

LA SEDUCCIÓN DE TRISTANA EN EL CINE, EL TEATRO Y EL COMIC

TRISTANA'S SEDUCTION IN FILM, ON STAGE, AND IN THE GRAPHIC NOVEL

Linda M. Willem

Butler University, EE.UU.

RESUMEN

Galdós no describe el primer encuentro sexual entre Tristana y don Lope, dejando lo que Wolfgang Iser llama un hueco en el texto que el lector debe llenar imaginando los detalles omitidos. Según las leyes vigentes en España de 1870 a 1932, Don Lope cometió un delito sexual al seducir a la protagonista homónima de Galdós. Este ensayo examina cómo tres adaptaciones de la novela representan esta escena de seducción. Cada adaptador proporciona un escenario diferente, pero todos tratan el comportamiento de Lope como una forma de abuso sexual. En su versión cinematográfica de 1970, Luis Buñuel presenta la seducción como una perversión sexual, cuasi-incestuosa y erotizada. La obra teatral de Eduardo Galán de 2017 sitúa el crimen de estupro en el contexto más amplio del control cohesivo de Tristana por parte de Lope. En el año 2000, el ilustrador Alberto Hernández visualiza la escena como una violación en la novela gráfica *1892*, escrita por Antonio Becerra.

PALABRAS CLAVE: abuso sexual, Código Penal, Luís Buñuel, cine, teatro, cómic.

ABSTRACT

Galdós does not describe the first sexual encounter between Tristana and don Lope, leaving what Wolfgang Iser calls a gap in the text that the reader must fill by imagining the omitted details. According to the laws in effect in Spain from 1870-1932, don Lope committed a sexual crime when he seduced Galdós's eponymous protagonist. This essay examines how three adaptations of the novel depict the seduction scene. Each of the adapters provide a different scenario, but all treat Lope's behavior as a form of sexual abuse. In his 1970 film version, Luis Buñuel presents the seduction as an eroticized quasi-incestuous form of sexual perversion. Eduardo Galán's 2017 theater work places the crime of estupro within the larger context of don Lope's cohesive control of Tristana. In 2000, illustrator Alberto Hernández visualizes the scene as a rape in the graphic novel *1892*, written by Antonio Becerra Bolaños.

KEYWORDS: sexual abuse, Penal Code, Luís Buñuel, film, theater, graphic novel.

El narrador de *Tristana* termina el tercer capítulo de la novela con la frase: «Tristana se fue a vivir con D. Lope, y que este... (hay que decirlo, por duro y lastimoso que sea) a los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia». Este es un ejemplo de lo que Wolfgang Iser ha llamado un *gap* [vacío] en la narrativa, que el lector necesita llenar infiriendo que se inició una relación sexual entre estos dos personajes. Para Iser, tales huecos narrativos permiten al lector tomar un papel activo en la creación de la novela, imaginando los detalles que el narrador omitió. Extendiendo este concepto —de la interacción entre lo que está escrito y lo que no lo está— al proceso de adaptación, tales huecos narrativos también ofrecen

posibilidades creativas para que cineastas, dramaturgos y artistas visualicen escenas que no se desarrollaron en sus fuentes novelísticas.

Seducción suele ser la palabra utilizada para expresar la conquista sexual de Tristana por parte de don Lope. Según el *DRAE*, la seducción es el acto de «persuadir a alguien con argucias o halagos», como lo tipificaban las aventuras amorosas de don Juan Tenorio, sobre quien don Lope se había modelado su vida romántica. Pero también es importante tomar en cuenta las circunstancias específicas de la relación entre don Lope y Tristana. Según el artículo 458 del Código Civil de 1889 —vigente hasta la Segunda República— la mayoría de edad para una mujer era de 23 años. Cuando Tristana quedó huérfana a los 21 años, a petición de su madre, don Lope llegó a ser su tutor. Como tal, estaba obligado a protegerla de daños y a proveerla financieramente. Así, cuando don Lope inició una relación sexual con Tristana, no fue un caso de seducción, sino que fue el delito de «estupro», definido en el Código Penal de 1870 como relaciones sexuales con «una doncella mayor de 12 años y menor de 23 cometido por autoridad pública, sacerdote, criado, doméstico, tutor, maestro o encargado». El Código Penal de 1929 añadió el requisito de que la víctima debía ser «honrada», lo que también correspondía al caso de la virginal Tristana. Así, según las leyes españolas vigentes desde 1870 hasta 1932, don Lope era culpable de un delito sexual, castigable con «la pena de prisión correccional en sus grados mínimo y medio». No se mencionan estas leyes ni en la novel ni en sus adaptaciones, pero forman parte del trasfondo ético y moral de la historia de Tristana. Es dentro de este contexto de Tristana como víctima de abuso sexual que examinaré cómo tres adaptadores —cada uno trabajando en un medio diferente— representan el primer encuentro sexual entre don Lope y Tristana.

TRISTANA, PELÍCULA

La adaptación cinematográfica de Luis Buñuel de 1970 es muy libre. Ni los carteles de la época ni el tráiler original refieren a la fuente literaria de la película, y los créditos notan que la película sólo fue «inspirada en la novela de Benito Pérez Galdós». Buñuel cambió el escenario de Madrid de la década de 1880 a Toledo de la década de 1920 y alteró muchos de los elementos de la trama de Galdós. Sobre todo, concluye la película con Tristana precipitando la muerte de don Lope. Después de fingir de haber llamado al médico, Tristana abre las ventanas de la habitación para permitir que el viento nevado enfriara el aire mientras don Lope sufre un infarto. Es un acto de

venganza, y Buñuel nos indica su origen en una rápida serie de *flashbacks* de la vida de Tristana, terminando con el momento en que don Lope la llevó por primera vez a su cama. Así, la imagen final de la película nos obliga a juzgar el asesinato de don Lope por parte de Tristana a la luz del delito impune que él había cometido contra ella.

De acuerdo con la tendencia de Buñuel a enfocar en perversiones sexuales, él presenta la conquista sexual de Tristana como un acto cuasi-incestuoso. Cuando don Lope instala a la huérfana en su casa, Buñuel pone una escena en la que don Lope le dice: «Eres mi hija adorada, y sólo te pido que me quieras como un padre». Por lo tanto, cuando don Lope le pide un beso a Tristana durante una visita a ver la tumba del cardinal Tavera, ella lo besa en la mejilla como corresponde a una hija obediente. Pero don Lope dice «No, así no», y la besa apasionadamente en los labios. De golpe don Lope ha redefinido la relación entre ellos, y Tristana no sabe cómo debe responder. Sorprendida, se ríe nerviosamente como una niña, pero luego mira a don Lope con recelo, preocupada y temerosa al darse cuenta de lo que el futuro le deparará. Este beso prohibido sirve como el prelude a la próxima escena en casa.

Después de decirle a Saturna que salga y que regrese lo más tarde posible, don Lope, vestido con una bata, entra en la sala donde Tristana está planchando sábanas y la toma en sus brazos. La reacción de Tristana es claramente la de resignación y obediencia, no la de deseo. Él la besa, la lleva a su dormitorio y cierra la puerta. Pero en vez de cortar la escena y dejar que imaginemos el encuentro sexual que ocurrirá, Buñuel inesperadamente mueve la cámara, llevándonos al pasillo oscuro. Seguimos lentamente a lo largo de la pared, finalmente acercando a la otra puerta del dormitorio, que está abierta. La cámara se estaciona frente a la puerta, transformándonos en *voyeurs* ocultos a una escena erótica. Miramos a Tristana mientras se desnuda lentamente: quita su vestido, revela su ropa interior y empieza a desbrochar su media. Entonces don Lope recoge el perro de la cama, lo arroja al pasillo donde la cámara nos ha colocado, y cierre la puerta. Al terminar tan bruscamente nuestro acceso visual al interior del dormitorio, Buñuel nos hace conscientes de que hemos sido testigos cómplices del evento, compartiendo a cierta medida la culpa de la sociedad hipócrita que simultáneamente condena y acepta los abusos domésticos que pasan detrás de puertas cerradas. Esta escena nos muestra cómo don Lope ha ganado la batalla a la inocencia de Tristana, pero en la última escena de la película Buñuel permite que sea ella quien gana la larga guerra entre los dos.

TRISTANA, OBRA TEATRAL

En 2017 la obra escénica de *Tristana*, escrita por Eduardo Galán y dirigida por Alberto Castrillo-Ferrer, estrenó el Centro Cultural Fernán Gómez de Madrid. Su publicidad claramente cita a Galdós como el autor original de la novela, y el dossier de prensa dedica dos páginas de información biográfica sobre su importancia en las letras españolas. Galán retiene el ambiente decimonónico de la novela, pero el dossier de prensa afirma que esta adaptación «nos invita a reflexionar sobre la situación real de la mujer en el mundo actual». Para facilitar esa reflexión, la Sociedad General de Autores y Editores organizó varios eventos coordinados con las fechas de los espectáculos, incluso un coloquio de mesa redonda titulada «Tristana y la independencia de la mujer» en el que participó Cristina del Valle, fundadora y presidenta de la Plataforma de Mujeres Artistas Contra la Violencia de Género. Además, el dossier de prensa incluye una página llena de estadísticas que documentan diversas formas de discriminación contra las mujeres en el mundo, señalando específicamente la alta incidencia de violencia de género en España. Al abordar abiertamente el tema de la violencia contra mujeres, estas referencias paratextuales ponen el abuso sexual sufrido por Tristana dentro del contexto más amplio de lo que hoy se reconoce como control coercitivo, mal trato doméstico y abuso de género. También muestran que éste es un problema en curso que aún no se ha resuelto.

En su libro, *Invisible Chains [Cadenas invisibles]*, Lisa Aronson Fontes examina las diversas formas de control coercitivo que abusadores usan en sus relaciones íntimas. Ella indica que la primera estrategia típicamente consiste en aislar a la víctima y tratarla con cariño. Galán dedica los primeros minutos de la obra en establecer cómo don Lope emplea esta estrategia para convertirse en el eje central de la vida diaria de Tristana. Con el pretexto de guardar las formas del luto, don Lope atrapa a Tristana en la casa, y a pesar de tener poco dinero disponible, le compra regalos caprichosos, como un gramófono y discos, para pasar las horas con él. El mundo exterior no existe para Tristana, y Castrillo-Ferrer usa el espacio físico de la escenografía para comunicar visualmente la sensación de aislamiento. La puesta en escena se divide en dos mitades, en una se encuentra el salón comedor de la casa de don Lope, y en la otra está ubicado el estudio de Horacio. Durante los primeros 20 minutos de la actuación de 90 minutos, sólo se ilumina la parte del escenario que pertenece a la casa de don Lope, minimizando el espacio disponible para los movimientos de Tristana y permitiéndonos experimentar el reino limitado en el que existe.

Es dentro este contexto del encierro físico y psicológico de Tristana que don Lope planea su conquista sexual. Como una sorpresa, un día don Lope vuelve a casa con un vestido elegante para Tristana, declara terminado el luto y la lleva al teatro. Llena de emoción después de esta primera salida social en muchos meses, Tristana no nota nada raro cuando vuelven a casa y don Lope explica que le concedió a Saturna la noche libre de trabajo. Le sirve una copa de vino a Tristana, y entonces otra. La halaga, diciendo que su vestido «le favorece muchísimo». Luego le acaricia la cara y la besa muy suavemente en los labios. Bailan un vals que se toca en el gramófono. Esta escena es más romántica que la representada por Buñuel, pero igual de reprochable porque las situaciones «where a person holds authority over his partner are particularly ripe for exploitation» [en las que una persona tiene autoridad sobre la otra son particularmente fáciles a explotar] (Fontes: 2015, 46). Cuando don Lope toma la mano de Tristana para llevarla a su habitación, ella duda y se da la vuelta. Pero él la detiene, agarrándola ligeramente del brazo, por lo que ella obedientemente lo sigue. El dormitorio no es visible, pero una luz que brilla a través del panel de la pared muestra la silueta de ellos abrazándose. Al volver a casa, Saturna inmediatamente sabe de lo que había pasado, pero Tristana no se da cuenta de ser víctima de abuso sexual hasta que Saturna le dice que «el señor no debió nunca cruzar esa frontera. Era su tutor», y le explica que don Lope la había manipulado para que creyera que ella había consentido sus insinuaciones sexuales. Fontes insiste que muchas mujeres no reconocen que están en una relación abusivo, especialmente cuando hay una desigualdad de poder entre ellas y sus parejas. Esta adaptación presenta la seducción de Tristana como un ejemplo de control coercitivo que puede servir como una advertencia, invitando al público a reflexionar sobre sus propias relaciones íntimas.

1892, CÓMIC

El cómic, *1892*, con texto de Antonio Becerra Bolaños e ilustraciones de Alberto Hernández Rivero, fue encargada por la Casa-Museo Pérez Galdós y el Cabildo de Gran Canaria. Salió en 2020 como parte del Centenario Galdosiano. Centrado en un año clave en la vida y obra de Galdós, incluye elementos biográficos y escenas adaptadas de la novela *Tristana* y de la obra teatral *La loca de la casa*. Los diversos segmentos están codificados por colores para evitar confusión. Los que pertenecen a *Tristana* están teñidos de azul.

Hernández presenta la conquista sexual de Tristana en página 13 del libro. El formato consiste en tres niveles de viñetas mudas. La falta de diálogos nos obliga a prestar atención en lo que hacen los personajes. El nivel superior muestra a Tristana en la cama de su dormitorio en la casa de don Lope. Es de noche, la puerta está cerrada y ella está durmiendo. En el nivel mediano hay dos viñetas que muestran un rayo de luz que cae en la cara de Tristana, despertándola. Es la luz del pasillo, indicando que la puerta se ha abierto. En la viñeta del nivel inferior Tristana se incorpora en la cama y ve que don Lope está a punto de entrar en su habitación. Hay un cuadro de texto que repita la frase en la novela: «a los dos meses de llevársela aumentó con ella la lista ya larguísima de sus batallas ganadas a la inocencia». En esta representación visual, Hernández ha tomado la palabra «batalla» literalmente. Retrata a Lope como un depredador sexual que ataca a Tristana cuando ella está en su posición más vulnerable y menos capaz de defenderse.

CONCLUSIÓN

Dadas las convenciones sociales y literarias del siglo XIX, Galdós sólo pudo abordar con lenguaje indirecta la iniciación sexual que Tristana sufrió. En la terminología narratológica de Gerald Prince, este tipo de transgresión de las normas decimonónicas fue considerada *unnarratable*. Pero lo que Galdós sólo pudo insinuar durante su época, los adaptadores de nuestra época puedan expresar abiertamente. Cada una de las tres adaptaciones visualiza de una manera distinta el *gap* [vacío] narrativo que Galdós dejó en blanco. Buñuel nos lo presenta como incesto, Galán como estupro y Hernández como violación. Pero lo que todas las versiones tienen en común es la falta de consentimiento por parte de Tristana. Sin consentimiento, no es seducción. Es abuso sexual.

BIOGRAFÍA

BECERRA BOLAÑOS, A y HERNÁNDEZ RIVERO, A, *1892*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2020.

Dossier de prensa: Tristana, Madrid, Secuencia3, 2017.

FONTES, L, *Invisible Chains: Overcoming Coercive Control in Your Intimate Relationship*, New York, Gilford Press, 2017.

ISER, W, *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

PRINCE, G, *Narrative as Theme: Studies in French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992.