

Otro —dice Jacques-Alain Miller— es también el Otro de la ley, el Otro, se puede decir, de la decencia, en tanto la decencia está hecha de prohibiciones e inhibiciones» (28), al cual apelamos, no para comunicar algo, sino para «aprender del Otro quiénes somos» (29). El sujeto, aquí, no es el emisor ideal de la teoría de la comunicación, que sabe lo que dice y a quién habla, sino una instancia más compleja donde el piropeador, por medio de la agresión y la violencia verbal, define su transgresión paradójicamente contra aquello mismo que *lo habla*, y así resulta «rebasado por su creación» (29). La problemática del sujeto es su *filiación*, o su sometimiento, a las leyes del lenguaje como único espacio en el que puede lograr un lugar, no sin desgarrar constantemente sus investiduras o, con las palabras que Octave Mannoni escribe en sus *Clefs pour l'imaginaire*, descolonizándose constantemente a sí mismo. No habiendo un afuera del lenguaje (Barthes), el sujeto es un punto donde los textos de la cultura se cruzan y donde se disputan las autoridades y las leyes. Pivoteando metonímicamente por entre los objetos de su deseo, su espacio conflictivo (su comedia) es una imagen del otro que, en el fondo, es aquello perdido que funda su deseo mismo. No hay, recuerda Barthes en *El grado cero de la escritura*, espacio más subjetivado que la descripción, y por ello la dimensión ética del sujeto se juega a nivel de la escritura. En Buñuel, como ha señalado la crítica tantas veces, el sujeto es aquello que podemos abordar no tanto por las historias que cuenta sino por la secuencia de imágenes o por la delectación sobre ciertos objetos: una cierta fetichización de los mismos por medio de los cuales la materia (según Hjelmslev) entra en el entramado semiótico como sustancia que, posteriormente, admite un sentido y una significación. Es este desplazamiento de la materia el que hace del objeto una —otra— cosa que significa según el contexto significante. Es, finalmente, este espacio siempre transgresivo e inevitablemente perverso (dialéctica de la Ley y el Deseo), en el que puede constituirse el sujeto. Esto permite establecer cómo, si se quiere hacer una lectura alegórica que permita ser extensiva a toda la estructura del relato, es necesario aceptar que se trata de una *alegoría de la filiación*. Por ello, una lectura feminista, que tomara a Tristana como emblema, no lograría dar cuenta de todas las relaciones a nivel de los personajes; se ve claro que no es la mujer o las mujeres el tema dominante, sino el hijo: Tristana como hija entenada de Don Lope, Saturno en tanto hijo y su relación subalterna y perversa respecto de su madre; finalmente, otra situación filial en la escena de Don Lope y su hermana, y luego el sometimiento de Horacio y Saturno a la misma Tristana, lo cual subraya nuevamente este carácter de «ser hijo de» como ecuación estructural decisiva.

Si el proyecto barthesiano de lectura (en *S/Z* por ejemplo) está fuera de la paternidad (del autor y de la institucionalización crítica), no lo está igualmente fuera de la Ley (del lenguaje y del género). La lectura (de Galdós por Buñuel, de Buñuel por nosotros) señala esta subalternidad, no hacia el texto (que sanciona, en todo caso, nuestra posición estético-ideológica) sino hacia el lenguaje, a partir del cual todo texto, como resultado de otras lecturas, también se sitúa. Por ello, la lectura no puede ser puramente «subjetiva»; siempre está minada por los protocolos culturales y, en este sentido, es como el lector (especialmente el crítico) sólo deviene sujeto a partir de la precaria instancia de una diferencia —«verité ludique» según Barthes— como (fantasma de la) libertad:

[T]oute lecture se passe à l'intérieur d'une structure (fût-elle multiple, ouverte) et non dans l'espace prétendument libre d'une prétendue spontanéité: il n'y a pas de lecture «naturelle», «sauvage»: la lecture ne *déborde* pas la structure; elle lui est soumise: elle en a besoin, elle la respecte; mais elle la pervertit. La lecture, ce serait le geste du corps (car bien entendu on lit avec son corps) qui d'un même mouvement pose et pervertit son ordre: un supplément intérieur de perversion (40).

La perversión (*père-version*, juega Lacan) no diseña el espacio de una alteridad sino de un atrapamiento y una obediencia. Lo que el perverso muestra es la escenografía de una transgresión, de un crimen. El crimen constituye el motor del deseo, y a su vez la teleología del mismo. En este espacio, lo difícil es inscribir la diferencia como satisfacción narcisística. «Entre dos imágenes» dice Buñuel, entre dos significantes, dice Lacan, tiene lugar el sujeto. *Tristana* expone estos procedimientos de manera elocuente.

El film de Buñuel es producto de una lectura del texto galdosiano. Independientemente de los cambios que introduce a nivel de la historia y que ya ha estudiado la crítica (sea en cuanto a los personajes, sea en las relaciones diegéticas del relato con el contexto) (Eidsvik, Fuentes, Drouzy, B. Miller, Aranda), puede observarse cómo la forma, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión (Metz 108), articula lo que hoy podemos designar como un modo de pensar el inconsciente a la manera de un espacio político. Buñuel no opera, respecto de la novela galdosiana, tanto por extenuación de la forma (Jameson 64), sino que, por razones de censura, realiza un film cuya factura podría adscribirse a los protocolos más recalitrantes del realismo, si no fuese por la semantización de un elemento sintáctico que deja en manos del espectador.

En efecto, el film se estructura sobre la base de la eficacia otorgada a un recurso de montaje (y por ende específicamente cinematográfico) que, a lo largo de la película, va logrando distintos contenidos y resemantizando la significación total del texto. La película está formada por un gran sintagma que, constituido por dos grandes secuencias (visita de Tristana y Satur-

no al internado, y desarrollo de la «historia de Tristana»), se organiza en un plan tripartito: una primera secuencia está dividida por la emergencia de la otra, de modo que opera como marco de la segunda. Lo que en un primer momento podría aparecer como un simple *trucage* a nivel del montaje, se revela como una puntuación cinematográfica a nivel del film y/o como un *coupe franche* en el nivel diegético (en tanto la voz del celador se prolonga, presentando evocativamente a Don Lope y uniendo engañosamente los dos espacios al aire libre). Esta aparente ruptura de índole técnica, se revela luego, desde la totalidad del texto fílmico, como aquella que tematiza⁴ la significación del mismo; razón por la cual, y siguiendo a los formalistas rusos, podemos decir que estamos en presencia de lo que constituye, en término jakobsonianos, la función poética. La ruptura que permite la introducción de la secuencia de la «historia de Tristana», y la continuidad de la secuencia enmarcante (visita), deja en cuestión el lugar diegético en el cual situar significativamente los hechos de la secuencia que opera como sutura. En efecto, si desde el nivel del discurso no quedan dudas respecto al enmarcado de una secuencia por la otra, en el nivel de la historia (para tomar los ya clásicos niveles del relato), la secuencia enmarcada presenta tres alternativas posibles:

a) Considerar la secuencia de la visita como un acontecimiento anterior a la secuencia enmarcada, es decir, considerar la primera parte de la visita como un acontecimiento cronológicamente anterior y sintagmáticamente encausada a las acciones de la secuencia enmarcada. En este caso, resulta difícil dar sentido a la continuación de la escena enmarcante al final de la película, porque no se deriva de los acontecimientos narrados ni tiene coherencia cronológica o lógica con el resto del film.

b) Otra posibilidad es suponer que la secuencia enmarcante es un momento lógico de los acontecimientos enmarcados, donde tomaría un lugar. En este caso habría que interpretar el sentido de la selección de este acontecimiento (no fácilmente ubicable en la serie) y su posterior extrapolación; de todos modos exigiría una interpretación muy rebuscada el hecho de su participación y la diferencia de planos de «realidad» que genera su jerarquización respecto a lo narrado.

c) Finalmente, existe la posibilidad más simple y económica de pensar que la secuencia enmarcada resulta una ensoñación diurna o una fantasía inconsciente de la protagonista (o del narrador) que irrumpe en medio del acontecimiento cotidiano de una visita al internado. Sueño o fantasía, la cuestión es que esta secuencia enmarcada («la novela familiar» de la que habla Freud) se presenta como formación del inconsciente y define a éste como un espacio pulsativo que, siendo del orden de *lo no realizado*, más que abrirse, tiende a cerrarse (Lacan 30,51). Es un golpe de lo real que

⁴ Por «tematización» entendemos aquella relación estructural que puede funcionar como emblema o representar toda la dinámica textual.

aprovecha la hiancia para desplegarse: la fisura está marcada por la mirada que Tristana realiza de la transgresión al juego hecha por Saturno (dios del germen diseminado, adorado como rey durante la antigua *edad de oro* itálica), con quien sella su alianza por medio de un protocolo alimentario pero a su vez suntuoso, ya que no satisface la necesidad sino que habilita el placer. Tristana se posiciona enfrentando la dura tarea de sostener el A sin tachadura de la fórmula del álgebra lacaniana.

Así, es esta fisura la que, resultando un trucaje imperceptible (Metz 181), permite sin embargo poner en tela de juicio el «realismo» de la historia de Tristana y a su vez la verdad de la película como tal, que no define un espacio de instalación efectivo. El espectador se ve llevado a dar sentido a un elemento no diegético sino fílmico. En el entredós, Buñuel define aquello que no figura en la novela galdosiana: el cine mismo, y lo hace en un campo específico: *la imperceptibilidad de lo visible*.

La historia injertada es un relato cuyo despliegue permite también visualizar lo imperceptible, esto es, aquello que Freud denominaba la «otra escena», justamente la que no podía configurar el objeto del realismo-naturalismo, y que paradójicamente Buñuel coloca como lo reprimido (lo no realizado) de Tristana, como un real que ahora se precipita en la cotidianidad de una escena. Si los segmentos del film pueden leerse como estructurados por el número 2, según lo hace Maurice Drouzy, las relaciones entre los personajes siempre se establecen en forma triangular. Es, pues, ese resto de la sustracción, el uno, que remite nuevamente al Uno, y por ese sesgo, a la reflexión ético-política: la necesidad del sujeto de definir su deseo en relación al Otro de la Ley. Deseo de liberación que el film construye como un distanciamiento (Brecht) posible del espectador (contrariamente a la identificación canónica de la novela psicológica y consecuentemente hollywoodense) que lo suspende en su propia afánesis, esto es, no lo instala confortablemente en los conocidos protocolos de una narratividad (clásica: racional y burguesa) para definirlo por el consumismo del cine como un producto más de su glotonería sistémica, sino que lo deja en flotación. «[C]odes —dice Bill Nichols— are the algorithms of the unconscious» (28), y por esta razón, el espectador, que ha procedido a ver la película dentro del canon narrativo clásico (principio o planteamiento del enigma, medio o desarrollo, fin o resolución del enigma), tiene que procesar todo nuevamente para insertar el escándalo «realista» desde la aparición de Don Lope hasta el *racconto* invertido de la historia, y poder situar el verosímil de la secuencia injertada. Si, como dice Paul Sandro, «[t]he satisfaction of an enigma solved, a destiny reached, a lost object retrieved, or a lesson learned are examples of this kind of pleasure [consumption]» (21), ahora el espectador tiene que plantearse la construcción de la significación y, por ende, la definición de