

Espacio, sueño y decepción en *Tristana*: de Pérez Galdós a Buñuel

Claudia Teresa Pelossi

Universidad del Salvador

Durante mucho tiempo el séptimo arte ha abrevado en las fuentes de la literatura y le ha otorgado el lugar de proveedora de argumentos, a tal punto que el cine llegó a definirse como un arte espurio ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor. Desde esta perspectiva, la obra cinematográfica debía ser juzgada en términos de «fidelidad» o «adulterio» al texto literario. Contrariamente a esta visión tradicional, Sergio WOLF (2004) insiste en que este tipo de análisis debe centrarse fundamentalmente en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen. De ahí que prefiera el término «transposición» al de «adaptación», porque designa la idea de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema.

Es en esta línea en que abordaremos el análisis de la transposición cinematográfica de la novela *Tristana* (1892), de Benito Pérez Galdós, materializada por el director español Luis Buñuel en la película homónima de 1970. Nos focalizaremos particularmente en el análisis comparado de los espacios en las dos manifestaciones estéticas, en relación con el conflicto central de la protagonista: la imposibilidad de llevar a cabo sus sueños de libertad. Pero antes cabría mencionar algunas consideraciones acerca de las coordenadas temporales, en estrecha vinculación con la espacialidad. En el *film*, los tiempos sufren una profunda modificación. En Galdós, la acción tiene lugar aproximadamente hacia 1887, es decir, en los tormentosos tiempos de la Restauración borbónica. Buñuel acerca la historia mucho más. Si bien en la película desaparece toda referencia temporal, en el guión se nos dice que la acción se inicia en el invierno de 1929, para encontrarnos luego con una manifestación de obreros, reprimida por la Guardia Civil en 1931, y terminar la acción en invierno de 1935 (p. 117). Para AMORÓS GUARDIOLA (1977) Buñuel, acercando cronológicamente las obras y situándonos en la época que él conoció, logra enlazar el drama individual con los acontecimientos históricos relativos a la República y a la Dictadura, en la España de su juventud, la que tanto amó y odió. No es casual que la película se cierre, en medio de un clima cada vez más enrarecido, con el acto final de violencia de una *Tristana* endurecida por el odio y el rencor, en consonancia con el inicio de la Guerra Civil.

Los espacios en la *Tristana* de Galdós

Para ZUBIAURRE (2000), el espacio, escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, es parte fundamental de la estructura narrativa y se halla en dependencia de las diferentes épocas literarias. *Tristana* y muchas de las novelas de Galdós se desarrollan en la ciudad de Madrid. La novela realista es, en literatura, la gran iniciadora del espacio urbano, que se representa como una organizada colección de lugares, circunstancia que ha llevado a los críticos a hablar de «visión caleidoscópica» de la realidad, frente a esa otra «visión laberíntica» propia de la ficción contemporánea. Así, la gran ciudad madrileña aparece en *Tristana* a través de diversos parajes, como «una cadena de espacios acotados» (el nuevo barrio de Chamberí, Cuatro Caminos y Río Rosas, con el horizonte de la Sierra, etc).

Por otro lado, la ciudad representa la inestabilidad, la muchedumbre, el espacio de lo público y de los hombres, frente al ámbito privado y doméstico de la mujeres. Zubiaurre propone, entonces, una tríada espacial: casa-mujer-naturaleza, que operan como sinónimos. A lo doméstico, a lo natural y a lo femenino les está vedado el ámbito público y, por ende, toda experiencia directa de la ciudad. Relegados a un espacio ahistórico —el ámbito doméstico o la

naturaleza— los personajes femeninos tampoco pueden participar del tiempo lineal, por lo que han de conformarse con el tiempo mítico circular atribuido a la naturaleza y a sus ciclos. Su sabiduría instintiva, como la de la naturaleza, no brota, como la del hombre, del aprendizaje gradual dado en el tiempo (2000: 242-243).

En este breve marco teórico queda cifrada toda la lucha de la protagonista. Seducida y ultrajada por don Lope, se ve obligada por éste a permanecer encerrada en el espacio doméstico, que, lejos de ser el nido que plantea Bachelard, «una morada suave y caliente» (1997: 126) que cobija y da seguridad, se convierte en un espacio carcelario, similar al panóptico de Bentham, citado por Foucault, cuyo objetivo es «... inducir en el detenido un estado inconsciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente [...] lo esencial es que se sepa vigilado; [...]» (1989: 204-205).

No obstante el estricto control, la joven sueña con abandonar esa casa-cárcel-panóptico. Pero sólo logra materializar algunas salidas furtivas al campo, que le permiten inhalar pequeñas bocanadas de libertad. Este espacio natural se le presenta, en un principio, como vía de escape. Pero la figura del joven pintor, que opera en un comienzo como un «personaje ventana» (Bournef), que abre el espacio clausurado de la joven, termina metamorfoseando el *locus amoenus* campesino, en otro espacio tan asfixiante como el otro, al pretender, siguiendo el modelo patriarcal de la época, casarse e instalarse allí con ella. Tristana comprenderá a la postre que, junto a él, quedará en esos espacios bucólicos, tan atrapada como en la ciudad.

La tríada metonímica planteada por Zubiaurre, mujer-casa-naturaleza se hace carne, entonces, en la figura de Tristana. Anclada a la casa por don Lope y a la naturaleza por Horacio, la lucha denodada de la joven consiste en huir de esos espacios femeninos, para conquistar los masculinos, y escapar así del estatismo paralizante. Pero la muchacha no lo logrará: la amputación de la pierna por un tumor opera como un símbolo de su imposibilidad de avanzar en la vida y de trazar su propio itinerario vital.

¿Pero de qué manera intenta insertarse Tristana en el espacio-tiempo masculino? La joven pretende vivir de su trabajo, para no depender de ningún hombre, a través de su ideal de «libertad honrada». Se queja amargamente de la falta de oportunidad de las mujeres, que no pueden ejercer ninguna profesión que les permita sustentarse. Galdós plantea así una profunda crítica de la educación de las mujeres de su tiempo. La joven diseña así numerosos proyectos. Rehúsa en primer término el matrimonio, por juzgarlo pasivo e inmovilizador y plantea diversas opciones: a través del arte, aprendiendo pintura y luego música en el piano, por el conocimiento de literatura e idiomas, o ser actriz, para concluir finalmente con el arte culinario. Todos estos proyectos quedan abortados -excepto el último y único aprobado con sinceridad por don Lope- no sólo por la imposibilidad de materializarlos en la sociedad de entonces, sino también por la propia naturaleza de Tristana, voluble e inconformista. Bikandi Mejías inserta esta problemática de la búsqueda constante y sin fin de la joven, en el circuito del deseo: «El deseo es aquello que, para sobrevivir como tal, no puede nunca ser realizado; ya que si se satisficiera, moriría...» (1996-1997: 53). La actuación del deseo se observa tanto en la novela como en la película. En el primer caso opera a través de la sed insaciable de conocimiento, fuente de su transformación y motor del relato y, en el segundo, a través del impulso erótico (53). De este modo, la Tristana galdosiana intenta diversos oficios que aprende fácilmente pero que abandona con suma rapidez. Colmado el deseo, necesita reiniciar el circuito para no recaer en la trágica sensación paralizante.

En síntesis, los espacios de la novela realista, ordenados como un encadenamiento coherente y acotado, terminan convirtiéndose en *Tristana* en espacios concéntricos, que van oprimiendo lentamente a la protagonista: el campo con sus paisajes idílicos, la ciudad y sus vagabundeos, la casa, para recluir la definitivamente en el microespacio de una silla de ruedas depositada en la cocina, apenas un punto, dentro de esa casa-panóptico.

En otro orden, otro espacio importante que opera en la novela de Galdós lo constituye el espacio psíquico, vinculado claramente con las ensoñaciones de Tristana. Freud, en su ensayo «El poeta y los sueños diurnos», explica que el individuo en crecimiento cesa de jugar, pero como se resiste a perder ese placer infantil, de adulto, en vez de jugar, fantasea, es decir, crea

ensueños o sueños diurnos (s/f: 2). Agrega luego que cada fantasía es una satisfacción de deseos insatisfechos y los clasifica en deseos ambiciosos, tendentes a la elevación de la personalidad, o bien, deseos eróticos; los primeros serían más propios de los hombres y los segundos, de las mujeres (s/f: 3).

En el caso de *Tristana*, figura en cierto sentido ambivalente debido al proceso de virilización mencionado, se presentan los dos aspectos, femenino y masculino. El primero, relacionado con lo erótico, lo desarrolla mucho más ampliamente Buñuel que Galdós. No obstante, en la novela se observa claramente en la relación con Horacio y se plantea en su punto más elevado durante la ausencia del joven. A la distancia, *Tristana* fantasea y construye en su mente un enamorado a su medida. Se produce lo que Stendhal llama «cristalización» en su obra *Del amor* (1822). Explica el autor francés que, del mismo modo como al introducir en invierno una rama de árbol en ciertas minas de Salzburgo, se la saca luego cubierta de gemas de sales cristalizadas, transformada en algo semejante a una joya, el enamorado se ocupa en «adornar» al ser amado de virtudes y bienes, al punto de construir una imagen sumamente embellecida, totalmente alejada de la realidad. La idealización de *Tristana* es tal que, cuando Horacio retorna a Madrid, la amada se decepciona y ya no lo reconoce. Se ha comenzado a operar, entonces, el proceso inverso, el de «descristalización», un nuevo golpe para sus fantasías de libertad.

En cuanto a los sueños «tendientes a la elevación de la personalidad», materializados en la búsqueda de una profesión noble y honrada, vimos cómo se fueron desvaneciendo uno a uno esos planes, en los cuales, en realidad, nunca llegó a creer demasiado: «Pero no sé, no sé si las cosas que sueño se realizarán...» (1942: 1633).

Los espacios en la *Tristana* de Buñuel

En la película de Buñuel, a primera vista se sigue el relato lineal de la novela. Sin embargo, a poco vemos que ha introducido cambios sustanciales respecto de su hipotexto. Así, se ha dicho que la *Tristana* de Buñuel (Catherine Deneuve) no es la de Galdós. Para Bikandi Mejías, el cineasta mantiene sus rasgos psicológicos, pero limita mucho el aspecto de la mujer que quiere ser libre y honrada, para centrarse en el tema de la mujer juguete de un destino y de unas circunstancias adversas, progresivamente endurecida y cruel (324).

En relación con los espacios, la acción no tiene lugar en Madrid sino en Toledo, claro homenaje a la ciudad tan querida por Buñuel y vinculada a su juventud vanguardista-surrealista. Los títulos de crédito se van sucediendo sobre un plano general, ligeramente en picado, de la ciudad reflejada en el río. Aparece así el motivo del espejo, que nos remite al famoso cuadro de El Greco, del siglo XVI y también al cuadro de Toledo que pinta Horacio, en la escena en que la joven le confiesa su relación con don Lope. La multiplicación artística de la panorámica de esta ciudad-fortaleza amurallada, tiende a recalcar una topografía circular, tramada de redes laberínticas. Si la novela de Galdós se caracterizaba por el caleidoscopio y la concentración de espacios hasta confluir en un punto, la película de Buñuel remite claramente al símbolo del laberinto, figura muy cara al siglo XX y muy particularmente a la estética posmoderna. Según Diel (Cirlot, 1995), el laberinto simboliza el inconsciente, el error y el alejamiento de la fuente de la vida. Para el escritor italiano Antonio Tabucchi¹, el laberinto constituye un símbolo de la vida misma, un acertijo en el que caminamos a tientas, como si estuviéramos en la oscuridad. Si la novela realista, en general, como mimesis del mundo, se articula como una maquinaria perfecta -tal como la había concebido Balzac- en la que todos los engranajes y sus partes aparecen en estrecha relación y obedecen fielmente a la ley de la causalidad, la película de Buñuel, más cercana a la estética posmoderna, invierte esta norma para imponer la ley de la casualidad, que rige el sistema cerrado del laberinto. En este sentido hay una escena clave. Mientras *Tristana* está paseando con Saturna, se detienen en una encrucijada y elige al azar una de las calles. Se topan con un perro rabioso y, por huir de él, la joven entra en una casa donde conoce a Horacio, que está pintando. Si hubiera elegido el otro camino, el encuentro no se habría realizado. Sólo la mera casualidad permitió que estos dos seres se cruzaran en el intrincado laberinto de la vida. Como

afirma Tabucchi, la vida-laberinto se va armando, entre otras cosas, con los encuentros azarosos con otras personas que nos llevan a tomar, sin saberlo, un atajo u otro.

Entre otras diferencias en las dos obras, en la novela de Galdós, el narrador insiste en la necesidad de la joven de armar su propio itinerario de vida, aprendiendo diversos oficios. En la *Tristana* de Buñuel, esta cuestión no es tan relevante. Es que al aragonés no le interesa tanto la temática de la mujer sometida, sino el proceso interno de degradación y perversión de la joven a lo largo del *film*. Así como en los espacios psíquicos de la *Tristana* galdosiana, el deseo se vinculaba a la sed de conocimiento, en Buñuel se entronca más precisamente con el erotismo. En este sentido, Bikandi Mejías encuentra una clara relación entre deseo sexual y muerte (1996-1997: 55) que se manifiesta de modo patente en diversas escenas (el intento de beso a la estatua yacente del cardenal Tavera, el sueño con la cabeza de don Lope en forma de badajo).

Para Víctor Fuentes (2000: 152), las «perversiones» sexuales parecen tener en ella ese sentido liberador que tenían para los surrealistas; odia a don Lope, pero goza con el exhibicionismo de su cuerpo, amputado pero erótico, envuelto en una bata roja que muestra a Saturno desde el balcón, aunque Buñuel, con un movimiento de cámara, se lo oculta al espectador *voyeur*. De esta entrega visual a Saturno, la cámara nos lleva al altar de la Iglesia donde se celebran las «bodas de muerte» de don Lope y *Tristana*. Y a partir de acá Buñuel da un vuelco total a la novela galdosiana, ya que el relato entra en un vértigo de autodestrucción.

En estas últimas escenas hay varios aspectos para tratar en relación con los espacios. En la novela realista, la ventana aparece como la conexión al mundo exterior. A través de ella, desde el interior de la casa –espacio de la mujer– la mirada femenina intenta otear los espacios lejanos e insondables, motivos de ensoñación, mientras que la mirada masculina es la que observa desde el afuera –espacio masculino–, tratando de «penetrar» en lo interior femenino. En la escena del desnudo, Buñuel retoma este postulado, pero le da un giro peculiar, porque es la mujer la que se asoma atrevidamente y se expone como objeto a la mirada del varón. Si la *Tristana* galdosiana luchaba denodadamente por devenir sujeto y dejar de ser objeto, esta *Tristana* manifiesta claramente la claudicación: poseída de odio y rencor, se instala definitivamente como objeto, como ser cosificado por la mirada masculina, en una clara actitud de revancha y autodestrucción. En este sentido, la presencia del personaje de Saturno –sumamente fugaz en Galdós– viene a reforzar la línea erótica en la que trabaja Buñuel.

El otro espacio claramente en relación con la novela de Galdós es el de los sueños. Pero no se trata aquí de sueños diurnos, ensoñaciones, sino de sueños nocturnos. En *La interpretación de los sueños*, Freud explica que los sueños tienen como función la realización simbólica del deseo, pero como el sujeto no puede soñar explícitamente con lo que realmente le interesa, lo enmascara. A la historia soñada le da el nombre del «contenido manifiesto» y al significado de dicha historia «contenido latente». Entre los mecanismos de elaboración onírica, los más importantes son el desplazamiento y la condensación. El segundo consiste en la concentración de varios significados del contenido latente en un solo símbolo o imagen. Y por el mecanismo de desplazamiento, el significado fundamental del sueño puede trasladarse, en el contenido manifiesto, a lugares accesorios o secundarios, y viceversa, ocultando al soñador el contenido onírico. *Tristana* declara tener una pesadilla recurrente: sueña con la cabeza cortada de don Lope que actúa como badajo –elemento fálico– de campana. En ese objeto cabeza-badajo quedan condensados los elementos del contenido latente, relacionados con deseos insatisfechos de destrucción, muerte, venganza, justicia... deseos que materializará al final de la película. En el primer sueño, aparecen también otras escenas vinculadas con lo erótico reprimido, en relación con los dos muchachos que la persiguen e intentan manosearla, mientras suben la torre de la iglesia –otro elemento fálico–. Pero lo más interesante de este sueño es el desplazamiento que se opera en la escena del campanero. Es extraño que un sueño posea ribetes tan costumbristas, como ir a la casa de un hombre de pueblo, comer migas y charlar de asuntos cotidianos. Pero en realidad, la clave de la escena se desplaza hacia el fondo. Mientras en el primer plano asistimos al diálogo banal de *Tristana* con el campanero, en el fondo vemos a los dos adolescentes jugando con una jaula que contiene un pájaro: la observan, la manosean, introducen los dedos por las rejillas para intentar atraparlo. El espectador que no leyó la *Tristana* de Galdós se pierde una

intertextualidad esencial. Porque en la novela don Lope, en un momento dado, expresa: «Créeme que mi mayor suplicio es no poder dorarte la jaulita. ¡Y qué bien te la doraría yo» (1942: 1610). Buñuel retoma este motivo galdosiano y lo transforma magistralmente en imagen onírica. El motivo de la jaula de oro se plantea como una verdadera puesta en abismo, pues da cuenta del conflicto de Tristana: un hermoso pájaro encerrado entre barrotes, con alas inútiles. Tanto en la novela y del film, don Lope se esforzará por dorar esa jaula, comprándole todos los «juguetes» que se le ocurra, con tal de que no salga a volar. Lo que agrega el sueño es el componente erótico, dado por las miradas masculinas –transposición, tal vez, del propio Lope– que convierten a la mujer-pájaro en un cuerpo-objeto de deseo, en el que se inscriben, como huellas indelebles, las marcas de la violencia sexual del anciano tutor. De aquí, a la escena de la ventana, no hay más que un paso. Por otro lado, la escena en la que observamos a Tristana desplazándose por el corredor, remite también a la idea de un animal enjaulado, presa de un odio devorador, que preludia el trágico desenlace. El inocente pájaro de la jaula deviene así un ave de rapiña, presto a dar el zarpaazo final.

Para concluir, vale la pena mencionar el espacio común que abre y cierra la película: una panorámica en la que las dos mujeres, de frente, se acercan al hospicio de Saturno y luego se alejan, de espaldas a la cámara, con un reflejo solar que antes no existía. La escena final retoma el punto donde se había detenido la inicial, cuando la cámara nos llevó hacia la escena de don Lope piropeando una mujer. Tal vez podría interpretarse como una ensoñación más de Tristana, es decir, la película toda como una fantasía negativa de la joven frente al temor que le despierta la convivencia con un hombre con las características donjuanescas del viejo tutor. Tendríamos así una estructura compleja, metaficcional, de carácter concéntrico, tramada de sueños dentro de un gran sueño mayor, toda la película. Un nuevo laberinto, pero, esta vez, dentro de los vericuetos de la mente, por lo que el espacio real (¿real?), la ciudad de Toledo, con sus murallas y calles enrevesadas, operaría como verdadera espacialización de la psiquis de la protagonista.

Conclusión

Hemos analizado la temática del espacio en dos obras, una literaria y otra cinematográfica, fundamentalmente en relación con la protagonista y sus deseos fallidos de liberación. Hemos visto que el cineasta elabora su versión sobre la base de «traiciones» y «fidelidades» al hipotexto galdosiano. Unas veces mantiene elementos de la novela, otras, altera según sus necesidades, y otras, retoma aspectos que Galdós plantea fugazmente pero no desarrolla. El producto final no es una mera reproducción arqueológica, sino una obra de arte cabal, en la que el cineasta proyecta sus propia visión del mundo y de la historia, sus obsesiones y sus recuerdos. En Galdós, el espacio «caleidoscópico», como un encadenamiento de lugares acotados y ordenados, da cuenta de la visión del mundo del hombre del Realismo, un mundo aprehensible y abarcable. En él Tristana se lanza a la conquista de los espacios masculinos, pero más allá de su mutilación, no lo podría lograr jamás, porque aún no habían arribado los aires de liberación para las mujeres. La Tristana de Buñuel, concebida en plena lucha feminista de los 60-70, no podía sucumbir con tanta facilidad y, aunque víctima de un proceso de autodestrucción y degradación, logra hacia el final revertir la polaridad dominador-dominado y consumir la venganza, dejando morir al autor de sus desdichas. En un espacio opresivo, los lugares que recorre se vinculan con el motivo del laberinto, metáfora del extravío existencial o de la vida como un azar, propias del siglo XX. Y en la dimensión onírica de Buñuel, el laberinto alude también a los complejos meandros de la mente humana.

Dos obras distintas y similares, en las que también se refleja una nación que se halla en busca de su propio destino. El Don Lope galdosiano, símbolo de la vieja España de la Restauración, se impone sobre una Tristana desvalida y resignada, mientras que el de Buñuel sucumbe, como premonición de una España que, luego de recorrer un enrevesado laberinto, en muy pocos años cumplirá finalmente sus sueños de democracia y libertad.

Bibliografía

- ~AMORÓS GUARDIOLA, Andrés, «Tristana, de Galdós a Buñuel», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Ed. Del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.
- «Tristana. El azar» (Entrevista a Luis Buñuel), en DE LA COLINA, José, Tomás PÉREZ TURRENT, *Luis Buñuel: Prohibido asomarse al interior*, México, Imcine, 1996.
- «Se cumplen 40 años del rodaje de Tristana en Toledo». En http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-11-2009/abc/Toledo/se-cumplen-40-a%C3%B1os-del-rodaje-de-tristana-en-toledo_1132238767145.html.
- ~BARBÁCHANO, Carlos, «Avatares literarios de un guionista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Septiembre 2000, (603), pp. 13-16.
- ~BIKANDI-MEJIAS, Aitor, «El deseo en *Tristana* (filme y novela)», *Anales galdosianos* (31, 32), 53-63, 1996-1997.
- ~BUÑUEL, Luis, *Tristana*, Barcelona, Aymá Editora, 1976.
- ~CLARK, Zoila, «Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en Tristana», en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, N.º 33.
- ~CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Colombia, Labor, 1995.
- ~FUENTES, Víctor, «Tristana: Una película cien por cien española», en *Los mundos de Buñuel*, Madrid, Ed. Akal, 2000, pp. 148-152. En http://books.google.com.ar/books?id=Mdz1N3xs24IC&pg=PA148&dq=bu%C3%B1uel+tristana&hl=es&ei=qmrtTNLtC4Kr8AbGzujmhA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=bu%C3%B1uel%20tristana&f=false.
- ~FREUD, Sigmund, «El poeta y los sueños diurnos», en <http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/1232/XXXV-EI-POETA-Y-LOS-SUENOS-DIURNOS-1907-%5B1908%5D.htm>
- «La interpretación de los sueños», en *Obras completas. Vol. IV y V*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989.
- ~GEIROLA, Gustavo, «La Tristana de Luis Buñuel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Abril-mayo, (514-515), 1993, pp. 227-37. http://books.google.com.ar/books?id=Mdz1N3xs24IC&pg=PA148&dq=bu%C3%B1uel+tristana&hl=es&ei=qmrtTNLtC4Kr8AbGzujmhAw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=bu%C3%B1uel%20tristana&f=false.
- ~MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina, «*Tristana*: El discurso verbal frente al discurso visual», *Hispania* (76) Mayo, 1993, pp. 365-70.
- ~OTERO CARVAJAL, Luis Enrique. *Historia de España*. En <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/indexleoc.htm>.
- ~SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991.
- «El espejo incierto de Luis Buñuel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Septiembre 2000: (603), pp. 7-11.
- ~RIPOLL-FREIXES, Enric, «Bio-filmografía de Luis Buñuel», sin datos consignados en fotocopia.
- ~SINNIGEN, John, *Sexo y política: Lecturas galdosianas*, Madrid, De la Torre, 1996. En http://books.google.com.ar/books?id=NIURqshbEgoC&printsec=frontcover&dq=sinnigen&hl=es&ei=dBP5TdXbHqXn0QHxr8yGCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false
- ~STENDHAL, *Del Amor*, Buenos Aires, Librería Hachette S.A., 1943.
- ~WOLF, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2001, 2.ª reimpresión: 2004.
- ~ZUBIAURRE, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Notas

¹ Antonio Tabucchi (1943-), escritor de sensibilidad posmoderna o neobarroca, como algunos críticos lo catalogan, expresa su renuncia a comprender el mundo y postula la falta de fe en los métodos cognoscitivos

tradicionales. Sus personajes, extraviados o derrotados, suelen vagar por espacios laberínticos en los que generalmente nunca encuentran la salida y terminan perdiéndose en ese laberinto existencial.

