

LA TRISTANA DE LUIS BUÑUEL, O DE LA IMPORTANCIA DE PANTUFLAS
Y PIANOS: CLAVES DE UNA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA

Mabel Richart-Marset
Universitat de València

ABSTRACT

Luis Buñuel's *Tristana*, or about the Importance of Bedroom Slippers and Pianos: Keys to an Intersemiotic Translation

The film text resulting from the intersemiotic translation of any literary text is intended either to continue or to transform the ideology conveyed by that literary text. Ideology, therefore, closely following Julia Kristeva, would not be a referential dimension that works outside the sign. Ideology has semiotic characteristics, it is inscribed in the text, giving rise to the *ideologeme*. If the ideologem is the confrontation between a particular textual organization and those statements with which it relates, then it is not difficult to understand that every translation, either interlinguistic or intersemiotic, is the place where the ideologem shines more intensely. After all, in every translation process there are always, needless to say, two texts at least. What interests us most in this study is to try to find out, what is ideologically behind these transformations in Luis Buñuel's film to ultimately infer that intersemiotic translation is the most ideological one, the most flexible, the most manipulative of all types of translation.

KEYWORDS: Intersemiotic Translation, Ideologeme, Close reading, *Tristana*, Julia Kristeva, Jeanne Rucar, Luis Buñuel

RESUMEN

El texto fílmico resultante de la *traducción intersemiótica* de cualquier texto literario tiene como finalidad o bien *continuar* o bien *transformar* la ideología que transmite dicho texto literario. La ideología, por lo tanto, siguiendo de cerca a Julia Kristeva, no sería una dimensión referencial que funcione al margen del signo. La ideología posee características semióticas, se inscribe en el texto, dando lugar al *ideologema*. Si el ideologema es la confrontación entre una determinada organización textual y aquellos enunciados con los que se relaciona, entonces no resulta difícil comprender que toda traducción, sea esta interlingüística o intersemiótica es el lugar donde el ideologema brilla con más potencia. De más está decirlo, pero a fin de cuentas, en todo proceso de traducción hay siempre dos textos por lo menos. Lo que nos interesa en este estudio, es, tratar de averiguar, qué hay ideológicamente detrás de esas transformaciones operadas en el texto fílmico de Luis Buñuel para inferir en última instancia, que la traducción intersemiótica es la más ideológica, la más libre, la más manipuladora de todas.

PALABRAS CLAVE: Traducción intersemiótica, Ideologema, Lectura atenta, *Tristana*, Julia Kristeva, Jeanne Rucar, Luis Buñuel

Fecha de recepción: 10/03/2019

Fecha de revisión: 19/03/2019

Fecha de aceptación: 19/04/2019

Páginas: 185-198

I will direct an adaption only if I think I shall be able at some point or other to express myself, to say something of my own, to slip myself in between two images.

Luis Buñuel

Physical pain has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story.

Elaine Scarry

Y tú sonríes, misteriosamente
como es tu obligación. Pero yo te interpreto.

Rosario Castellanos

1. INTRODUCCIÓN

Max Aub dice que su amigo Luis Buñuel miente¹. Le agradece, no obstante, toda la información transmitida en sus muchos encuentros mantenidos desde 1967² aunque es muy consciente de que podría haberle ayudado más: “gracias (...) por todo lo dicho y *callado*, aunque él mismo reconocerá que podía haberme ayudado más.” (Max Aub, 1985: 29) (La cursiva es nuestra)

Jeanne Rucar de Buñuel, su mujer, tampoco dice siempre la verdad. Desconozco si ello es debido a los estragos que el paso del tiempo produce en la memoria, o bien a una voluntad de protección (consciente o inconsciente) hacia la persona que ella consideró el amor de su vida. Tampoco algunos de los actantes alrededor de la historia del matrimonio Buñuel-Rucar coinciden en algunos episodios de su vida. Pero todo esto, aunque no es el tema central de esta investigación, lo veremos más adelante.

Lo que voy a plantear en este artículo³, es una lectura bastante diferente a las realizadas hasta la fecha del texto fílmico *Tristana*, de Luis Buñuel, película rodada en Toledo en 1969 y estrenada en París en 1970. Se trata de una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Benito Pérez Galdós publicada en 1892. Distan pues casi ochenta años⁴ entre el texto fílmico y el texto literario.

Esta lectura *diferente* nace de una inquietud que me ha perseguido desde hace unos años al hilo de una reflexión que Max Aub hace en sus *Conversaciones con Buñuel*, en torno a la biografía de los cineastas:

¹ “Miente para no descubrirse, para que no le descubran. Desde luego es su única manera de liberarse, de conseguir esconderse, y sólo escondido, protegido por la mentira, se siente libre.” (Max Aub, hacia 1970. Citado en Gibson 2013: 11)

² En la nota al lector firmada por Federico Álvarez que abre el libro de Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, leemos: “Cuando Max Aub murió, el 22 de julio de 1972, en la ciudad de México, dejó sobre su gran mesa de trabajo, ordenadas en más de un centenar de carpetas, alrededor de cinco mil hojas escritas a máquina en torno a un proyecto de “novela” sobre el gran cineasta y viejo amigo suyo Luis Buñuel. La idea de escribir un libro sobre Buñuel le fue sugerida, con todas las libertades imaginables, por Agustín Caballero, Enrique Montoya y Antonio Ruano, de la editorial Aguilar, en 1967, y fue acogida por Max Aub con enorme interés. Puede decirse que, desde entonces, hasta su muerte, todas sus fuerzas, día a día debilitadas, y todo su tiempo, multiplicado por su asombrosa laboriosidad, fueron dedicados a este proyecto. Alrededor de una tercera parte de todo ese material que dejó escrito estaba compuesta por transcripciones literales de conversaciones que, grabadora en mano, Max Aub mantuvo con Luis Buñuel y con muchos de sus parientes, amigos y colaboradores, en México, Madrid, París, Roma...” (Max Aub, 1985: 9)

³ En este artículo confluyen dos conferencias impartidas en la Universidad de Virginia, Estados Unidos, en diciembre de 2011 y diciembre de 2017 con los títulos de *Tristana de Luis Buñuel, o de la importancia de pantuflas y pianos: claves de una traducción intersemiótica (primera parte)* y *Tristana de Luis Buñuel, o de la importancia de pantuflas y pianos: claves de una traducción intersemiótica (segunda parte)* respectivamente.

⁴ Esto no es exactamente así, porque, este era un proyecto que empezó a gestarse a principios de los años cincuenta. Sin embargo, otras producciones mexicanas del director aragonés se interpondrían en su camino y la irían dejando de lado hasta que diez años más tarde, en 1962, se intentara de nuevo retomar el proyecto, respaldado esta vez por el éxito cosechado por *Viridiana* en mayo del año anterior.

No obstante, el enorme palmarés concedido a *Viridiana* lejos de allanarle el camino, supuso para Buñuel un nuevo retraso debido esta vez al enorme escándalo desatado por las críticas lanzadas hacia este filme.

Para *Tristana* supondría una nueva espera de siete años, hasta que por fin, tras largas negociaciones, el ministro de Turismo de la todavía España franquista, Fraga Iribarne, diera finalmente vía libre al proyecto, fijándose el inicio del rodaje de la película en Octubre de 1969 en Toledo y en los estudios Verona de Madrid.

Es curioso que los libros acerca de los cineastas (...) siguen más o menos una línea parecida: la de sus películas. En cambio, si se trata de un poeta, un novelista, un dramaturgo, se habla también de su vida, y, muchas veces, se trata de explicar novela o poema por ella. *¿Por qué no las películas? Misterio*. Sin duda porque los autores suelen considerar el cine como una industria, y parece no importar para el producto la vida de quien fabrica y enlata. *Pero los cineastas también tienen biografía* (...). A medida que he ido acercándome a la vida y la obra de Luis Buñuel y la he conocido mejor, han crecido las ganas de llamar a este libro *novela*. No porque lo sea la suya, sino porque éste ha sido casi siempre mi método.(...) *A veces las biografías— en el papel o el celuloide—son las historias más falsas que he contado*. (Max Aub, 1985: 15). (Todas las cursivas, excepto la cursiva de la palabra *novela*, son nuestras).

Y sí, estoy totalmente de acuerdo con Max Aub: los cineastas también tienen biografía, aunque muchas veces, *misteriosamente*, no interese. Este artículo es, precisamente, fruto de la inmersión en las biografías de Luis Buñuel y Jeanne Rucar, entre otras muchas fuentes, y de la confrontación de algunas de ellas con el texto fílmico de *Tristana*.

2. IDEOLOGÍA E IDEOLOGEMA. REUTILIZANDO A KRISTEVA

De sobra es sabido por todos, la siempre conflictiva relación entre el cine y la literatura, sobre todo, en cuanto a las adaptaciones literarias al cine se refiere. Ya en trabajos anteriores (Richart-Marset 2009a, 2012, 2015) apuntábamos que, desde el punto de vista de la función comunicativa, el texto fílmico resultante de la *traducción intersemiótica*⁵ de cualquier texto literario, ya sea este último una novela, como en el caso que nos ocupa aquí, un cuento, una pieza teatral, un cómic, etc., tenía como finalidad o bien *continuar* o bien *transformar* la ideología que transmite dicho texto literario.

Decíamos también que al utilizar el concepto de ideología lo hacíamos con un sentido clara y heterogéneamente marxista proyectando sobre él, la idea bajtiniana expuesta bajo el nombre de Voloshinov (1929), según la cual, el signo lingüístico (o icónico, tal como sucede con la imagen) es el lugar donde se escenifican los conflictos sociales.

La ideología, por lo tanto, y reutilizando ahora a Julia Kristeva, no sería una dimensión referencial que funcione al margen del signo. La ideología posee características semióticas, se inscribe en el texto, dando lugar a lo que la semiótica búlgara denominó *ideologema*.

La confrontación de una organización textual (de una práctica semiótica) dada con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será denominada un *ideologema*. El ideologema es por tanto esa función intertextual que se puede leer “materializada” en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales. (Kristeva, 1969: 147-148)

Si el ideologema, como asegura Kristeva, es la confrontación entre una determinada organización textual y aquellos enunciados con los que se relaciona, entonces no resulta difícil comprender que toda traducción, sea esta interlingüística o intersemiótica es el lugar donde el ideologema brilla con más

⁵ Recordemos brevemente que fue el lingüista ruso Roman Jakobson quien acuñó el concepto de traducción intersemiótica en 1959. En su conocido artículo “On Linguistic Aspects on Translation” de ese año, él distinguía claramente entre tres tipos de traducción, la traducción intralingüística que tiene lugar en el seno de la misma lengua, la traducción interlingüística que tiene lugar entre dos lenguas distintas y es con la que todos estamos más familiarizados, no en vano la denomina *interlingual translation or translation proper* y por último la traducción intersemiótica o transmutación que es la que recupero aquí para mi análisis, y que consiste y cito sus palabras en una: “interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems.”

potencia. De más está decirlo, pero, a fin de cuentas, en todo proceso de traducción hay siempre dos textos por lo menos. (Richart-Marsset 2009 a, 2012, 2018)

A esta concepción de ideología convendría añadirle dos sentidos más que se refieren no tanto a la relación de un texto con otro texto, como a la que se da entre un texto y el mundo que representa. Una vez que hayamos constatado que la ideología, en tanto *ideologema*, representa *el desvío* del texto de llegada (el texto fílmico buñueliano *Tristana*) respecto al texto de partida (el texto literario galdosiano *Tristana*), se hace necesario reconocer que tal desvío genera nuevos sentidos y, por consiguiente, una nueva manera de representar y expresar el mundo. En relación al vínculo entre el texto y el mundo, digamos que la ideología viene determinada por la *relación imaginaria* de un individuo con sus condiciones reales de existencia.

Esta definición, tomada casi literalmente del filósofo francés L. Althusser (1969: 104), en concreto de su ensayo sobre los aparatos ideológicos del estado, significa que en sustancia, la ideología supone un engaño en virtud de lo cual lo que es una construcción se presenta como natural y no ideológico. El hecho de que Althusser hable de relación imaginaria, nos permite vincular la ideología de nuevo con el signo, si bien esta vez para señalar la no coincidencia entre ese signo y el referente que representa. El cine, por ejemplo, es una de las construcciones imaginarias que pueden contribuir a que el sujeto se perciba a sí mismo y al mundo de una manera desajustada respecto a sus condiciones reales de existencia. O al contrario: puede exponer de forma objetiva el carácter ideológico de la representación, puede *hacer ver* la ideología⁶.

3. LA RELACIÓN ENTRE EL CINE Y LITERATURA

Por todo lo que acabamos de exponer, podemos inferir que la traducción intersemiótica es la más ideológica, la más libre, la más manipuladora de todas. Por motivos de espacio, no podemos dar cuenta en este artículo de todas las omisiones, adiciones, reordenamientos o yuxtaposiciones, por citar tan sólo algunas de las técnicas más comunes producidas en el travase desde el texto literario al texto fílmico, aunque somos conscientes de que un análisis contrastivo detallado entre ambos textos, lo que en otros estudios (Richart-Marsset 2009ab, 2012, 2015) bautizamos como *análisis de superficies*, se hace necesario como paso previo a todo *análisis ideológico*.

En el punto cuarto de este artículo, seleccionamos dos adiciones operadas en el texto fílmico, las *pantuflas* y el *piano*, adiciones que bastarán para poder desplegar parte del ideologema, operado en la *Tristana* de Buñuel.

En cuanto al debate, a la postre indecible, sobre la superioridad del texto literario con respecto al texto fílmico, baste decir que somos conscientes de que entre los argumentos que apuestan por la superioridad de la literatura con respecto al cine encontramos fundamentalmente dos:

El primero de ellos estaría relacionado con el desigual proceso de recepción de ambos textos, el fílmico y el literario: ¿Cuántas veces hemos ido al cine a ver la adaptación cinematográfica de un *best seller* literario y al salir hemos escuchado que la adaptación no tiene nada que ver con la novela, y que esta última es mucho mejor? ¿Quién no ha oído o leído alguna vez que las lectoras o lectores son sujetos activos y que las espectadoras o espectadores son sujetos pasivos? o ¿que el colectivo lector de novelas participa activamente usando su imaginación, interactuando, reconstruyendo libremente el escenario que las palabras le van sugiriendo a lo largo de la lectura, mientras que el bobo y sedentario colectivo espectador no tiene más remedio que recibir pasivamente las imágenes que le otorgan un mundo ya fabricado, previamente imaginado y construido, que no puede modificar?

Este último argumento obviamente no se sostiene a poco que pensemos en cineastas como Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Isabel Coixet, Marie Menken, Joyce Wieland, Carolee Schneemann, Paolo

⁶ Es lo que Althusser afirma en “Una carta sobre el arte en respuesta a André Daspre” (1966: 270): “Lo que el arte [el auténtico arte] nos hace *ver*, y por ellos se nos da bajo la forma del *ver*, *percibir* y *sentir* (que no es la forma del conocimiento), es la *ideología* de la que ha surgido, en la que pugna, de la que se separa a sí mismo como arte, y a la que *alude*.” (La traducción es mía)

Pasolini, Barbara Rubin, Amy Greenfield, Su Friedrich, Jean-Luc Godard, Leslie Thornton, Alain Resnais y un larguísimo etcétera...

El cineasta galés Peter Greenaway, por ejemplo, eligió como protagonista principal en su film *Tree* a un árbol rodeado de cemento. La cineasta sueca Gunvor Nelson, por su parte, suele enviar junto con sus cintas una lista de instrucciones bastante detallada para que los espectadores puedan visionar sus films en condiciones óptimas: decibelios concretos de volumen, contraste determinado, nivel de oscuridad de la sala, etc. Ella misma ha llegado incluso a tapar con telas opacas las luces de emergencia colocadas a ambos lados de la puerta de la sala de cine, porque la oscuridad requerida para ver esa determinada cinta no era la adecuada⁷. El propio Luis Buñuel, hace que una Tristana (totalmente absorta y ensimismada después de contemplar la estatua del cardenal Tavera) conteste a la pregunta de don Lope, “¿Qué tal?” (éste se está refiriendo a qué le ha parecido la escultura del cardenal) lo siguiente: “Estoy pensando en ir a comprarle unas *pantuflas*.”

Ni que decir tiene que la cara de don Lope tras la respuesta de Tristana, refleja el mismo nivel de desconcierto que la del colectivo espectador. Max Aub (2013: 29) mantuvo siempre que las películas de Buñuel traen cierta inquietud al espectador que no sabe, a ciencia cierta, a qué carta quedarse. Este argumento de pasividad-sedentarismo del colectivo espectador no se sostiene en absoluto en la mayor parte de la filmografía de Luis Buñuel. Y de ninguna manera se sostiene en *Tristana*. Este filme exige la presencia de un público interlocutor, de un público que sea capaz de realizar un *lectura atenta*⁸ del texto fílmico, en definitiva, de auténticos y auténticas hermeneutas de la imagen.

Al hilo de las reflexiones que acabamos de hacer, es muy apropiado anotar aquí la reflexión del también director de cine Juan Luis Buñuel, hijo mayor del cineasta aragonés, en una conversación mantenida con Jean Claude Carrière, guionista y amigo personal de su padre.

Esta conversación tiene lugar en el documental, *El último guion. Buñuel en la memoria*⁹, dirigido en 2008 por Gaizka Urresti y Javier Espada que rememora cronológicamente los episodios más significativos de la vida y obra de Buñuel. Transcribo aquí parte de la conversación¹⁰ entre ambos que tiene lugar a propósito del filme *El Ángel exterminador* (1962):

⁷ Esto sucedía en el estreno de su cortometraje rodado en 16mm en 1984, *Frame Line en Canyon Cinema*.

⁸ El término *lectura atenta*, es una traducción del término *close reading* acuñado por el teórico literario alemán Wolfgang Iser. Es un concepto clave dentro de la *Rezeptionsästhetik*, la *Teoría de la Recepción*, que él abanderó. Esta corriente se fundamenta en el agente lector como figura central de la comprensión del fenómeno literario.

⁹ Este documental es una edición especial para los miembros de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

¹⁰ Transcribo la conversación mantenida entre ambos en español y también los subtítulos en inglés para facilitar la comprensión, ya que algunas veces era difícil captar todas las palabras en español.

Juan Luis Buñuel:

—“Cuando salió la película en los Estados Unidos, le enviaban cartas los distribuidores: ¿Qué quiere decir la película?...Y me acuerdo que estaba en su cuarto un día entero escribiendo y por fin agarra el papel...*la película no quiere decir nada... que se vayan...*”

[When the movie came out in the US, the distributors sent him letters: What is the film saying? I remember he was in his room, all day long, writing and in the end he wrote: “The film doesn’t want to say anything.”].

Jean Claude Carrière:

—“La película no quiere decir nada, pero *dice mucho*, dice mucho...”

[It means nothing but it says everything, it says everything...]

Juan Luis Buñuel:

—“Y lo bonito es *que cada uno debe interpretar el simbolismo de estas películas, es que hace trabajar al público (...)* *Has de pensar.*” (La cursiva es nuestra)

[And the nice thing is that everyone has to interpret it. It’s the nice thing about these films, they make the audience work (...). It makes you think.]

(Las cursivas en este cuadro conversacional son nuestras.)

El segundo argumento más recurrente que se suele esgrimir para confirmar la inferioridad del cine con respecto al texto literario, es el tan manido concepto de fidelidad al *texto original*. Este argumento si cabe, y lo veremos en seguida, es todavía más difícil de sostener que el primero, porque de sobra ha sido demostrada la imposibilidad de la existencia de un *texto original*. Bastaría con recordar aquí la célebre frase de Octavio Paz (1971): “Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo en su esencia, es ya una traducción. Cada texto es único y simultáneamente es la traducción de otro texto.”

Derrida también cuestiona la naturaleza misma del original. El original es una traducción de otros muchos textos. Ni el *original* ni su traducción son realmente originales, sino derivados y heterogéneos. Venuti (1992: 7) afirma de manera contundente que todo texto está formado por “diverse linguistic and cultural materials”.

Al no haber texto original puro, dado que es efecto de una repetición-deformación, toda textualidad, sea lingüística o de cualquier otro tipo, es por naturaleza, impura. Y es por ello que la traducción forma parte del corazón mismo del lenguaje. Hablando de ello y criticando los planteamientos de la teoría lingüística de la traducción (los llamados “modelos denotativos”), Derrida dice:

There is impurity in every language. This fact would in some way to threaten every linguistic system’s integrity, which is presumed by each of Jakobson’s concepts. Each of these three concepts (intra-lingual translation, inter-lingual or translation ‘properly speaking’, and inter-semiotic translation) presume the existence of one language and of one translation in the literal sense, that is, as the passage from one language into another. So, if the unity of the linguistic system is not a sure thing, all of this conceptualization around translation (in the so-called proper sense of translation) is threatened (Derrida, 1988:100).

Todo esto nos lleva a la conclusión de que no hay una identidad pura que pueda ser traducida, sino una cadena de transformaciones en el interior de la cual la traducción no es sino un paso más. Frente a los puristas de la lengua y de los textos, Derrida afirma la dificultad de “déterminer rigoureusement l’unité et l’identité d’une langue, la forme décidable de ses limites” (1987a: 209). Como este carácter impuro, heterogéneo, afecta a la totalidad textual, no hay nada en esa textualidad que escape a ello, y tanto las repeticiones más fosilizadas (las unidades fraseológicas, por ejemplo), como las frases con menos restricciones o la dimensión icono-gráfica plantean el mismo problema. Por consiguiente, cualquier reflexión sobre su traducibilidad deberá tener en cuenta este hecho.

Derrida (1987: 220) está de acuerdo con Benjamin en el hecho de que todo texto (uno llamado *original*, por ejemplo) está incompleto y apela a un complemento, entre otras razones porque sin el otro texto que lo complementa no se escenifica de forma completa el sentido. Ahora bien, como de transformación en transformación, de red lingüística en red lingüística, de contexto en contexto, el texto establece nuevos sentidos imprevistos, nunca es posible que una traducción pueda reproducirlos todos ni que pueda evitar precisamente las modificaciones y las manipulaciones.

4. EL IDEOLOGEMA DE LA *TRISTANA* DE BUÑUEL

4.1. BREVE PASEO POR EL TEXTO FÍLMICO-LITERARIO

Lo que nos interesa en este estudio, es, tratar de averiguar, qué hay ideológicamente detrás de esos cambios, de esas transformaciones operadas en el texto fílmico de Luis Buñuel. Es por ello, que a lo largo de este análisis, la noción de *ideologema* introducida más arriba se vuelve muy útil. Este concepto posee varias ventajas: por una parte, entiende que la ideología no es algo abstracto, sino que está inscrita en los textos, hecho éste que obliga a moverse en el mismo texto, y no en un plano de elucubraciones temáticas o de contenido; por otra parte, se produce en el instante en que un texto, el texto fílmico *Tristana* del año 1970 de Buñuel, absorbe otro texto, el texto literario *Tristana* de 1892 de Galdós, y lo modifica en cierto modo, lo cual lo vuelve extremadamente útil en el análisis de la traducción intersemiótica; por último, desde el momento en que hace de esa modificación el gesto ideológico por excelencia, permite dar un paso más allá de los estudios descriptivos de traducción, puesto que en última instancia siempre tratará de responder a la pregunta: *¿A quién beneficia o a quien perjudica esta o aquella transformación?*

Una pregunta pues, se vuelve esencial aquí, ¿cuál resulta ser entonces, la actitud del texto fílmico de Buñuel en relación al texto literario de Galdós?: ¿de continuidad? ¿discontinuidad? ¿afirmación? ¿negación?, cuestiones todas ellas de gran interés debido a que permiten afrontar todos aquellos fenómenos vinculados a los desplazamientos semánticos, pragmáticos, etc.

¿Cómo sería posible afrontar la traducción intersemiótica operada en la adaptación cinematográfica como ideologema si no tuviéramos claro de antemano cuál es la posición ideológica del texto literario de Galdós?

Como hemos señalado anteriormente, el primer paso de todo análisis ideologemático es sin duda el *análisis de superficies*. Normalmente, la mayor parte de la crítica se limita a constatar los cambios sin extraer consecuencias de ellos, quedándose anclado en el ejercicio de contraste entre los dos textos. Estamos convencidos de que, a pesar de ser un paso imprescindible, quedarse en la constatación de los cambios y no extraer consecuencias de ellos, es insuficiente.

Tristana, la novela de Galdós, plantea “expresamente el tema de la emancipación femenina y las posibilidades que tenía la mujer a fines del siglo XIX de traspasar los límites en los que la ideología burguesa de la domesticidad la confinaba.” (Peña Ardid, 2004:370). En ella, asistimos a la historia de una chica que se queda huérfana de padre y madre a una edad muy temprana (en el filme nunca se nos revelará su edad, sin embargo, en la novela nos dice que tiene 21 años cuando su madre muere). Don Lope, el otro protagonista, era gran amigo de los padres de *Tristana* y ha sido definido por gran parte de la literatura como un viejo don Juan caduco, con una lista infinita de conquistas entre las que figuran mujeres solteras, casadas, monjas y un largo etc. Este individuo, que abomina de la iglesia y del matrimonio, queda encargado de la protección y manutención de *Tristana* a petición de la madre de ésta en su lecho de muerte. La edad de don Lope tampoco se revela en el filme, mientras que en la novela se habla de la cincuentena larga. Por lo tanto, dista entre ellos una diferencia de unos cuarenta años aproximadamente.

Una vez *Tristana* se ha instalado en la casa de don Lope, puesto que es inaceptable para la sociedad de la época que una mujer viva sola, empieza entre ellos una relación paterno-filial que pronto, a los dos meses en la novela y un poco más tarde en el filme, se convertirá en una relación marital,

relación secreta para la sociedad ya que no están casados. Al principio, Tristana acepta con resignación su deshonor, fruto de su inocencia e ignorancia, pero a medida que va pasando el tiempo y sobre todo a partir del momento en que aparece Horacio, su primer amor, se rebela contra su situación de “concubina (...)” y desarrolla toda una teoría sobre la *libertad honrada* en la tradición del más avanzado discurso feminista de la época.” (Peña Ardid, 2004: 370) rechazando al viejo don Lope.

Este momento de rechazo de Tristana a don Lope, viene magistralmente marcado en el texto fílmico (que no en el literario) con el símbolo de las *pantuflas* de éste en la basura, como veremos después.

Sin embargo, los constantes anhelos de independencia de Tristana, su búsqueda de su tan preciada *libertad honrada* junto con la amputación de su pierna derecha, serán el detonante de la ruptura de su relación con Horacio (hombre convencional que no está preparado para entender a una mujer así). También sus sueños de vivir de su trabajo y convertirse en pintora, profesora de idiomas, actriz, pianista, etc. se acabarán desvaneciendo.

Por lo tanto, la novela de Galdós, siendo fiel a la corriente realista en la que se inscribe terminará con un don Lope y una Tristana mucho más mayores, casados y bendecidos por la iglesia. Ambos, engullidos y derrotados por una sociedad conservadora que no admite *amancebamientos criminales* (este es el término que Galdós pone en boca de un cura, sobrino de don Lope, para describir la situación pecaminosa en la que viven Tristana y su tío).

Llegamos al final de la novela con una Tristana que parece haber olvidado todos sus sueños de independencia económica y libertad honrada, una Tristana totalmente entregada a las labores domésticas, preparando repostería para su marido y con un don Lope, rejuvenecido, dando de comer a las gallinas. La frase final de la novela no tiene desperdicio: “¿Eran felices uno y otro? Tal vez”.

Como constata la escritora y ex pareja del escritor canario Emilia Pardo Bazán: “Galdós dejó entrever un horizonte nuevo y amplio, y después corrió la cortina” (1946: 1122). Y estamos totalmente de acuerdo con Pardo Bazán. Al final de la novela asistimos a un regreso de la mujer al lugar destinado para ella en la sociedad patriarcal y la posible emancipación planteada a lo largo de la novela, queda reducida a un sueño que nunca se materializó, a una utopía.

En el texto fílmico de Buñuel, aunque Tristana y don Lope también se casan, la boda tiene un significado radicalmente distinto al que tiene en la novela. Buñuel utiliza la boda como trampolín para la venganza de Tristana. Una vez que ésta regresa a casa de su tutor tras dos años de ausencia (había huido con Horacio a Alicante), enferma y con el tumor en la pierna derecha, se casa con él para poderlo controlar desde dentro. Pero esta Tristana, tiene muy poco que ver con la Tristana literaria que acepta con resignación todos los reveses que la vida le ha dado. La Tristana de Buñuel es una mujer llena de resentimiento, amargura y venganza. Una noche que don Lope sufre un infarto le negará su auxilio, fingiendo llamar al doctor Miquis y abriendo las ventanas para que el frío invierno toledano acelere su muerte. Con este final, Buñuel ejecuta un quiasmo perfecto: La víctima Tristana se convierte en verdugo de don Lope, y el verdugo don Lope se convierte en víctima de Tristana.

Hans-Jörg Neuschäfer (1994: 27) sostiene que en la película de Buñuel el tema de la emancipación femenina se lleva al límite y considera que mientras el concepto de emancipación en Galdós queda reducido al final a una idea y por tanto inofensiva, Buñuel la pone en práctica haciendo que su Tristana llegue “a unos extremos de maldad casi diabólicos”.

En cierto sentido, podríamos estar de acuerdo con Neuschäfer, pero solo en parte. Es cierto que la Tristana fílmica va adquiriendo de manera progresiva cada vez más poder en su toma de decisiones. Al principio del filme, su poder de decisión se limita a escoger entre dos columnas, dos garbanzos o dos calles, pero poco a poco sus decisiones son más importantes: *decide* salir *sola* a la calle, a pesar de la prohibición de don Lope y regresar tarde a casa, *decide* dejar de compartir la cama y su cuerpo con don Lope y dormir *sola*, *decide* reunirse con Horacio en su apartamento *a solas*, *decide* tirar las pantuflas de don Lope a la basura, *decide* tener relaciones sexuales con Horacio, *decide* escaparse de Toledo y marcharse con él a Alicante, *decide* volver a Toledo con don Lope, *decide* enseñar su cuerpo desnudo a Saturno desde el balcón de su habitación, *decide* casarse con don Lope y finalmente, Tristana decide no llamar al doctor y dejarle morir sin auxiliarlo.

Pero no es menos cierto, que a pesar de todas estas conquistas que acabamos de enumerar, importantísimas para una mujer en el contexto de la España de los años 30 donde Buñuel sitúa la acción, *Tristana* no consigue liberarse totalmente de la subordinación o de la dependencia. No debemos olvidar que hasta la muerte de don Lope ella ha sido una moneda de cambio entre éste y Horacio, y el precio que ha tenido que pagar al final para su liberación ha sido muy alto.

Además, y aunque esto no suponga ninguna garantía de veracidad, Buñuel siempre negó la interpretación en clave feminista de su *Tristana*: “Ni la novela de Galdós ni mi película tratan de la “liberación femenina” ni de nada parecido. En tiempos de Galdós eso era inconcebible; en los años en que se sitúa la película era rarísimo.” (Pérez Turrent y De la Colina, 1993: 160).

Y si como apunta Geirola (1993: 228) “es muy cierto que las opiniones de un autor poco cuentan al momento de realizar la interpretación de su obra, no menos cierto resulta que una interpretación no es un acto aislado de un contexto cultural.”

Abordar ese contexto cultural supondría contar “con un encuadre teórico que permite salvar las incomodidades de la intuición y, a la vez, abrir el campo de *fecundas interrogaciones*” (Geirola, 1993: 228). (La cursiva es nuestra)

4.2. EL ÚLTIMO SUSPIRO DE BUÑUEL

Luis Buñuel nace en 1900 y muere en julio de 1983. En abril de 1982 escribe sus memorias tituladas: *Luis Buñuel, mi último suspiro*, ayudado por el guionista y amigo personal, Jean-Claude Carrière. Realmente sí fueron su último suspiro, porque moriría al año aproximadamente de su publicación. Lo primero que me llama la atención de sus memorias es que de las 251 páginas que tiene la edición de Plaza Janés, se pueden contar con los dedos de la mano las veces en las que en ellas menciona a su mujer, a la que por otro lado dedica las memorias con tan entrañables palabras: “A Jeanne, mi mujer, mi compañera”.

Esto, cuanto menos, resulta extraño, dado que el matrimonio formado por el cineasta y la gimnasta francesa, ganadora de una medalla de bronce olímpica en su juventud, duró casi cincuenta años. ¿Por qué este silencio de Buñuel con respecto a su mujer? me preguntaba yo. El propio Max Aub reconoce que Luis Buñuel debido a su profesión fue siempre blanco de miles de preguntas sobre sí mismo pero que este siempre conseguía evadirse de las respuestas:

Luis Buñuel, a pesar, por su profesión de ser objeto de miles de preguntas acerca de sí mismo, de su manera de ser y de trabajar, *ha logrado tender una cortina de humo* y repetir en declaraciones y entrevistas casi siempre lo mismo; *ha logrado ocultar su vida personal* y ha sacado gran partido de sus enfermedades para aislarse casi totalmente de quienes le molestan. (Max Aub, 1985: 16) (La cursiva es nuestra).

De todos es sabido el disgusto en extremo que le producía a Luis Buñuel hablar de su vida o que los demás hablasen de ella, confesado muchas veces por el propio cineasta, o de su negativa sistemática a la interpretación de sus películas. Recordemos a modo de ejemplo ilustrativo, sus palabras recogidas en el libro de entrevistas de Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*, citado ya anteriormente. En estas páginas el cineasta y documentalista, Carlos Velo, que como anécdota simpática nos revela que fue el encargado de recoger las hormigas rojas de la Sierra de Guadarrama, inmortalizadas para siempre en *Un chien Andalou*, apunta con mucha claridad:

[...] hay toda una pragmática de Luis Buñuel que se podría llamar “cómo llevar las relaciones públicas de un director a una altura que desconcierte completamente a la plebe de periodistas seudointelectuales y demás”. Tiene varios artículos, de los que me he dado cuenta a través de mucho tiempo de oírle. Uno de ellos, *la negación absoluta de que sus películas tengan interpretación*. Aspecto que es profundamente surrealista, claro. Todo un estilo y una escuela. Y a los que no están o no conocen esa escuela ni ese movimiento les sorprende mucho: “¿Entonces su

película no quiere decir nada? “*Mi película quiere decir lo que usted quiera.*” Es el principio número uno. Es decir: “Lo que usted piense al verla es lo que quiere decir mi película.” [...] Ahora el segundo principio es: “¿Le molesta a usted la película? ¿Le ofende profundamente? ¡Qué maravilloso! ¡Es lo que yo quería! Que también es surrealista [...] Esas dos cosas las ha manejado Buñuel maravillosamente: “*Yo no sé lo que dice mi película.*” “Yo tampoco lo sé” “*A mí no me interesa.*” “Bueno, pero usted ha querido decir...” “*Yo no he querido decir nada. Usted es el que está diciendo.*” (Max Aub, 1985: 415-416) (La cursiva es nuestra).

4.3. MEMORIAS DE UNA MUJER SIN PIANO

Regresemos al punto donde nos habíamos quedado. Regresemos al silencio de Buñuel respecto a Jeanne en su autobiografía. Aquellos que hayan leído las memorias de Jeanne Rucar, tituladas *Memorias de una mujer sin piano*¹¹ y publicadas en 1991 en Alianza editorial pensarán:

¿Cómo iba a hablar Luis Buñuel de su mujer? ¿Qué iba a decir?:

¿Que realmente durante toda su vida se comportó como un auténtico tirano con respecto a ella? ¿Que hizo que abandonara las clases de gimnasia rítmica (recordemos que Jeanne fue medalla de bronce olímpica y tenía por tanto un futuro prometedor en este deporte) porque no era decente que enseñara las piernas? ¿Que le hizo abandonar las clases de piano cuando era una adolescente, porque su profesor era un hombre atractivo? ¿Que una vez casados, le exigía llegar a casa a las cinco de la tarde? ¿Que jamás compartió con ella ningún proyecto ni doméstico ni profesional? ¿Que él decidía todo en esa relación? ¿Que no la dejaba recibir amigas en casa, ni a ella ni tampoco a sus hijos? ¿Que le fue infiel en muchas ocasiones? ¿Que cuando Jeanne le pedía algún libro, le soltaba sin más que “No leas eso, Jeanne, no vas a entender”? ¿Que era tan extremadamente celoso que llegó a amenazar con una pistola a un amigo común, Gustavo Pittaluga, porque Jeanne se había quedado a solas hablando con él? ¿Que la mandó callar en casa de sus amigos, el matrimonio Aragón, con las siguientes palabras: “Cállate Jeanne, no sabes nada, dices puras tonterías.”?

Todo lo que acabo de exponer en este apartado son unos pocos ejemplos del trato que Buñuel infringió a su mujer. Las memorias de Jeanne están llenas de descripciones inaceptables que ella cuenta desde la serenidad que le proporciona el paso de los años. No olvidemos que cuando se publican sus memorias Jeanne tiene ochenta y tres años y sufre una ceguera irreversible.

Por eso, mejor lo que hace Buñuel en sus memorias, callar. ¿Pero calla realmente Buñuel con respecto a Jeanne?

La respuesta sería un sí rotundo si tenemos en cuenta el silencio en su autobiografía y en el resto de material escrito: entrevistas, *conversaciones con Buñuel*, etc...pero un no, casi igual de rotundo, si tenemos en cuenta su filmografía. Buñuel, y esta es mi tesis, trata de hablarle a Jeanne desde sus filmes, y especialmente en *Tristana*. Otra cosa es que el receptor lo reciba porque el código buñueliano no es fácil de descifrar, se necesita como les decía al principio de este artículo, de un público hermeneuta y participativo. Además, el cineasta aragonés ha reconocido en varias ocasiones que los protagonistas masculinos de *Viridiana* y *Tristana*, es decir, don Jaime y don Lope respectivamente, son sus alter ego. Y va más allá, reconociendo que muchas veces habla a través de estos personajes de trasuntos de su vida.

4.4. DE PANTUFLAS Y PIANOS

4.4.1. De pianos...

¹¹ Las memorias de Jeanne Rucar de Buñuel fueron escritas por Marisol Martín del campo. El otro título barajado por Jeanne Rucar para sus memorias fue *La cocinera de Buñuel*.

Llama poderosamente la atención que, de las treinta y dos películas dirigidas por Buñuel, casi el 80% de las mismas sean adaptaciones literarias, y llama la atención por el contraste que esto ejerce con su carácter desbordadamente creativo e innovador. El propio Buñuel dirá en una ocasión que sólo adapta obras literarias al cine, cuando sabe que en un punto puede hacerlas suyas, decir algo de sí mismo, colarse entre las imágenes: “I will direct an adaptation only if I think I shall be able at some point or other to express myself, to say something of myself, to slip myself in between two images.” (Entrevista con Simone Dubreuilh 11/10/1956).

En la novela no hay ni rastro del piano de cola que tantas veces vemos en el texto fílmico de Buñuel. En el texto galdosiano se nos habla de la existencia de un órgano.

El órgano en la novela es un regalo de Horacio a Tristana y viene acompañado de un profesor que le dará lecciones de piano. Don Lope aceptará en la novela el regalo del órgano, pero rechazará al profesor, y es importante que recordemos el rechazo al profesor por parte del don Lope galdosiano. Siempre he pensado que este elemento, el rechazo del profesor de piano en la novela de Galdós, tuvo mucho que ver con la decisión, consciente o inconsciente, de Buñuel a la hora de elegir adaptar esta novela en su vejez. ¿Y por qué digo esto?

Voy a contar ahora dos episodios narrados por la esposa de Buñuel, Jeanne Rucar, en sus memorias en torno a un piano. Las escribió cuando Buñuel ya había fallecido y esto hace intuir la incomodidad que le producía desairar a su marido y su sumisión hacia él. En estas memorias aflora una personalidad del cineasta que nada tiene que ver con su faceta pública de abanderado del surrealismo, del amor libre, profundamente liberal y amplio de miras. Muy al contrario, se nos describe a un Buñuel patológicamente celoso, machista, posesivo, conservador, a un *surrealista encadenado*¹². Estarán de acuerdo conmigo que es muy difícil no establecer aquí un paralelismo entre Luis Buñuel y el mismo don Lope.

En cuanto a los episodios del piano que aquí nos interesa recuperar, cuenta Jeanne que cuando conoció a Buñuel en 1925 en París ella tenía 17 años y era una gimnasta que acababa de ganar una medalla olímpica de bronce para Francia y que el piano y la gimnasia eran sus dos grandes vocaciones. Ya siendo novios, Buñuel fue a esperarla al término de su clase de piano y cuando vio lo atractivo que era su profesor, le insistió en que dejara las clases (rechazó al profesor de piano), ridiculizándola siempre que tenía ocasión, diciéndole que tocaba muy mal. Jeanne, por supuesto obedeció.

Muchos años más tarde, cuando ya residían en México y tenían a sus dos hijos, sucedió esta terrible historia que relata la propia Jeanne:

Obedecí mucho a Luis, a veces pienso que fue una pena no tener carácter. Pongo de ejemplo la historia del piano. Jeannette Alcoriza me regaló un piano que colocamos en el vestíbulo. Cuando venían amigos franceses cantábamos *La Marsellesa*. Todos los días me sentaba a tocar, la música subía por el vestíbulo y llenaba la casa. Meses después, durante una cena, ya en la madrugada y con bastantes copas encima, Cotito, la hija de los Mantecón, propuso a Luis:

—Te cambio el piano por tres botellas de champaña.

Me reí ante la incongruencia de la propuesta pero Luis contestó:

—Hecho

Cerraron el trato con un apretón de manos. Pensé que ahí quedaría, que era una broma. A la mañana siguiente sonó el timbre: era Cotito con un camión de mudanza y las tres botellas de champaña. *No quise ver como se llevaba mi piano*. Me quedé furiosa por no atreverme a decir: “Ese piano es mío y no sale de aquí.” *Por supuesto guardé silencio*.

A Luis le remordió la conciencia. Poco después me compró una máquina de tejer y me dio dinero para los aditamentos. También me regaló un acordeón muy fino, que aún conservo. (Jeanne Rucar, 1991: 106-107) (La cursiva es nuestra).

En la película, al contrario de lo que sucede en la novela, el piano ocupa un lugar central en el desarrollo de la historia de la protagonista. Ella sueña con tocar el piano, pero sólo conserva las partituras del suyo porque su familia tuvo que venderlo por problemas económicos. Es don Lope, el que,

¹² Es Gwynne Edwards la que acuña el término de a *Surrealist in Chains* (2005: 47) para referirse a Luis Buñuel.

al heredar la fortuna de su hermana, puede regalarle a Tristana un precioso piano de cola que ella llegará a tocar de manera magistral. Recordemos, entre otras muchas, la escena en la que está interpretando el Estudio Revolucionario de Chopin ante Horacio, y le muestra por primera vez, tanto a él como a nosotros, el muñón resultante de su pierna mutilada.

Si analizamos detalladamente la primera vez que irrumpe el piano en escena, ese primer plano rotundo en el que el piano invade el salón de don Lope, cobrando un protagonismo indiscutible, no resultaría descabellado ver al propio Buñuel reapropiándose del discurso del otro, manipulándolo, haciéndolo suyo. Como él mismo decía “colándose entre los intersticios de la imagen” del filme para intentar sacar su voz y devolverle a Tristana-Jeanne el piano que injustamente le arrebató, reparando con este gesto el daño causado.

4.4.2. De pantuflas...

El elemento de las pantuflas de don Lope es una adición completamente nueva en el texto fílmico de Buñuel. Vamos a analizar ahora el recorrido de las pantuflas desde su primera aparición en el filme hasta su desaparición en el cubo de la basura. La primera vez que estas irrumpen en una secuencia, vemos a una Tristana, arrodillada y calzándose a su tutor. Éste, en agradecimiento ante tan servicial gesto de su *hija-criada*, la besará en la frente y le dirá “eres mi hijita adorada y sólo te pido que me quieras como a un padre”.

En esta secuencia que acabamos de describir y que se volverá a repetir más adelante, queda muy bien delimitada visualmente la relación de poder subordinante-subordinada que existe entre ambos, resaltando claramente la subordinación de Tristana con respecto a don Lope.

Pero la subordinación no acaba ahí. El símbolo del zapato, o en este caso la pantufla, ha sido muy estudiado en las teorías freudianas psicoanalíticas y hay un extensísimo debate en torno a esto. No nos sería difícil pues, entrever el sexo femenino en la forma de una pantufla.

Si convenimos en identificar la forma de la pantufla (un continente ovalado con una abertura central) con la forma de una vagina, entonces, fácilmente podremos identificar a Tristana como la *pantufla-vagina* que recibe el *pie-falo* de don Lope. En este sentido, el símbolo de las pantuflas estaría anticipando la conversión de Tristana en amante de don Lope, con lo cual, el binomio *hija-criada* inicial, dejaría de serlo para convertirse en el trinomio *hija-criada-amante*.

Ante tal coyuntura, no resulta complicado entender, por qué Tristana decide desobedecer las órdenes de don Lope y en lugar de llevarle las pantuflas a su cuarto, tirarlas al cubo de la basura ante la preocupación justificada de Saturna. Con las pantuflas en la basura, las relaciones sexuales entre don Lope y Tristana terminarán para siempre.

Luis Buñuel siempre desdeñó las interpretaciones de la crítica, a veces de manera despectiva y con mofa, pero yo le recordaría que ya Derrida En *La farmacia de Platón*, demostró que el hecho de que Platón emplease una palabra o un discurso con una intención determinada no evitaba que estuviera atrapado en una red lingüística (en este caso, la del griego de su época), llena de significaciones y sentidos que se escapan al autor. De hecho, éste está atravesado por unas ideologías y corrientes significantes de las que no es muchas veces consciente, pero están ahí. De la imagen, se puede decir lo mismo.

5. CONCLUSIÓN

Está claro que el hecho de identificar al personaje con el autor, en este caso, al protagonista del texto fílmico don Lope, con el director Luis Buñuel, ha sido muy criticado ya desde la tradición estructuralista por autores como Lewis Strauss, R: Barthes y Foucault. Prueba de ello es el diálogo que mantienen Foucault y Lacan sobre la noción de autor. Recordemos que mientras Foucault cree conveniente prescindir absolutamente del autor porque supone un factor del control hermenéutico del sentido, Lacan le recordará que el problema no es tanto que el autor controle el significante, sino que es

más bien lo contrario. Es el significante quien controla y determina al sujeto, es decir, que el autor no puede desaparecer porque es un efecto del significante.

Por lo tanto, cuando yo hablo de la identificación de Buñuel con Don Lope, yo no estoy hablando del Buñuel necesariamente consciente, no estoy utilizando una noción de autor pasada de moda en el sentido hegeliano, una noción biografista del autor consciente de sí, que lo controla todo.

Insisto en esto. Yo no lo puedo saber, no puedo corroborar desde un punto de vista científico que Buñuel en el momento que decide que don Lope le regale el piano de cola a Tristana en el filme, estuviera en realidad tratando él mismo de devolverle el piano a Jeanne, su mujer, intentando así reparar el daño causado años atrás con una suerte de catarsis.

Pero sí podemos constatar que hay un efecto significante en la película producto de la consciencia o inconsciencia del autor. Dicho de otra manera, mi tesis se sostiene debido a la objetividad del texto fílmico, insisto, tenga esta un origen en la dimensión consciente de Buñuel o en su dimensión inconsciente: nadie puede negar que existe una correspondencia obvia entre el piano que Buñuel le usurpa a Jeanne en su hogar mexicano y el piano que don Lope-Buñuel le devuelve a Tristana-Jeanne en la película.

Por lo tanto, podemos ya responder a las preguntas que nos hacíamos antes, concluyendo que la actitud del texto fílmico de Buñuel ante el texto literario de Galdós es de absoluta negación y discontinuidad.

Faltaría contestar ahora a la pregunta:

¿A quién o a quiénes benefician los cambios? Creo que no es demasiado difícil responderla, ¿verdad?

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, L. (1965). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", *Escritos*. Barcelona: Laia, (pp. 105-170).
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid: Aguilar.
- (2013). *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Madrid: Plaza & Janés Editores.
- Derrida, J. (1988). *The Ear of the Other*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- (1987 a). "Des tours de Babel", *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, (pp. 203-235).
- Edwards, G. (2005). *A companion to Luis Buñuel*. Great Britain: Tamesis.
- Geirola, G. (1993). "La Tristana de Luis Buñuel", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (pp. 227-237).
- Gibson, I. (2013). *Luis Buñuel, la forja de un cineasta universal 1900-1938*. Madrid: Aguilar.
- Jakobson, R. (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". *On Translation*, (pp. 232-239), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kristeva, J. (1968). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Miller, B. (1983). *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press.
- Neuschäfer, H.J. (1994). *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Pardo Bazán, E. 1946 (1892). "Tristana", *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, (pp. 1119-22).
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Peña Ardid, C. (2004). "De la resignación a la ira: El punto de vista de las mujeres en el cine de Luis Buñuel". En I. Santaolalla, P. d'Allemand, J. Díaz-Cintas, P.W. Evans, C. Sanmateu, A. Whyte, M. Witt (eds.), *Buñuel, siglo XXI*, (pp. 369-378).
- Pérez Galdós, B. (2003). *Tristana*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pérez Turrent, T. y De La Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.

- Richart-Marset, M. (2009a). "Traducción intersemiótica e intertextualidad. Shrek, del cómic al film". *Prosopopeya: Revista de Crítica Contemporánea*, 6, pp. 117-140.
- (2009 b). *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- (2012). *Ideología y traducción. Por un análisis genético del doblaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2015). "La censura de la corrección política: la traducción audiovisual a escena". En G. Zaragoza Ninet, J.J Martínez Sierra y J.J Ávila-Cabrera (edits.), *Traducción y Censura. Nuevas perspectivas* (pp. 237-257). València: Publicaciones de la Universitat de València.
- Rucar, J. (1990). *Memorias de una mujer sin piano*. Escritas por Marisol Martín del Campo. Madrid: Alianza editorial.
- Sandro, P. (1987). *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire*. Columbus, Ohio State UP.
- Scarry, E. (1987). *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford UP.
- Venuti, L. (1992). *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge.
- Voloshinov, V. N. (1929). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza editorial.