefina es una combinación de estos tipos de personas y los comentarios hechos anteriormente acerca del libro y las alhajas que lleva corroboran bien esta conclusión. Además, el hecho de que Josefina le diga a Don Lope que no alimenta a herejes puede implicar no sólo que probablemente provea ayuda a los pobres y a otras personas que necesiten protección de la Iglesia, sino que también, según ella, Lope ha renegado de la Iglesia y ya no es católico.

Pero si se puede calificar a Josefina de beata, no se puede decir lo mismo de Tristana, como lleva una vida pecaminosa. Entonces la oposición binaria que se puede establecer entre Tristana y Josefina es la siguiente—subyugación/poder, dependiente/independiente, deshonra/virtud, mujer mundana/beata. Sin embargo, hay más complejidad en el personaje de Josefina como mujer porque aparenta representar a la mujer perfecta que sigue los principios del franquismo porque es muy buena mujer católica, pero al mismo tiempo no le gusta la idea de dejar su dinero a su hermano. Tampoco se ve que Josefina demuestre ningún tipo de solidaridad con Tristana, lo que reforzaría también el modelo patriarcal.

Uno de los aspectos inquietantes de toda la acción de esta película es el hecho de que no parezca que hubiera un intento de romper las oposiciones binarias que existen. Por ejemplo, en comparación con los otros personajes femeninos como Saturna y Josefina, a Tristana se la representa como la mujer mundana que va contra las normas de la

moralidad y de la sociedad, mientras las otras se aproximan más al modelo femenino ideal, es decir el de la Virgen María. Esto es un poco problemático porque no hay espacio para otras opciones. Además, Tristana es sumisa y vive oprimida por Don Lope, mientras que Josefina y también hasta cierto punto Saturna, gozan de una cierta libertad. Parece que la única manera que Tristana tiene para escapar del poder masculino es la destrucción del antagonista, Don Lope.

Aquí podemos referirnos otra vez a lo que escribe, Elizabeth Cowie sobre la representación de la mujer en el cine, detalle que hemos comentado anteriormente. Según la autora, la imagen de la mujer está controlada por el sistema patriarcal y se le asigna una función y un valor establecido por el hombre y que sirve para él (19). Esto se puede ver fácilmente en nuestra película. La mujer es representada como una sirvienta (Saturna), una beata (Josefina) o un ser etéreo (la Virgen María) y el ángel del hogar (Tristana antes de ser desflorada por Don Lope), todas ellas imágenes estereotipadas de la mujer. Cuando Tristana trata de romper con este molde y liberarse del control patriarcal, se la presenta como una especie de monstruo. Vale la pena mencionar que en la novela también se presenta a Tristana como diferentes estereotipos femeninos, tal como hemos visto en el capítulo anterior, y existe también un binarismo en el que Tristana es la oprimida y Lope el opresor. Igualmente en la novela Tristana trata de liberarse del poder patriarcal; sin embargo, en ese caso su intento fracasa y termina casándose con su viejo tirano.

3.4 Conclusión

En este capítulo he presentado un análisis detallado de la metonimia principal que se evidencia en la película--la metonimia de las pantuflas--que revela las tres etapas en el cambio del personaje de Tristana y las distintas maneras de representarla. Es decir, al principio de la película, cuando Tristana es una joven inocente y sumisa, se la representa

como el ángel del hogar. Luego, cuando se rebela, se aparta lentamente de esta imagen y se la asocia más con la imagen de la mujer monstruo hasta que se caracteriza completamente de esta manera al final cuando toma control, no solamente de su vida, sino también de la de Don Lope.

También he identificado varias metáforas, como las del pájaro enjaulado, de la pieza musical de Chopin y de la ventana abierta, que pueden asociarse con las tres etapas del desarrollo del carácter de la protagonista, además de reforzar las imágenes estereotipadas del ángel del hogar y de la mujer monstruo. Estas imágenes concuerdan con las representaciones de la mujer que circulan en el cine, imágenes concebidas por el hombre y para sus expectativas, tal como señala Cowie. Además, la manera de representar a la protagonista está de acuerdo con dos de los tres estereotipos de las novelas del siglo XIX según Bronfen y que hemos identificado en la novela *Tristana*. Solamente falta la imagen de la mujer caída en la película, puesto que en contraste con la novela, *Tristana* no se rinde y no se conforma con las expectativas de su sociedad y por ello se la representa como la mujer monstruo hasta el final.

Lo interesante es que aunque la manera de representar a *Tristana* está conforme con las imágenes tradicionales de la mujer, las metáforas y metonimias no sirven solamente para encasillar al personaje, representándola como una muñeca o como papel, como ocurre en la novela, sino también para destacar su camino hacia la libertad y el poder.

El análisis de las oposiciones binarias nos ha permitido sacar a la luz alguna información crucial sobre la situación de mujeres de clases sociales distintas en la época antes de la Guerra Civil Española. Tal como las metáforas y metonimias, las oposiciones binarias destacan cómo en esta película la mujer es representada como un estereotipo

femenino, un objeto definido por el sistema patriarcal, y Buñuel no le da espacio a la mujer para escapar del estatus quo a no ser que sea por el camino de la venganza y de la muerte.

Es curioso que a pesar de que Buñuel cambie el desenlace de la historia, decida perpetuar las imágenes estereotipadas de la mujer. Estas ideas serán analizadas a fondo en el capítulo siguiente.

NOTAS

¹ Jordan y Allinson explican que en el cine el término *mise-en-scène* normalmente significa todo lo que se pone frente a la cámara para que sea grabado y aparezca en el encuadre (36): “Thus, *mise-en-scène* encompasses framing, setting, décor, props, costume, make-up, figure, expression, movement and lighting, as well as the way in which these elements are combined in the frame (composition)” (36). Los autores añaden que si la *mise-en-scène* consta de *qué* se debe filmar, la cinematografía se refiere a *cómo* se filma (43). Para ver cómo estas técnicas cinematográficas han sido empleadas en algunas películas españolas, se puede consultar el segundo capítulo de su libro *SPANISH CINEMA: A Student’s Guide*.

² En el cine se distingue entre una escena, es decir cada una de las partes de que consta una película y que representa una determinada situación con los mismos personajes (“escena”), y una secuencia, es decir una “sucesión no interrumpida de planos o escenas que integran una etapa descriptiva, una jornada de la acción o un tramo coherente y concreto del argumento” (“secuencia”).

³ Refiriéndose a la situación de la mujer a finales del siglo XIX en la Península Ibérica, Paddy Scott escribe lo siguiente: “Excluded from public life, where their voices were considered worthless, and confined to the domestic sphere, women were subject to the authority of the traditional custodians of female morality – fathers, husbands and brothers” (2). Estas ideas eran las que dominaban durante la dictadura de Franco, tal como hemos visto en el primer capítulo. Lo irónico en el caso de *Tristana* es que el presunto custodio de la moralidad femenina, Don Lope, es justo la persona que la corrompe, pues ha abusado sexualmente de la joven Tristana, cuya honra debía proteger.

⁴ El propósito de esta explicación se vuelve evidente al final de la película, en una secuencia que analizaremos a continuación en este estudio.

⁵ Varios autores comentan sobre el posible significado de que Tristana toque el piano. Por ejemplo, Mellen plantea que su “loud piano playing [. . .] is symbolic of her repression of all healthy impulse. Transforming tender feeling into hard aggression, it is meant to drown out what remains in her of hope and possibility” (304). Labanyi, a su vez, interpreta esta acción como una manera de expresar y distraer atención de sus sentimientos frustrados (90). Krohn y Duncan señalan cómo, en contraste con lo que pasa en la novela, la película alude solamente una vez al deseo de Tristana “to do great things” (161). Sin embargo resaltan cómo la escuchamos tocar el

Estudio Revolucionario de Chopin en el piano como Artur Rubinstein (161). No se puede decir exactamente lo que los autores quieren decir con esta frase. ¿Sugieren quizás que Tristana tenga aspiraciones a ser una célebre pianista como lo era Rubinstein? Dado que en aquella época las mujeres no tenían muchas oportunidades para forjarse una carrera, esto sí que hubiera sido revolucionario. O quizás quieren sugerir que el título de la pieza musical refleje el deseo de Tristana de hacer grandes cosas, distintas a las tradicionalmente asignadas a la mujer. Sin embargo, ninguno de estos autores interpreta el acto como una metáfora, analizándola en detalle para sacarle el significado. Esto es lo que pienso lograr en esta tesis.

⁶ Para más detalles sobre cómo las mujeres que trataban de rebelarse contra las normas del sistema patriarcal en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX se veían como amenaza a la sociedad, calificadas de locas y por ende enviadas a manicomios, se puede leer el libro *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980* de Elaine Showalter. Lo triste es que generalmente dichas mujeres no eran ni enfermas ni locas, sino que solamente estaban tratando de conseguir una educación, una profesión, el derecho de votar y/o la posibilidad de vivir libres e independientes, fuera del dominio del padre o del esposo.

⁷ Mellen y Labanyi proporcionan una interpretación distinta del significado de la amputación de la pierna de Tristana. Comentando cómo Tristana refleja la preocupación de Buñuel con la decadencia de España, Mellen plantea que la protagonista con su pierna amputada conlleva imágenes de España ya amputada después de la caída de la Primera República. La Tristana lisiada representa en su persona la generación que sería mutilada por la Guerra Civil, “embodying as she does the frequent image of Franco’s Spain of the amputee” (300). En cambio, Labanyi, al escribir del simbolismo fetiche destaca los pies y la pierna de Tristana, ambos símbolos fálicos, dice que el hecho de que Tristana pierda una pierna parece ser tanto un temor frente a la castración como un deseo por “a woman’s masculinity” (33).

⁸ Es preciso señalar que en toda la acción de la película se oye solamente una vez más un tipo de sonido que puede ser calificado de musical. Este ocurre durante el funeral de Josefina, la hermana de Don Lope, cuando por algunos segundos se puede oír un sonido extra-diegético, típico de la música que acompaña un tiovivo.

⁹ Vale la pena mencionar que en la película encontramos a Tristana enfrentada a dos opciones: dos hombres, dos columnas, dos garbanzos y dos calles. Estas son metáforas de la falta de opciones que Tristana tenía en su vida. Esta tendencia a presentar varias opciones responde al

perspectivismo que Buñuel presentaba en sus películas. El director quería forzar a los espectadores a pensar que hay más de una perspectiva para apreciar la realidad

Capítulo 4: Conclusión

En este estudio hemos analizado dos relatos, la novela *Tristana*, publicada en 1892, y la adaptación cinematográfica rodada más de 70 años después. La teoría sobre el análisis del relato de ficción nos ha servido de herramienta para examinar los dos relatos como textos y sacar su significado a través de un análisis del lenguaje. Debido a la manera distinta de comunicación entre la literatura y el cine, el lenguaje que se utiliza es distinto, pues el texto literario se vale del lenguaje verbal (la escritura) mientras que el cinematográfico se apoya en el lenguaje no-verbal (imágenes y sonidos). Sin embargo, nos ha sido posible analizar el lenguaje de los dos textos a través de metáforas y metonimias, y en el caso del texto cinematográfico hemos utilizado también las oposiciones binarias. Este análisis nos ha permitido construir el personaje de la protagonista, Tristana, trazar la evolución de su carácter y deducir la manera en que se la representa, de acuerdo con la teoría sobre la representación de la mujer en el cine del siglo XX y en las novelas del siglo XIX: es decir el ángel del hogar, la mujer caída y la mujer monstruo.

Aunque el relato cinematográfico se aparta del literario, tanto la novela como la película pueden ser divididas en tres partes que tienen que ver con los cambios que se presentan en la evolución de la personalidad de Tristana. A su vez están estrechamente ligados con la manera en que se la representa. En síntesis, hemos visto cómo en la primera parte Don Lope recoge a la huérfana Tristana en su casa. La joven es bella, inocente y obediente, lista para complacer a su tutor, y en ambos textos se la representa como el ángel del hogar. En la segunda parte Don Lope viola a Tristana y ella empieza a sublevarse contra su viejo tirano, quien la mantiene como su amante y cautiva. Mientras tanto, Tristana conoce a un joven pintor, Horacio, y los dos se enamoran. Aquí tenemos algunos cambios entre los dos textos. En el caso

cinematográfico, Tristana se va con Horacio, mientras que en el literario, se queda con Don Lope y se comunica con Horacio a través de cartas. Sin embargo, en los dos textos se la representa como una especie de mujer monstruo, ya que se rebela contra el orden patriarcal. En la tercera y última parte, Tristana pierde su pierna a causa de un tumor y finalmente se casa con Don Lope. Otra vez tenemos diferencias en la manera en la que se desarrolla la historia, y en este caso también en la forma de representarla, debido a que los cambios son considerables. En la novela, Tristana se resigna al rol de mujer casada, conformándose así con las expectativas de la sociedad patriarcal y por ende se la representa como la mujer caída. En la película Tristana se vuelve fría y amargada, y al final elige acelerar la muerte de su marido. A diferencia de la novela, Tristana aquí no se somete a él y se afirma por medio de la venganza, mientras que derroca el dominio del marido. En consecuencia persiste la representación de la mujer monstruo.

Hemos visto que en ambos textos se emplean metáforas y metonimias para construir el personaje de Tristana, resaltar las tres etapas de la evolución de su carácter y la manera en la que se la representa. En el caso de la novela hemos identificado las metáforas de la muñeca, de la mujer muerta y del papel. Éste sirve también de metonimia. En la película tenemos una selección más amplia de metáforas y metonimias, entre las cuales encontramos las metonimias de las pantuflas, del sombrero y del bastón, y las metáforas del pájaro enjaulado, de la pieza musical de Chopin y de la ventana abierta. Lo llamativo es que aunque las metáforas y metonimias son distintas en los dos textos, en ambos se utilizan para representar a Tristana de una manera que encaja con los estereotipos femeninos que dominaban la literatura del siglo XIX y el cine del siglo XX. Esto ocurre a pesar de que las metáforas y metonimias sirven también para resaltar los cambios que se presentan en

el carácter de la protagonista, como demuestran muy bien, por ejemplo, la metonimia de las pantuflas en la película y la metonimia y metáfora del papel en la novela.

A su vez, el análisis de las oposiciones binarias ha reforzado la manera estereotipada de representar a la mujer que hemos identificado a través de las metáforas y metonimias. Además, nos ha proporcionado información sobre las limitaciones de la situación de la mujer española de distintas clases sociales en la época de la pre-guerra. En particular, se destacan las diferencias entre la mujer mantenida de la sociedad burguesa y la mujer pobre de la clase trabajadora, y entre la mujer ideal que sigue el modelo de la Virgen María y la mujer pecadora, quien se aparta de este modelo. Es preciso señalar que en contraste con las metáforas y las metonimias, que permiten demostrar la evolución del personaje, las oposiciones binarias tienden a encasillar a la mujer en una u otra categoría. Es como si el personaje tuviera que ser o completamente blanco o completamente negro, y no dejara espacio para captar los matices entre las dos facetas. Este tipo de clasificación causa problemas cuando hay un personaje redondo, como hemos visto en el caso de Josefina. La hemos clasificado de beata, pues es lo que aparenta ser en la superficie, pero al clasificarla así hemos ignorado la otra cara de su carácter, es decir su falta de caridad cristiana con su hermano y Tristana, cosa que no encaja con la imagen de beata. Parece que las oposiciones binarias no alcanzan a representar bien al personaje cuando éste no encaja con el estereotipo.

A pesar de las imágenes estereotipadas de la mujer que persisten tanto en la novela como en la película, es preciso señalar que existe un esfuerzo de parte de la protagonista para liberarse del dominio del sistema patriarcal, así representado por Don Lope, quien quiere mantenerla atrapada en el marco de la domesticidad. Sin embargo, aunque la lucha es por conseguir la libertad en ambos textos, se le atribuye

un énfasis distinto. En la novela el énfasis está en la educación y en el trabajo como una manera de conseguir la independencia económica. Ser educada le hubiera permitido a Tristana la posibilidad de conseguir un empleo y una manera de vivir libre y honrada, lejos de Don Lope, quien la mantiene encerrada en casa como a una cautiva y esclava sexual. En la película, el énfasis enfoca en la subyugación de la mujer al hombre y el abuso sexual perpetrado por el hombre sobre la mujer. La lucha de Tristana no es por la independencia económica, sino por liberarse de una situación de abuso, en la que no es nada más que un objeto del deseo de don Lope.

Es probable que este cambio de enfoque en la lucha por la libertad, junto con la manera en la que se representa a Tristana como el ángel del hogar, la mujer monstruo y la mujer caída, que hemos comentado anteriormente, tenga que ver con la influencia sociopolítica de la época en que Galdós escribió la novela (última década del siglo XIX), el contexto en el que se desarrolla la historia de la versión fílmica (los años antes de la Guerra Civil) y la época en la que Buñuel rodó la película (últimos años de la dictadura de Franco). Además, es probable que la vida personal y la ideología tanto del autor y como del director hayan influido en sus obras. A continuación proporciono algunos comentarios para corroborar dichas observaciones.

Como hemos explicado en el primer capítulo, la mujer española a finales del siglo XIX tenía muy pocas opciones para forjarse una carrera y vivir libre e independientemente. Se esperaba que ella siguiera el rol de hija, esposa y madre y la imagen de la mujer ideal era la del ángel del hogar. Parece que Galdós estaba consciente del rol limitado de la mujer en su sociedad y su posición al respecto cambió con el pasar del tiempo. De hecho, Lisa P. Condé escribe que en las obras de Galdós se puede trazar una evolución en su actitud hacia los varios papeles de la mujer en la sociedad (319). Además, existe evidencia que demuestra que dicha

evolución fue profundamente influida por la presencia de las mujeres en la vida personal del autor (319). La autora plantea que “through the study of Galdós’ novels from *Doña Perfecta* in 1876 to *Tristana* in 1892 [. . .] various women appear to have contributed to Galdós’ increasing awareness of the extent of women’s repression in the society of his time, culminating in the ultimate demands of *Tristana*, directly inspired by Concha-Ruth Morell” (228). Concha-Ruth fue una amiga personal del autor, quien tal como *Tristana*, “failed to realise her hopes and ambitions” (228). Condé añade que la novela *Tristana* “can be seen to reflect much of the writer’s own guilt and confusion over the question of female emancipation, which it sets out to explore in its most radical terms” (320).

Vale la pena mencionar que después de *Tristana*, Galdós empezó a desarrollar un nuevo tipo de personaje femenino - “la mujer nueva” - en sus obras dramáticas. A través de este personaje Galdós “can be seen to advocate the potential adaptability of previously stereotyped sexual roles at the same time as that of previously entrenched class divisions” (Condé 322).

En contraste con la novela, la historia de la película se desarrolla durante los años de la Segunda República, antes de la Guerra Civil Española. La Segunda República otorgó varios derechos a la mujer, incluso el acceso a la educación, mejores condiciones y oportunidades de trabajo, y el divorcio. Es quizás por esta razón que Buñuel decidiera eliminar el énfasis en la educación, el trabajo y el matrimonio en la película. Sin embargo, es curioso que eligiera resaltar la manera en que Don Lope mantiene a *Tristana* en un estado de sumisión, justo cuando en la época representada en la película las mujeres habían conseguido su libertad. Es posible que Buñuel creyera que la mujer tenía que vivir sometida a la autoridad del hombre. Esto no sería sorprendente si consideramos la manera en que se comportaba y trataba a su esposa

Jeanne Rucar. Gwynne Edwards, en su libro *A Companion to Luis Buñuel*, proporciona varios ejemplos tomados de la vida de la pareja que resaltan la manera en la que Buñuel controlaba a su esposa (53-59). De hecho, Edwards plantea que “*Tristana* echoes Buñuel’s life in a variety of ways. [. . .] Don Lope is the possessive man that Buñuel was in relation to his wife, but he also echoes Buñuel in his views of freedom” (78). El autor añade que Don Lope “is, in short, an almost exact reflection of Buñuel himself, the surrealist who at every stage limited his own wife’s freedom: physically, in restricting her movements outside the home; and spiritually and emotionally, in curtailing her involvement in such creative activities as gymnastics, piano playing and book-binding” (78).

Es llamativa también la manera en que Buñuel cambia el final de la historia. En la película, *Tristana* se casa con Don Lope no porque se rinda y renuncie a su lucha por vivir libre e independiente, como su homóloga literaria. Al contrario, se casa justo para vengarse de su marido. Se vuelve fría y amargada, trata a Don Lope con desprecio y al final acelera su muerte. A través de este acto *Tristana* consigue su libertad, pero a la vez se convierte en una especie de monstruo, una representación que resulta chocante para los espectadores.

Uno puede preguntarse: ¿Por qué Buñuel escogió terminar la película de esta manera? Como hemos visto en el primer capítulo, Buñuel confiesa que no sabe cómo terminar la película y añade que el final que incluyó le parecía melodramático. Pero el espectador puede preguntarse también: ¿Es posible que tuviera miedo de la mujer? ¿Está quizás implicando que si el hombre le da libertad a la mujer, ésta puede destruirlo? La evidencia que se ha presentado en este estudio revela que las respuestas a estas preguntas pueden ser afirmativas. La mujer se ve socialmente como una amenaza al sistema patriarcal si ella adquiere poder. En otras películas de Buñuel

como *Belle de jour*, *Viridiana*, *Journal d'une femme de chambre* y *Cet obscur objet du désir* se observa cómo la imagen de la mujer perversa es muy persistente.

El hecho de que represente a Tristana como el ángel del hogar cuando es sumisa y la mujer monstruo cuando se rebela tiene más que ver con la imagen de la mujer perpetuada por el régimen de Franco que con la promovida por la Segunda República. Esto es irónico, puesto que Buñuel simpatizaba con la República. De hecho dejó el país unos meses después del comienzo de la Guerra Civil y no regresó durante 21 años, cuando la dictadura de Franco era menos represiva de lo que había sido durante sus primeros quince años en el poder (Edwards 6, 10). Entonces, uno puede preguntarse: ¿Por qué existen estas contradicciones? ¿Está Buñuel tratando de implicar que, aunque los Republicanos otorgaron varios derechos a la mujer, en realidad, la sociedad española en general no estaba dispuesta a aceptar estas nuevas ideas libertinas? Esta idea no sería tan extraña si pensáramos también en la manera en la que se representa a Josefina. Ya hemos comentado cómo ella se presenta como la mujer beata pero en realidad su comportamiento no encaja completamente con el estereotipo. Puede ser que Buñuel esté diciendo que Josefina aparenta ser una beata para evitar ser castigada por una sociedad que no puede permitir que haya una mujer económicamente solvente y dueña de sus decisiones. También esto explicará la razón por la que Tristana aparece como una joven “respetable” en la secuencia en que está paseando en el parque con Don Lope cuando se topan con Josefina, que hemos analizado en el tercer capítulo. Tal parece que con respecto a la situación de la mujer la apariencia es realmente lo que cuenta, sean republicanos o nacionalistas.

Tomando en cuenta la época en la que se rodó la película (en 1970, durante los últimos años de la dictadura de Franco) es posible que Tristana represente a España mutilada no sólo por la Guerra Civil sino también por más de tres décadas de

dictadura. Desde esta perspectiva la decadencia y la muerte de Don Lope podrían aludir a la decadencia del régimen y a la muerte inminente de Franco mismo. Es interesante señalar que el guión de *Tristana* fue aprobado sin cortes por la censura en 1964. Sin embargo, cuando todo estaba listo para empezar la película, las autoridades rehusaron el permiso oficial para filmar (Aranda 8): “Both the Censors and Buñuel had been most suspicious: the censors were afraid of being tricked by the film director (as in *Viridiana*); Buñuel wanted to make the film acceptable to the authorities, without making it seem a gesture of surrender from recent exile” (9). Finalmente, en 1969, después de ser rechazado varias veces, el permiso para filmar fue otorgado. El estreno mundial tuvo lugar a finales de marzo de 1970 en Madrid y Roma y fue un éxito absoluto (10). De hecho, la película consiguió “an *interés especial* classification, a major sign of official approval” (Jordan y Allinson 23). Quizás la censura española no se diera cuenta de las posibles interpretaciones políticas de la película y la encontrara inofensiva.

Tanto el texto literario como el cinematográfico se valen de metáforas y metonimias para representar a la protagonista, Tristana. En ambos textos se la representa de una manera que encaja con los estereotipos femeninos de la literatura del siglo XIX y el cine del XX, que a la vez tienen que ver con la manera en que la sociedad patriarcal ve a la mujer. Parece que el contexto sociopolítico y la vida personal y la ideología de Galdós y Buñuel influyeron en la manera en la que el autor y el director decidieron representar a Tristana. Así, mientras que en el caso de Galdós se puede trazar una evolución en la representación del personaje femenino en sus obras, la cual tiene que ver con la influencia de las mujeres en su vida personal, en el caso de Buñuel la representación de la mujer no cambia. Esto no es sorprendente, puesto que como escribe Edwards sobre Buñuel “in the course of almost fifty years as

a film-maker, his fundamental preoccupations changed very little” (14).

Curiosamente, a pesar de los ochenta años que separan la producción de la película de la publicación de la novela y de los diferentes contextos sociopolíticos de cada época, parece que la imagen de la mujer en la mente del hombre español hubiera cambiado muy poco. Pues tanto Galdós como Buñuel la representan de manera similar.

En suma, en este estudio se ha demostrado cómo la teoría sobre el análisis del texto, tanto literario como cinematográfico, puede servir para construir el personaje de Tristana a través de metáforas, metonimias y oposiciones binarias. Mientras que las metáforas y metonimias dejan espacio para trazar cambios que se evidencian en el carácter de la protagonista, las oposiciones binarias no proporcionan esta oportunidad y se limitan a encasillar al personaje. Además, hemos visto cómo la teoría de Bronfen acerca de la representación de la mujer en los textos literarios del siglo XIX puede ser aplicada también al cine, pues los mismos estereotipos femeninos parecen predominar también en el texto cinematográfico, tal como lo identifica independientemente Cowie (aunque no incluye a la mujer caída). Esta teoría funciona muy bien cuando el personaje se adapta a uno de los estereotipos, es decir, al del ángel del hogar, la mujer monstruo o la mujer caída; pero no deja ningún espacio para el personaje que no encaja en uno de estos moldes. Finalmente, es curioso descubrir cómo tanto Galdós como Buñuel, maestros innovadores de la creatividad artística en su campo respectivo, no lograran escapar de la manera estereotipada de representar a la mujer. Al fin y al cabo, la construcción del personaje está en las manos del autor y del director, quienes son libres de representarla tal como se les apetece, independientemente de las expectativas de la sociedad en la que viven.

Obras citadas

- Amorós Guardiola, Andrés. "Tristana, de Galdós a Buñuel." *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 319-329. Impreso.
- Aranda, J. Francisco. Introduction. *Tristana*. De Luis Buñuel. Trad. Nicholas Fry. New York: Simon, 1971. 5-11. Impreso.
- "Apasionadamente." *Diccionario de sinónimos y antónimos*. WordReference, 2012. Web. 20 julio 2012.
- Baldick, Chris. "Paradigm." *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 2008. *Literature Online*. Web. 21 julio 2012.
- Baldick, Chris. "Syntagm." *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP, 2008. *Literature Online*. Web. 21 julio 2012.
- Barthes, Roland. "From Work to Text." Ed. Josué V. Harari. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1979. 73-81. Impreso.
- "Beato, ta." Definiciones 2 y 3. *Diccionario de la lengua española*. WordReference, 2012. Web. 20 julio 2012.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trad. y ed. por H. M. Parshley. New York: Vintage, 1989. Impreso.
- Belle de jour*. Dir. Luis Buñuel. Representaciones de Catherine Deneuve, Jean Sorel, Michel Piccoli. Studio Canal, 1967. DVD.
- Bikandi-Mejias, Aitor. *Galaxia textual: cine y literatura: Tristana, (Galdós y Buñuel)*. Madrid: Pliegos, 1997. Impreso.

Bravo-Villasante, Carmen. *Cartas a Galdós (1889-1890)*. Ed. Carmen Bravo Villasante.

Madrid: Turner, 1975. Impreso.

---, *Galdós*. Madrid: Mondadori, 1988. Impreso.

Bronfen, Elisabeth. *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New

York: Routledge, 1992. Impreso.

Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. 4a ed. Barcelona: Plaza, 1983. Impreso.

Burt, George. "Chapter One: The Story's the Thing." *The Art of Film Music* (1994): 3-16.

Film & Television Literature Index with Full Text. Web. 17 abril 2011.

Burt, George. "Chapter Five: The Sound and Function of Silence." *The Art of Film Music*

(1994): 205-215. *Film & Television Literature Index with Full Text*. Web. 17 abril 2011.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. 4a ed. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.

Estudios y Ensayos 5.

Cet obscur objet du désir. Dir. Luis Buñuel. Representaciones Fernando Rey, Carole

Bouquet, Angela Molina. Criterion, 1977. DVD.

Chopin, Frédéric. "Etude in C minor, op. 10, no. 12." *Etudes, Sonatas and Impromptus*.

Representación Janina Fialkowska. Sodec, 2010. CD.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." Eds. Robyn Warhol-Down y Diane Price

Herhdt. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New

Brunswick: Rutgers UP, 2009. 334-349. Impreso.

Clark, Zoila. "Buñuel's Version of Tristana and the Inversion of Power Relations."

Making Waves: Women's Studies Centre Florida International University 5

(2007): 31-34. Impreso.

- Cohan, Steven, and Linda Shires. *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. Florence: Routledge, 1988. Impreso.
- Colina, José de la, y Tomás Pérez Turrent. *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel*. Ed. y trad. de Paul Lenti. New York: Marsilio, 1992. Impreso.
- Condé, Lisa P. *Stages in the Development of a Feminist Consciousness in Pérez Galdós (1834-1920)*. Lewiston: Mellen, 1990. Impreso. *Hispanic Lit.* 7.
- Cowie, Elizabeth. *Representing Women: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997. Impreso.
- Edwards, Gwynne. *A Companion to Luis Buñuel*. Woodbridge: Tamesis, 2005. 1-15. Impreso.
- Enders, Victoria Lorée. "Problematic Portraits: The Ambiguous Sección Femenina of the Falange." *Constructing Spanish Womanhood – Female Identity in Modern Spain*. Ed. Victoria Lorée Enders y Pamela Beth Radcliff. Albany: State U of New York P, 1998. 375-398. Impreso.
- "Escena." Definición 2. *Diccionario de la lengua española*. WordReference, 2012. Web. 20 julio 2012.
- Gaudreault, André, y François Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Goldin, David. "Calderón, Cervantes, and Irony in Tristana." *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 97-104. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 17 julio 2012.
- Grossvogel, David I. "Buñuel's Obsessed Camera: Tristana Dismembered." *Diacritics* 2.1 (1972): 51-56. *JSTOR*. Web. 27 julio 2011.

- Gubar, Susan. "The Blank Page' and the Issues of Female Creativity." *Feminist Criticism: Women, Literature, Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 292-313. Impreso.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape*. New York: Holt, 1974. Impreso.
- Hawkes, Terence. *Metaphor*. London: Methuen, 1972. Impreso.
- , *Structuralism and Semiotics*. Florence: Routledge, 1997. Impreso.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: Key Concepts*. Florence: Routledge, 2000. Impreso.
- Jordan, Barry, y Mark Allinson. *SPANISH CINEMA: A Student's Guide*. London: Hodder, 2005. Impreso.
- Kamien, Roger. *Music: An Appreciation*. 3^a ed. New York: McGraw, 1984. Impreso.
- Krohn, Bill, y Paul Duncan. *Luis Buñuel: Chimera 1900-1983*. Ed. Paul Duncan y Bill Krohn. Köln: Taschen, 2005. Impreso.
- Jago, Catherine. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Comp. Catherine Jago, Alda Blanco y Cristina Enríques de Salamanca. Barcelona: Icaria, 1998. Impreso.
- Labanyi, Jo. "Fetishism and the Problem of Sexual Difference in Buñuel's *Tristana* (1970)." *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Ed. Peter William Evans. Oxford: Oxford UP, 1999. 76-92. Impreso.
- Le journal d'une femme de chambre*. Dir. Luis Buñuel. Representación Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Georges Géret. Criterion, 1964. DVD.
- Lowe, Jennifer. "Cigars, Slippers and Nightcaps: Attitudes and Actions in *La Regenta* and *Tristana*." *Anales Galdosianos* 27-28 (1992-93): 125-130. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 17 julio 2012.

- Martínez-Carazo, Cristina. "Tristana: el discurso verbal frente al discurso visual." *Hispania* 76.2 (1993): 365-370. Impreso.
- Mellen, Joan. "An Overview of Buñuel's Career." *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*. Ed. Joan Mellen. New York: Oxford UP, 1978. 3-27. Impreso.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trad. Celia Britton y Annwyl Williams. Bloomington: Indiana UP, 1982. Impreso.
- Miller, Beth. "La Tristana feminista de Buñuel." *Diálogos: Artes/Letras/Ciencias Humanas* 60 (1974): 16-20. Impreso.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985. Impreso.
- Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1935*. Barcelona: Anthropos, 1983. Impreso. Historia, ideas y textos 5.
- Niecks, Frederick. *Frederick Chopin as a Man and Musician*. New York: Copper Square, 1973. Impreso.
- Pardo Bazán, Emilia. "Tristana." *Nuevo teatro crítico* 17 (1892): 77-90. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 17 julio 2012.
- Pérez Galdós, Benito. *Tristana*. Madrid: Alianza, 2003. Impreso.
- Quinn, Maureen. Introducción. *The Adaptation of a Literary Text to Film: Problems and Cases in "Adaptation Criticism"*. Lewiston: Mellen, 2007. Impreso.
- Rimmon-Kenan, Schlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Florence: Routledge, 2001. *Ebrary*. Web. 17 julio 2012.

- Sackett, Theodore A. "Creation and Destruction of Personality in *Tristana*: Galdós and Buñuel." *Anales Galdosianos Anejo* (1976): 71-88. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 27 julio 2011.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid: Akal, 1986. Impreso.
- Schmidt, Ruth A. "Tristana and the Importance of Opportunity." *Anales Galdosianos* 9 (1974): 135-144. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 17 julio 2012.
- Scott, Paddy. *Women in the Novels of Benito Pérez Galdós and Eça de Queiroz*. Lewiston: Mellen, 2007. Impreso.
- "Secuencia." Def. 2. *Diccionario de la lengua española*. WordReference, 2012. Web. 20 julio 2012.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and the English Culture, 1830-1980*. London: Virago, 2004. Impreso.
- Sinnigen, John H. "Resistance and Rebellion in *Tristana*." *MLN* 91.2 (1976): 277-291. *JSTOR*. Web. 27 agosto 2011.
- Sobejano, Gonzalo. "Galdós y el vocabulario de los amantes." *Anales Galdosianos* 1 (1966): 85-100. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Web. 9 September 2012.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, 1978. Impreso.
- Tristana*. Dir. Luis Buñuel. Representación Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero. Studio Canal, 1970. DVD.
- Viridiana*. Dir. Luis Buñuel. Representación Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey. Criterion, 1961. DVD.