

EL INTERTEXTO RELIGIOSO EN VIRIDIANA (LUIS BUÑUEL)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA
Universidad de Valencia

VIRIDIANA se encuentra impregnada hasta la médula por un intertexto religioso. Si recorremos con cuidado sus imágenes, no dejaremos de hallar por doquier y de manera incluso opresiva, pequeñas o grandes referencias a ceremoniales de la liturgia católica, palabras o frases que evocan momentos más o menos diáfanos del culto. La educación religiosa de Buñuel ha dejado huellas indelebles y deliberadamente éste las incorpora al juego, ya con objeto de pervertirlas, ya como guiño a un espectador latino formado en la misma tradición. Y esto sucede aun a pesar de la convicción atea del director. Ahora bien, a poco que comparemos la forma en que vive el intertexto religioso en *Viridiana* con el primer período francés de Buñuel, notaremos la diferencia: en *L'âge d'or*, por ejemplo, la religión era objeto de mofa, violenta, provocativa y visiblemente villipendiada. Aquí, en cambio, los signos del cristianismo están sabiamente desviados, pervertidos, pero constituyen una condición de goce muy particular para la imaginería de la película. No se olvide que durante el período mexicano Buñuel había asimilado las fuentes religiosas muy sutilmente y que *Nazarín*, sin ir más lejos, recibió las alabanzas más incondicionales de los jerarcas de la Iglesia. Además, el estallido vanguardista, su rabiosa combatividad estética, había dado paso a un más fino juego con normas y convenciones de géneros de los que Buñuel debía partir, aun cuando su objetivo último fuera desmontar.

En primer lugar, buena parte de los objetos que pueblan *Viridiana* pertenecen al culto y, articuladas entre sí, construyen escenas minuciosas y ricas en evocaciones: la corona de espinas, la cruz, el martillo y los clavos remiten al martirologio de Cristo y su destino final (desaparición o consunción en las llamas de la hoguera, como sucede con la corona de espinas) ilustra los destinos de la religión en la película que acaba por evaporarse sin dejar rastro. Incluso el caso de ciertos objetos como el famoso crucifijo-navaja demuestran el trabajo del cineasta con el material de base. También la música, diegética o extradiegética, confiere un ambiente religioso, al servicio del fantasma erótico, aunque en la segunda parte reaparece para ser mancillado por los mendigos. Ejemplar de lo primero es el caso del *Et incarnatus est*, en el momento en

que un cuerpo femenino va a entregarse en lo real al mundo fantasmático que don Jaime revive con el cadáver imaginado de su esposa. La encarnación del tema litúrgico –el cuerpo de Cristo– queda pervertida por la del sentido erótico: el cuerpo de Viridiana ocupa el cuerpo ausente de la muerta. No en menor medida el *Aleluya* de Haendel sirve para describir la explosión de júbilo que se adueña de los mendigos y el baile del Leproso en plena orgía descompone a su vez el fetiche erótico de don Jaime.

Ahora bien, algunas referencias religiosas presentan una extensión y disposición estratégica a la que se une un minucioso trabajo de puesta en escena, en tanto en cuanto su fuente primaria es una composición pictórica más o menos explícita y transformada por la colocación de la cámara ante el objeto de la filmación. Retendré tres de ellas por su variedad, ya que cada una posee particularidades muy distintas de las otras y convoca problemas adicionales. En primer lugar, la alusión a un cuadro que representa a Santa Viridiana, en segundo el célebre *La última cena*, de Leonardo de Vinci, por último *El Angelus* de Millet. Ni que decir tiene que la forma de citar tampoco es homogénea en los tres casos.

EL CUADRO INEXISTENTE

Buñuel recordaba que una santa llamada Viridiana había existido realmente y que su imagen había quedado, al menos en su memoria, inmortalizada en la obra de un pintor llamado Chavez: «Aquí, en el Museo de a Ciudad de México, hay un retrato de ella: está con una cruz, una corona de espinas y unos clavos (esos objetos aparecen en la película)» (Turrent & Colina 1993: 117). Nada sabemos de esta obra y ninguna referencia de la crítica o la historiografía nos ha permitido reconstruirla. Sin embargo, en el curso de la primera noche en la mansión encontramos un cuadro muy semejante, ignoro si basado explícitamente en la composición plástica de Chavez: arrodillada en actitud devota, con la cabeza ligeramente inclinada, Viridiana ocupa la parte izquierda del encuadre, mientras, fuertemente iluminados, aparecen ante ella los mismos instrumentos de la Pasión que el autor señalaba en el cuadro de Chavez y que la novicia había desempaquetado cuidadosamente poco antes. Lo recóndito de la escena (pues la habitación se encuentra cerrada a cal y canto), la oscuridad de la noche (los muebles y demás objetos están sumidos en la penumbra) y la disposición lateral de la muchacha, con su bata blanca, confieren a la imagen un ensimismamiento místico, muy acorde con lo que de ella sabemos. Mas si examinamos la escena con mayor detenimiento, percibiremos dos rasgos intrigantes: el primero es que Buñuel la trata como una imagen congelada, sin doblarse a ficción alguna.

En efecto, un corte abandona a don Jaime tocando el armonio y nos transporta a esta imagen casi inmóvil. Por si fuera poco, el carácter estático se confirma con el fundido en negro que le sigue. Es como si esta imagen estuviera desgajada de la diégesis, como si representara metafóricamente al personaje, tanto por el carácter hipnótico de la luz, como por su indiferencia al relato.

Sin embargo, esto no es todo y aquí interviene el segundo rasgo que nos intriga. Buñuel no filma la imagen en un plano de conjunto, sino que abre la escena con un plano de detalle de un cojín blanco, dispuesto sobre el suelo de la habitación, con finos encajes y con una iluminación tan intensa que realza los objetos colocados sobre él con el primor y cuidado de quien dispone artísticamente su ceremonial: una gran cruz atraviesa oblicuamente el cojín, la corona de espinas envuelve el cruce entre las dos maderas y proyecta una hermosa sombra sobre el cojín blanco; al lado derecho, tres clavos, dos de ellos cruzados y otro dejado en un sospechoso descuido y, por último, desbordando el encuadre por el borde inferior, el martillo, el cual (lo veremos con el travelling de retroceso de la cámara) tiene el mango en posición rigurosamente paralela al asta larga de la cruz.

Ningún azar parece haber en la composición plástica, lo que queda confirmado si observamos el encuadre final del plano: a pesar de que se abre la escena al decorado de la habitación, la simetría de la composición y la iluminación que rebota sobre el rostro y la bata de Viridiana cierran la imagen sobre una escena con dos focos de iluminación tan bien compuestos que resistirían mal el movimiento. Por ello, puede conjeturarse un origen pictórico para la escena. Justo en ese momento, Viridiana, como en trance, inicia un lento movimiento, y transporta a su pecho un pequeño crucifijo, en gesto amoroso y mimético con la otra cruz que alude a una escena ausente (el sacrificio de Cristo). Alain Roger, que detectó bien la existencia de esta referencia pictórica, sostiene que la evolución de Viridiana como personaje consistirá en salirse por así decir del cuadro de Chavez tal y como aparece 'puesto en escena en la película', primero ocultando apresuradamente los objetos de la Crucifixión (cuando Jorge la sorprende en su habitación) y, por último, haciéndolas arder en el exterior de la casa, mientras ella se entrega a Jorge (Roger 1992: 170).

LA ÚLTIMA CENA

Tal vez la cita más célebre que figura en *Viridiana* y que no escapa a ningún espectador, culto o no, es *La última cena* de Leonardo, parodiada con motivo de la orgía de los mendigos. Esta cita se convirtió en motivo de escándalo, pues se vio en ella blasfemia e irreverencia para con tan sagrada escena del

cristianismo, interpretándose exclusivamente como una parodia litúrgica. Ahora bien, cualquiera que haya vivido en los hogares españoles especialmente con posterioridad a la guerra civil sabe que esta representación es familiar en este país, no tanto directamente por el cuadro de Leonardo, cuanto por una serie de grabados seriados de sabor algo kitsch que lucían en la mayor parte de los comedores o salones. La sencillez de la idea, su cotidianeidad, no resta fuerza a la parodia, mas sí le confiere una ingenuidad y espontaneidad que aleja a este Buñuel de ese otro Buñuel más intelectualista que produjo sus películas en Francia durante los años sesenta y setenta. Además, esta particularidad recuerda el gusto surrealista por lo reproductible y lo seriado. Añádase a lo dicho que no sólo cabe ver una parodia de la liturgia, sino también una ironía respecto a la fuente pictórica, es decir, a la concepción escénica de la famosa perspectiva aérea del Quincento pictórico italiano de la que Leonardo fue el maestro indiscutible y que, por demás, informan y corrigen el modelo escénico de la *perspectiva artificialis* del Quattrocento heredado por la imagen cinematográfica. Será, pues, necesario examinar el contexto discursivo en el que irrumpe la cita para comprender mejor la operación que emprende Buñuel con respecto al cuadro original.

En medio de la orgía y antes de abalanzarse sobre el postre, las natillas fabricadas por Enedina, cuando los mendigos se han entregado a la gula y esperan proseguir con otros pecados capitales (la lujuria, la envidia, la ira), éstos, siguiendo una señal convenida entre El Poca y Enedina, posan alrededor de la mesa imitando la plástica escénica de los doce apóstoles en el cuadro de Leonardo. La escena no fue prevista en el guión, sino improvisada en la fase de rodaje. Buñuel lo relata así a Max Aub:

Yo no había previsto esa escena que se ha hecho tan famosa de la reproducción de la Cena según Leonardo da Vinci. Pero cuando llegué al set y vi la mesa y el mantel blanco y la disposición de los mendigos, pensé en ello. Y entonces mandé buscar cuatro extras más. Porque si tú ves, en la película no hay más que nueve mendigos y en la mesa son trece. Si lo hubiera pensado antes, no me hubiese costado nada poner trece en la película en vez de nueve (Aub 1985: 67).

En efecto, a todas luces se trata de una imagen incrustada en su inmovilidad en el interior de otra escena en permanente movimiento. Resulta por ello tanto más curioso que Buñuel haga a los personajes detener su ritmo orgiástico para inmortalizarse plásticamente, tanto más cuanto que tal signo de respeto no corresponde ni a su talante ni a su estado de embriaguez.

En suma, de repente, se produce algo insólito respecto al clima de jolgorio, peleas y desenfreno que había caracterizado a los mendigos hasta ese momento y lo hará con posterioridad: un silencio sepulcral, respetuoso, y una inmovilidad

absoluta, como un congelado. El fervor con el que se ponen de acuerdo para hacerse la supuesta fotografía contrasta tanto con el resto de sus actitudes como la referencia pictórica quiebra el clima dominante de planificación de la escena en su conjunto. Dicho de otro modo, Buñuel no se esfuerza, ni en esta ocasión ni en las demás, en amoldar su composición cinematográfica al pictoricismo para mejor integrar plásticamente la cita. Nada de eso. Buñuel no actúa aquí ni como Murnau, ni como Dreyer, Eisenstein o Peter Greenaway, y repárese hasta qué punto estos autores son poco homogéneos entre sí. Antes bien, la incrustación de esta escena se percibe claramente como algo burlesco y, por tanto, no hay esfuerzo alguno por ocultarlo. Quizá ello haga la cita más llamativa.

Silencio e inmovilidad son los requisitos necesarios para asimilarse a una pintura y, por demás, los doce mendigos, seis a cada lado de don Amalio, se organizan en grupos de tres, como en el cuadro de Leonardo, imitando sus respectivas posiciones. El centro de la imagen, lugar de Jesucristo en el cuadro de Leonardo, está ocupado por el ciego y lascivo don Amalio. Desde luego, esta asimilación es irreverente y prosigue algo que el propio Buñuel emprendió muchos años antes, cuando rodara *L'âge d'or*, presentando la figura de Jesucristo bajo la identidad del depravado duque de Blangis, tomado del Sade de *Los 120 días de Sodoma*. El espíritu beligerante respecto a la religión ha quedado, como vemos, incólume en Buñuel a pesar de los años transcurridos y ello confirma que este dardo está siempre preparado para ser lanzado contra su diana. Bastaría recordar las características de Amalio para concluir que Jesucristo no sale precisamente bien parado en la comparación (ciego, lujurioso, soplón, iracundo).

Por su parte, es Enedina, precisamente la hembra con la que el ciego mantiene comercio carnal, quien se coloca frente a ellos y se dispone a 'tomarles una foto', con una 'máquina que le regalaron sus papás'. El lugar del pintor está, pues, ocupado por una mujer (y lo femenino es, por descontado, impensable en la escena religiosa de Leonardo); la materia también varía: la pintura, envuelta en aura, frente a la máquina fotográfica moderna. El ritual está presente en ambos modelos, aun cuando se trate de un ritual invertido: ceremonial de despedida, expiación, perdón y mensaje de apostolado en *La última cena*; todo ello acompañado del nacimiento del misterio de la transubstanciación y la comunión, rituales germinales del Cristianismo; por contra, en la escena de Buñuel, ceremonial de exhibición de pecados, goce y desenfreno de los mendigos (recuérdese que cada uno de ellos encarna una figura alegórica de la desgracia: la enana, el ciego, el cojo, el leproso, etc).

Pues bien, en el momento propicio, se produce una irrupción sonora, el canto de un gallo, mientras la cámara se aproxima en travelling al centro de la mesa en el que se exhibe en pose orgullosa don Amalio. También aquí Buñuel cuela la cita religiosa de tapadillo, pues el canto del gallo contiene en realidad una

explícita alusión a la triple negación de San Pedro antes de la medianoche, tal y como subraya el Nuevo Testamento el día del prendimiento de Cristo y como de hecho profetiza amargamente él mismo en esa misma cena. Por si faltara algo, en la parte inferior del encuadre figura un vaso de vino, alusión explícita y perversa al cáliz del Cristo, en el mismo instante en que se instituye el sacramento de la comunión.

Sin duda, esta última cita alude a la caridad de Viridiana y anuncia la traición de que está siendo objeto por parte de aquéllos a quienes tan generosamente ha auxiliado, pero además pone en relación al soplón de don Amalio con el negador apóstol Pedro. Hay algo más: el objeto que sustituye la mano del pintor no podía ser más carnal y obsceno, pues no se trata en realidad de la moderna máquina fotográfica, sino de un instrumento más primitivo (podría decirse que el más primitivo de la historia del hombre): la 'fotógrafa' se levanta las faldas al aire y realiza el simulacro de disparar con su propio sexo, consumando con ello la máxima perversión de la cita. El instante sagrado ha sido desmontado por la irrupción descarada del sexo femenino (excluido en la escena de los apóstoles) en toda su obscenidad y, sin embargo, la situación posee un tono farsesco en lugar de una actitud grave e intelectual. Esta consideración es fundamental para comprender la ingenuidad desenfadada y provocadora de Buñuel y también su carácter de disfrute. Por último, la sencillez de la planificación con que es montada la secuencia confirma que las preocupaciones y la complejidad de pensamiento en Buñuel no dependen del estilismo y ello incluso en una fase madura de su carrera. Apenas siete planos (dos de los cuales están repetidos) y en su mayoría elaborados con tomas frontales y en plano/contraplano le bastan para organizar esta por otra parte elaboradísima perversión de la cita religiosa.

EL ANGELUS

La tercera referencia clásica que nadie olvidaría en la película de Buñuel es la oración del Angelus situada hacia la mitad del metraje y que tiene lugar en el exterior de la finca. En efecto, en un montaje paralelo de fuerte sabor conceptual, Buñuel opone las tareas de modernización del campo emprendidas por los tractores bajo las órdenes de Jorge con la plegaria del Angelus de la tarde dirigida por Viridiana y que se muestra con la aparente devoción de todos los mendigos. Los dos proyectos de vida y los dos destinos que se abren a la hacienda de don Jaime quedan, así, en clara oposición, hasta el punto de que la oración parece doblemente anacrónica al ser enfrentada a la roturación del campo. Dos mundos, dos grupos de personajes que parecen no coexistir en el tiempo, aparecen, así, frente a frente por obra y arte del montaje. Sin

lugar a dudas, también el Angelus es parte de la formación de Buñuel y éste lo corrompe por su enfrentamiento con la productividad del mundo actual. No es casual si Buñuel recurre en este caso al otro gran mito femenino del Cristianismo, el de la virginidad de María. Sabemos que el Angelus festeja la Anunciación del arcángel a la Virgen que concebirá en su seno al hijo de Dios. Esto ya nos hace sospechar el anclaje entre sexualidad y religión que Buñuel pretende introducir aquí.

Ahora bien, la elección del objeto no se debe al azar ni carece de razones complejas. Buñuel debería conocer la interpretación que su ex amigo y coguionista de *Un chien andalou*, Salvador Dalí, realizara en un libro clásico de la interpretación surrealista, *El mito trágico del Angelus de Millet* (1978), en torno a esta enigmática obra de un pintor reconocido como piadoso del s. XIX, Jean-François Millet, pero del que más tarde se descubrieron ciertos dibujos pornográficos. La referencia, por consiguiente, a la oración está mediatizada por la iconografía de Millet y ésta a su vez por la lectura e interpretación protagonizada por Dalí. El hecho de que el texto original del pintor catalán se perdiera en 1941 con la evacuación forzosa producto de la ocupación alemana de Francia y sólo fuera publicado en primera edición francesa en 1963 plantea un problema adicional: ¿conocía Buñuel la integridad de esta interpretación? ¿Fue el azar el que provocó la convergencia de ambas lecturas?

El hecho es que Buñuel y Dalí ya se había referido a este lienzo de Millet en el cartón y foto fija que cerraban *Un chien andalou* que mostraba a los dos protagonistas al llegar la primavera sepultados de medio cuerpo en la tierra, en posición muy similar a las de la pareja del cuadro de Millet. Además, en aquella ocasión, la referencia al Angelus cerraba el sentido sexual y mortal de una historia de amor concebida en clave de escritura automática. Recordemos sintéticamente el argumento de Dalí con el fin de comprender hasta qué punto, además de un posible guiño privado, la referencia buñueliana pone en marcha buena parte de las obsesiones surrealistas que jamás dejaron de acompañar el itinerario artístico de Buñuel.

En el citado libro, Dalí sostenía una curiosa tesis en torno al cuadro del pintor francés que le servía para sustentar y ejemplificar su método paranoico-crítico. Habiendo sido arrebatado por lo que denominaba un efecto delirante primario ligado a una incomprensible e inexpresable angustia, Dalí reconstruía una serie de efectos secundarios desencadenados por una serie de reparaciones en su vida de la tela en cuestión que le llevó a concluir la existencia de misteriosas semejanzas entre la piadosa disposición de la figura femenina en el cuadro religioso y la posición de la mantis religiosa y el macho en el instante del coito y previo a la terrible fagocitación del macho por la hembra, que caracteriza sus violentas y mortíferas relaciones sexuales. De ser así, afirmaba Dalí, el cuadro

constituiría un ceremonial de muerte, repleto de elementos eróticos, que convocan la castración y esto se produciría a modo de un *collage*, a saber: varias escenas superpuestas en la instantánea del cuadro (el antes, el durante y el después de la cópula). Tan brillante interpretación convence al autor de solicitar un análisis radiográfico de la parte inferior del cuadro depositado en el Museo del Louvre, persuadido de que bajo la tierra pintada debe haber algo que remita inequívocamente a la muerte y confirme de paso su intuición delirante. En efecto, el análisis revela la existencia de un paralelepípedo dibujado y más tarde eliminado por Millet que bien podría ser –dice Dalí– un féretro. Esto, en su opinión, ratifica la exactitud de su hipótesis, según la cual algo siniestro se proyecta en lo religioso aunando muerte y ejercicio del sexo.

Como es natural, no se trata aquí de juzgar la corrección de la interpretación de Dalí, sino de que Buñuel, al recurrir al Angelus, pone en marcha una imagería como la daliniana que no sólo comparte, sino que invade por entero la película *Viridiana*, como demuestra la necrofilia y la unión religión-sexo. Pero hay más. Si nos fijamos, por ejemplo, en el plano 108 de la película, situado unos minutos antes de la oración del Angelus, encontraremos algo insólito. Viridiana posa para el Cojo, quien está concluyendo su pintura en la que representa a la Virgen, rodeada de angelitos. La muchacha, vestida de negro, con toca y pañuelo alrededor de la cabeza, está sentada sobre una carretilla de labranza idéntica a la que figura en el cuadro de Millet, tras la mujer inclinada que en la interpretación de Dalí evocaba a la mantis religiosa. La semejanza no puede deberse al azar. Y, sin embargo, la perversión tampoco, pues el Angelus Domini encarna en la liturgia cristiana, como dijimos, ni más ni menos que la Anunciación por parte del arcángel san Gabriel del destino que esperaba a María. En efecto, Viridiana sirve de modelo a la Virgen, pero lo hace trayendo a la escena los⁴ motivos de Millet-Dalí y bajo los ojos de quien la percibe virginalmente, el Cojo, que será precisamente quien intentará su violación.

Aún puede añadirse algo a lo dicho. Mientras Buñuel filma este cuadro tal y como lo ve el cojo convertido en pintor devoto, Refugio, Viridiana y el Poca, en presencia del ciego, mantienen la siguiente conversación:

VIRIDIANA (a Refugio): Necesito saber cuánto te falta para dar a luz.

REFUGIO: ¿Pa' qué?

VIRIDIANA: Mujer, para tener prevenido al médico.

REFUGIO: No lo sé. Yo creo que unos cuatro meses, pero no se lo puedo asegurar a usted.

POCA: Tampoco sabe quién es el padre. Dice que era de noche y ni la cara le vio.

REFUGIO: ¡Cállate! Que no te lo he contado pa' que vayas publicándolo.

DON AMALIO: ¡A callar! No se debe hablar así y menos en presencia de nuestra santa protectora que es persona decente.

Precisamente el tema de conversación recae sobre la maternidad y la virginidad y lo hace por añadidura de manera especialmente perversa: así como la Virgen concibió por obra del Espíritu Santo, Refugio ignora también quién fue el que la dejó embarazada. Es realmente difícil ir más lejos en la sutileza de las citas y también en el desmantelamiento de las claves litúrgicas. Pero a todo ello Buñuel le imprime su sentido del humor desenfadado y no una mera voluntad blasfematoria. En este sentido, *Viridiana*, pese a su trabajo de torcimiento de referencias religiosas y litúrgicas, se sitúa muy lejos de *L'âge d'or*, obra con la que por tantos motivos está emparentada.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1985): *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- DALÍ, Salvador (1978): *El mito trágico del Angelus de Millet*, Barna, Tusquets.
- PÉREZ TURRENT Tomás y José DE LA COLINA (1993): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot.
- ROGER, Alain (1992): «*Viridiana* et le 'tableau vivant'», *Iris* 14-15, pp. 169-176.

Col·lecció «Summa»
Sèrie Filologia. Núm. 11

INTERTEXTUALITAT I RECEPCIÓ

LLUÍS MESEGUER

MARÍA LUISA VILLANUEVA (EDS.)



BANCAIXA
fundació Caixa Castelló

ÍNDIX

Presentació 13

JOAN BROSSA

No sé per què... 17

I. INTERDISCURSIVITAT I DIALOGISME

MARIA LUISA VILLANUEVA

Interdiscursividad, dialogismo i teoría de los *topoi* 21

ALAIN VERJAT

La mitocrítica 39

MERCEDES MADRID

Las raíces griegas del imaginario femenino en la cultura occidental . 51

DOLORES JIMÉNEZ

La construcción del espacio interior en Colette 67

JOSEFA MARÍA CASTELLVÍ

Villon y Estellés: un posible diálogo entre dos poetas 79

MARÍA PILAR MOLINER MARÍN

Ficción literaria y ficción cinematográfica en *El club de la buena estrella* de Amy Tan 91

JOSÉ RAMÓN PRADO PÉREZ

Intertextualidad, autoparodia y conciencia colectiva en el discurso narrativo de Guillermo Cabrera Infante 99

MARÍA NIEVES ALBEROLA CRESPO

De intertextualidad y meta-ficción en el marco de la escritura postmoderna: algunos ejemplos en poesía y novela norteamericanas 107

ISABEL RÍOS

Aproximació a l'anàlisi del discurs oral en situació d'escriptura d'un text 113

II. EL TEXT CINEMATogrÀFIC: PUNT D'ENCONTRE DE DIVERSOS MITJANS D'EXPRESSIÓ NARRATIVA

ROSAURA SERRA ESCORIHUELA	
Intertextualidad y creación del efecto personaje. Análisis de la película <i>Conte de printemps</i>	123
VICENTE SÁNCHEZ BIOSCA	
El Intertexto religioso en <i>Viridiana</i> (Luis Buñuel)	135
ARTURO LOZANO AGUILAR	
Intertextualidad y renovación en <i>Nuit et Brouillard</i> . Representación de lo representable	145
JOSÉ PAVÍA COGOLLOS	
Chaplin y Keaton: dos modelos corporales	153
ANTONIO PUIG GARCÍA	
La representación de la violencia al final del código Hays: <i>The Wild Bunch</i> (<i>Grupo Salvaje</i> , 1969)	161
RAQUEL SEGOVIA MARTÍN	
Trasvases culturales en el cine y televisión: los <i>remakes</i>	171

III. TRADUCCIÓ I INTERTEXTOS: FONTS, VERSIONS, ADAPTACIONS

JOSEP MARCO	
Intertextualitat i traducció: les línies bàsiques d'una relació inevitable	185
SALVADOR OLIVA	
La traducció com a transposició	191
MARCEL ORTÍN	
Sobre la historicitat de les traduccions: el canvi estilístic	203
ROSA AGOST CANÓS	
Traducció i intertextualitat: el cas del doblatge	219
VICENT MONTALT I RESURRECCIÓ	
Traducció i intertextualitat en la gènesi del text original	245
MARIA GONZÁLEZ-DAVIES	
Traduint l'impossible: aspectes lúdics d' <i>Alice in Wonderland</i>	259
JESÚS MOLINA	
De las <i>Quattro Stragioni</i> de Antonio Vivaldi a los tres movimientos de Hermann Hesse: intento de traducción de una página escogida	273

IV. FENÒMENS D'INTERTEXTUALITAT EN EL DISCURS PUBLICITARI ACTUAL

LÍDIA PONS I GRIERA	
Diversitat de recursos i intertextualitat en el discurs publicitari	287
JUAN MANUEL VERA SELMA	
Mirarse el ombligo. Referencialidad publicitaria y modos de acción	341
JUAN CARLOS PALMER	
Nuevos géneros publicitarios en la red: características y usos del <i>banner ad</i>	353
ESTHER USÓ JUAN	
Subgéneros del discurso publicitario en la prensa inglesa	361
JOAN PERAIRE	
Metàfora i <i>topoi</i> en la publicitat actual	373
ELOÍSA NOS ALDÁS	
Entre la historia y el arte: memoria de la deshumanización	393
JOAN ELIES ADELL	
Intertextualitat, dialogia i recepció (Sobre els textos de la cultura popular)	407
DORA SALES	
El intertexto musical quechua en el discurso narrativo de José María Arguedas: <i>Los ríos profundos, Haylli-Taki</i>	423