

ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

*Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador*



Buenos Aires
Año XXII, Número 48, 2011

Gramma

Anual

Fundadora-Directora

Alicia Lidia Sisca

Editora

Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción

Marina Guidotti

Coordinadora de Corrección

Nuria Gómez Belart

Correctores Asistentes

Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, Nicolás D'Andrade,
Constanza González, Paola Nadina Grasso, María Soledad Herrera,
Pablo Scarpaci, Ingrid Terrile y Gabriel Tripodi

Composición y Diseño

Nuria Gómez Belart

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gramma*. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: revista.gramma@usal.edu.ar

Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2011 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0161. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gramma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo de Redacción

ANA BENDA - Universidad del Salvador
BEATRIZ CURIA - Universidad del Salvador / CONICET
JUAN JOSÉ DELANEY - Universidad del Salvador
MARÍA ROSA LOJO - Universidad del Salvador / CONICET
RODOLFO MODERN - Academia Argentina de Letras
ANTONIO REQUENI - Academia Argentina de Letras
EDUARDO SINNOTT - Universidad del Salvador
ENRIQUE SOLINAS - Universidad Católica Argentina

Comité de Referato Internacional

LISANA BERTUSSI - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)
MALVA FILER - Brooklyn College (Estados Unidos)
ROSA MARÍA GRILLO - Universidad de Salerno (Italia)
KARL KOHUT - Universidad de Eichstätt (Alemania)
JAVIER DE NAVASCUÉS - Universidad de Navarra (España)

Consejo Editorial

HAYDÉE ISABEL NIETO - Directora de Publicaciones Científicas
MAURA OOMS - Jefa del Departamento Editorial
LILIANA LAURA REGA - Directora de la RedBUS

Agradecemos muy especialmente la colaboración de Irene Riveira por su inestimable contribución y a Romina Soledad Acuña y a Marcos Rodríguez, por su colaboración en la primera etapa de la corrección de este número.

Gamma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, LATINDEX, y en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, INFOLING.

Puede consultarse el formato en línea en el PORTAL DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA UNIVERSIDAD DEL SALVADOR (P3-USAL): <http://p3.usal.edu.ar/index.php>

Gramma

Año XXII, Número 48, 2011

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN

ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES (BRASIL). <i>Palimpsestos: Ana Miranda y la Lectura de la Historia Literaria Brasileña</i>	10
MARILÉ RUIZ PRADO (CUBA). <i>De la Polémica Encendida a lo Íntimo Individual: Los Bares y Cafés en Sobre Héroes y Tumbas</i>	32
GRACIELA ALETTA DE SYLVAS (ARGENTINA). <i>Las Voces del Desierto. Vivencias de la Memoria en la Obra Teatral Bálamo de Maite Aranzábal</i>	42
IRINA BAJINI (ITALIA). <i>Traviatas que Cantan Habaneras y Faustos que Tocan Tambor. Parodias Operísticas en la Cuba Decimonónica</i>	63
ANA MARÍA LLURBA (ARGENTINA). <i>Pensamiento y Sentimiento en la Obra de Albert Camus: Révolte, Reflexión y Evolución</i>	75
CLAUDIA TERESA PELOSSI (ARGENTINA). <i>Tristana, Del Caleidoscopio de Galdós al Laberinto de Buñuel</i>	89
MARIANO GARCÍA (ARGENTINA). <i>Reformulación de lo Heroico Borgiano en la Obra de Adolfo Bioy Casares</i>	108
ENZO CÁRCANO (ESPAÑA). <i>Hacia la Nada Absoluta: La Muerte y la Noche como Simbólicas Cardinales de la Expresión Mística de la Poesía de Jacobo Fijman en el Período 1931-1970</i>	122

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

COLUMNAS

OSCAR CONDE (ARGENTINA). <i>Del Habla Popular. Mentiras y Verdades acerca del Lunfardo</i>	145
JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ (ARGENTINA). <i>Gramática Pedagógica. Esquemas Semicopulativos Aspectuales de Cambio Episódico en Producciones de Alumnos de ELSE</i>	152

ARTÍCULOS

HILDA ALBANO Y MABEL GIAMMATTEO (ARGENTINA). <i>¿No le Importa si Fumo? El Caso de las Condicionales Argumentales</i>	159
RICARDO TAVARES LOURENÇO (VENEZUELA). <i>Estrategias y Soluciones en la Corrección de Textos: Dos Estudios de Caso</i>	170

ANTICIPO DE LIBRO

- JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ (ARGENTINA). *Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo, ¿Laus o Exemplum?* 192

CREACIÓN

- SUSANA VILLALBA (ARGENTINA). *El Diluvio* 228
PABLO GABRIEL VARELA (ARGENTINA). *Poemas* 232
DANIEL DEL PERCIO (ARGENTINA). *Poemas* 235
ADOLFO COLOMBRES (ARGENTINA). *El Desierto* 237
MARIDÉ BADANO (ARGENTINA). *Pueblo Sepia* 243
NICOLÁS D'ANDRADE (ARGENTINA). *El Cambio* 246

MEMORIA DEL «CICLO DE ENCUENTROS CON ESCRITORES» DEL IDILL

TERCER ENCUENTRO: ¿SE PUEDE HABLAR DE POESÍA REGIONAL EN ARGENTINA?

- ENRIQUE SOLINAS (ARGENTINA). *Literatura y Región* 253
SANTIAGO SYLVESTER (ARGENTINA). *La Diversidad en la Integración* 254
JORGE AULICINO (ARGENTINA). *Tabona Estuosa* 263
SANTIAGO SYLVESTER (ARGENTINA). *Las Casas* 267
JORGE AULICINO (ARGENTINA). *Música para Aeropuertos* 269

CUARTO ENCUENTRO: EL DILEMA DE LA VERDAD EN ONETTI

- LILIANA DÍAZ MINDURRY (ARGENTINA). *Onetti: La Pasión de la Des-Gracia* 271
LILIANA DÍAZ MINDURRY (ARGENTINA). *Onetti a las Seis* 276

MISCELÁNEA

- MARÍA ROSA LOJO (ARGENTINA). *La Argentina Gallega: Más Allá de los Estereotipos* 286

ENTREVISTAS

- NURIA GÓMEZ BELART (ARGENTINA). *Alicia Zorrilla. Una Auténtica Pionera* 300
AUGUSTO MUNARO (ARGENTINA). *Paulina Vinderman. La Poesía, un Juego Mayor* 305

RESEÑAS

- DIANA BATTAGLIA (ARGENTINA). *Daniel Alejandro Capano*, Sicilia en sus Narradores Contemporáneos. Bufalino, Consolo, Lampedusa y Sciascia 322
- OLGA ELENA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS (ARGENTINA). *Maximiano Trapero*, Religiosidad Popular en Verso. Últimas Manifestaciones o Manifestaciones Perdidas en España e Hispanoamérica 330
- MARIANO DÍAZ (ARGENTINA). *Enrique Solinas. De Ángeles, pero También de Insectos* 334
- SILVIA LONG-OHNI (ARGENTINA). *Celia Clara Fischer*, Imágenes del Silencio 337
- AGUSTINA MARÍA BAZTERRICA (ARGENTINA). *Luis Alberto Ambroggio. Activo Militante de la Lengua* 340
- ALICIA WAISMAN (ARGENTINA). *Alicia Aza*, El Viaje del Invierno 344
- SANDRA PIEN (ARGENTINA). *Mercedes Giuffré. Entre el Policial Clásico y el Policial Negro: A la Búsqueda de la Propia Voz Narrativa* 347
- PABLO GARCÍA ARIAS (COLOMBIA). *Magdalena Cámpora y Javier Roberto González*, Borges-Francia 349

TRABAJOS DE CÁTEDRA

- MATÍAS LEMO (ARGENTINA). *Reflexiones sobre la Escritura Autobiográfica en las Causeries, de Lucio V. Mansilla, y Juvenilia, de Miguel Cané* 357
- PABLO SCARPACI (ARGENTINA). *Luces sobre el Lodo: Visión de la San Petersburgo Gogoliana en «La Avenida Nevski»* 372

AUTORES 390

NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS 403

TRISTANA, DEL CALEIDOSCOPIO DE GALDÓS AL LABERINTO DE BUÑUEL

Claudia Teresa Pelossi*

NOTA DEL EDITOR

El presente trabajo es el resultado de una investigación realizada para el seminario de Literatura Española II, dictado por los profesores Doctor John H. Sinnigen y Doctora Raquel Macciuci, en el marco de la Maestría en Literaturas Comparadas de la Universidad Nacional de La Plata.

Resumen: Si bien el Cine y la Literatura constituyen dos formas de arte y dos lenguajes diferentes, poseen equivalencias estructurales que nos permiten descubrir, entre ellos, diversos vasos comunicantes. A lo largo de la Historia del Cine, extensísima ha sido la nómina de cineastas que han llevado a la pantalla grandes obras literarias. En nuestro caso, nos ocuparemos particularmente de la transposición cinematográfica de la novela *Tristana*, de Benito Pérez Galdós, materializada por el director español Luis Buñuel en la película homónima. El trabajo se focalizará 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.

Tanto la Madrid finisecular galdosiana, atravesada por los aires de la Restauración borbónica, como la Toledo de los años previos a la Guerra Civil, con su intrincado trazado laberíntico, nos remiten a una atmósfera de opresión social y familiar de la que ninguna de las dos Tristanas logrará salir triunfante.

Palabras clave: Galdós, Buñuel, *Tristana*, laberinto, caleidoscopio.

Abstract: While film and literature are two forms of art and two different languages, have structural equivalences between them allow us to discover various communicating vessels. Throughout film history, has been very extensive list of filmmakers who have brought to the screen great literary works. In our case we deal particularly with the transposition of the novel film Tristana by Benito Pérez Galdos, materialized by the Spanish director Luis Buñuel in the eponymous film. The work will focus on comparative analysis of the spaces on both aesthetic manifestations in relation to the central conflict of the protagonist: the impossibility

* Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Correctora de textos por LITTERAE. Docente e Investigadora de la USAL. Correo electrónico: claudia.pelossi@gmail.com

Fecha de recepción: 07-10-2011. Fecha de aceptación: 14-12-2011.

Gramma, XXII, 48 (2011), pp. 89-107.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

of carrying out their dreams of freedom. Both the Madrid finisecular Galdosian, pierced the air of the Bourbon Restoration, as the Toledo of the years before the Civil War, with its intricate labyrinthine layout, refer us to an atmosphere of family and social oppression, where neither of two Tristanas will achieve out triumphant.

Keywords: Galdós, Buñuel, Tristana, labyrinth, kaleidoscope.

Si bien el Cine y la Literatura constituyen dos formas de arte y dos lenguajes diferentes, poseen equivalencias estructurales que permiten descubrir, entre ellos, diversos vasos comunicantes. 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. Para Sergio Wolf (2004), la idea de que las relaciones entre Cine y Literatura obligan a referirse al «origen» es la que motivó que el problema de la transposición fuera pensado a partir de la Literatura. Desde esta perspectiva, la obra cinematográfica debía ser juzgada en términos de «fidelidad» o «adulterio» con respecto al texto literario, tarea que lleva a ocuparse con exclusividad de detectar, en un nivel cuantitativo, las diferencias entre ambas manifestaciones, y que deja a un lado el motivo de las transformaciones efectuadas, la especulación acerca de qué procedimientos se adoptaron y con qué objeto y, en definitiva, los problemas intrínsecos del trabajo de transposición. Con una mirada opuesta a la tradicional, Wolf insiste en que este tipo de análisis debe focalizarse en los motivos de los cambios y las persistencias, y en los efectos que producen. De ahí que prefiera utilizar «transposición» en lugar de «adaptación», porque designa la idea de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, ya que se trata de otro registro o sistema.

En esta línea, abordaremos el análisis de la transposición cinematográfica de la novela *Tristana* de Benito Pérez Galdós, realizada por Luis Buñuel, en la película homónima de 1970.

En cuanto a «traiciones» y «fidelidades» cinematográficas, Amorós Guardiola (1977) expresa, con respecto a la obra del aragonés, que:

En la versión de Buñuel, desde luego, se ha perdido un poco el drama (tan interesante para una visión actual preocupada por la condición femenina) de una mujer que, en la España de fines del siglo XIX, intenta ser, a la vez, libre y honrada. Se ha desarrollado, en cambio, un profundo y terrible drama de las relaciones humanas, de la frustración vital: algo que, a su manera, ya estaba un poco en Galdós. Pienso

que algunos juzgan con dureza a Buñuel porque poseen una imagen demasiado limitada del propio Galdós. O porque, conscientemente o no, son partidarios de una fidelidad al texto inspirador, que hubiera conducido a una obra puramente arqueológica, «literatura filmada» y no auténtico cine (pp. 328-329).

Dada la imposibilidad de abordar todas las áreas de la transposición, nos focalizaremos 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.

En este sentido, tanto el Madrid finisecular galdosiano, atravesado por los aires de la Restauración borbónica, como el Toledo del *film* de Buñuel, el de los años previos a la Guerra Civil, con su intrincado trazado laberíntico, nos remiten a una atmósfera de opresión social y familiar, de la que ninguna de las dos Tristanas logrará salir triunfante.

MARCO HISTÓRICO-SOCIAL DE LAS OBRAS

En la película, los tiempos sufren una profunda modificación. En la novela de Galdós, la acción tiene lugar hacia 1887, es decir, unos cinco años antes de la publicación de la novela (1892). Buñuel acerca la historia al presente del receptor. En el guión se nos dice que «la acción se inicia en cualquier mes frío del año 1929» (Buñuel, 1976, p. 21), para encontrarnos luego con una manifestación de obreros, reprimida por la Guardia Civil, situada en 1931 (escena 14, p. 55). Hacia el final, la acción avanza hasta llegar al invierno de 1935 (p. 117). Se trata, en efecto, de épocas de grandes convulsiones histórico-sociales. 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 relativos a la República y a la Dictadura, en la España de su juventud, a la que ama y odia a la vez y la que, en definitiva, lo empujó al exilio.

No es casual que la película se cierre, en medio de un clima 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, cuyos aires opresivos el director nos va induciendo, prolijamente, a respirar a través de algunas imágenes clave, como la carga a caballo contra los obreros.

Para Víctor Fuentes (2000),

el tema de la decrepitud y muerte del viejo, además de un acto de ensayo o de exorcismo de Buñuel sobre su propia vejez y muerte, plantea una relación alegórica

con la agonía y la muerte del régimen franquista y del propio dictador, ocurrida sólo cinco años después de la película. En este sentido, la vengadora *Tristana* vendría a reencarnar de nuevo la soberanía nacional (p. 153).

Sin embargo, en la película desaparece toda referencia temporal. Los cambios sociopolíticos se viven bajo la aparente calma de la vida en una ciudad de provincias, a través de los abruptos saltos, hacia delante o hacia atrás, hacia fuera o hacia adentro, en las vidas de los protagonistas: Don Lope (Fernando Rey) y *Tristana* (Catherine Deneuve).

LOS ESPACIOS EN LA *TRISTANA* DE GALDÓS

Para Zubiaurre (2000), el espacio, entendido en su forma más sencilla como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, sino que es parte fundamental de la estructura narrativa, un elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto. Además, el espacio es una noción histórica, de tal modo que sus características e importancia semántica dependen en gran medida de las diferentes épocas literarias.

Tristana y muchas de las novelas de Galdós, escritor perteneciente al Realismo, se desarrollan en la ciudad de Madrid. La novela realista, para Zubiaurre, es la gran iniciadora del espacio urbano en la literatura. La ciudad se define por comparación y contraste con la naturaleza, pero, con el avance del siglo, se convierte en totalidad autónoma que no necesita, para establecer su identidad, oponerse a otros espacios o complementarse con ellos. En la París de Balzac y de Zola, en la Madrid de Galdós, en la Berlín de algunas de las novelas de Fontane, la gran ciudad es espacio que se basta a sí mismo y que contiene el mundo.

Sin embargo, el espacio urbano del siglo XIX ostenta todavía rasgos conservadores, al constituirse como entorno abarcable y sin las propiedades de desmesura y de laberíntica desorientación que, a partir del Simbolismo y el Expresionismo, caracterizan la novela moderna. La urbe decimonónica se representa, en la narrativa de su siglo, como una organizada colección o cadena de espacios acotados, 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, que es la que refleja la película de Buñuel. La novela realista solo se vuelve «laberíntica» en episodios aislados, a los que le sigue siempre un restablecimiento del orden.

La gran ciudad madrileña se manifiesta 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 y excursiones a las cercanías (el cementerio, el canalillo del Oeste, el Pardo...). Para Amorós Guardiola (1977), algunos paisajes poseen un encanto que preludia el noventa y ocho:

Algunas tardes, paseando junto al canalillo del Oeste, ondulada tira de oasis que ciñe los áridos contornos del terruño madrileño, se recreaban en la placidez bucólica de aquel vallecito en miniatura. Cantos de gallo, ladridos de perro, casitas de labor, el molino de las hojas caídas, que el manso viento barría suavemente, amontonándolas junto a los troncos; el asno, que parecía con grave mesura; el ligero temblor de las más altas ramas de los árboles, que se iban quedando desnudos (Galdós, 1942, p. 1506).

Podemos aventurar que este pequeño fragmento, en el cual emerge la naturaleza que enmarca a la ciudad, forma parte del proyecto de la novela realista de organización del espacio urbano. El paisaje del valle, acompañado de ecos bucólicos, sirve de engarce a la ciudad y contribuye a reducir y acotar ese ámbito, así como también despierta cierta nostalgia, porque la novela decimonónica se nutre de la añoranza de un mundo que es naturaleza idealizada.

La ciudad representa la inestabilidad, la realidad materializada en el fenómeno de la muchedumbre, que fluye con precipitación, el ámbito de lo público, de los hombres, frente al privado y doméstico, hecho poesía, de las mujeres. Zubiaurre propone, entonces, una tríada espacial: casa-mujer-naturaleza, que operan como sinónimos. Para la autora, la mujer es espacio, cronotopo. La cosificación del personaje femenino y la identificación con los otros dos ámbitos inevitablemente la espacializan. De ahí que a la hora de hablar de estrategias y mecanismos espaciales de reducción y domesticación asome la figura femenina entre vistas panorámicas, jardines, ventanas y catalejos. Para Zubiaurre, cosificación y espacialización no son sustantivos halagadores ni beneficiosos para ellas, si se tiene en cuenta que ambos designan procesos que excluyen a las mujeres de la participación activa en la historia.

Por ende, a lo doméstico, a lo natural y a lo femenino les está vedado, por igual, el ámbito público y, por ello mismo, toda experiencia directa de la ciudad. Relegadas a un ámbito ahistórico —el doméstico o el natural—, las mujeres tampoco pueden participar del tiempo lineal, cuya ayuda resulta clave en la construcción de toda figura ficcional. Sin aquel no hay evolución y, sin evolución, podrá difícilmente un personaje dejar de ser «plano» y convertirse en «redondo». Las mujeres, alejadas de la historia y de la cronología, han de conformarse

con el tiempo mítico —circular y medieval— atribuido a la naturaleza y a sus ciclos. Su sabiduría, como la de la naturaleza, es a la vez instintiva y divina, y no brota, como la del hombre, del aprendizaje gradual y de sus instrumentos (Zubiaurre, 2000, pp. 242-243).

En este breve marco teórico, se halla cifrada toda la lucha de la protagonista de la novela galdosiana. La joven Tristana, seducida por Don Lope, queda obligada por su tutor a permanecer encerrada en el ámbito doméstico, el que lejos de constituir el nido que plantea Bachelard, «una morada suave y caliente» (Bachelard, 1997, p. 126) que cobija y da seguridad, deviene un área carcelaria, similar al panóptico de Bentham, citado por Foucault:

...inducir en el detenido un estado inconsciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. [...] lo esencial es que se sepa vigilado; [...] Para ello Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable (Foucault, 1989, pp. 204-205).

La vigilancia del tiránico Don Lope no deja tregua: «Tú sales, Tristana, sé que sales; te lo conozco en la cara» (Galdós, 1942, p. 1604). La joven sueña con abandonar esa casa-cárcel-panóptico, que además se halla, como su dueño, en estado de decrepitud y decadencia. Pero, espíritu inquieto y rebelde, solo logra concretar, a espaldas de su carcelero, algunas salidas furtivas que le permiten acceder a una acotada libertad:

Aunque le había ordenado no salir de paseo con Saturna, se escabullía casi todas las tardes; pero no iba a Madrid, sino hacia Cuatro Caminos al Partidor, al Canalillo o hacia alturas que domina el Hipódromo; paseo de campo, con meriendas las más veces, y esparcimiento saludable (Galdós, 1942, p. 1595).

Reducida al ámbito doméstico por Don Lope, el área natural se le presenta en un principio, aunque fugaz, como vía de escape, de salvación. La presencia del joven pintor opera en un comienzo como un «personaje ventana», que logra abrir para la muchacha las puertas del calabozo. Pero finalmente, anclado como Don Lope al esquema patriarcal que Tristana aborrece, termina metamorfoseando el *locus amoenus* del ámbito campesino, en el que desea consumir su deseo matrimonial, en un *locus horrendus*, tan asfixiante como la casa-prisión. Tristana comprenderá a la postre que, junto a él, quedará en los espacios bucólicos tan entrampada como en la ciudad.

¡Ah!, no, no —dijo Horacio frunciendo el ceño—. No le gusta el campo, ni la jardinería, ni la Naturaleza, ni las aves domésticas, ni la vida regalada y oscura, que a mí me encantan y me enamoran. Soy yo muy terrestre, muy práctico, y ella

muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin (Galdós, 1942, p. 1650).

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 estos espacios ligados a lo femenino, para conquistar aquellos destinados a los hombres, en los que se inserta el flujo de la historia, el devenir cronológico, y escapar así del estatismo paralizante. Pero la protagonista no lo logra, al menos no podía lograrlo en aquellos tiempos. Para Sinnigen (1989), «el proyecto de Galdós fue escribir novelas *realistas* que retrataban la realidad de su sociedad, que fue sumamente patriarcal. De modo que el personaje femenino auténticamente independiente tendría que pertenecer a otro género, la novela utópica, por ejemplo» (p. 1490).

La amputación de la pierna por un tumor cancerígeno opera como un símbolo de su imposibilidad de avanzar en la vida y de trazar su propio itinerario vital, y queda condenada al espacio carcelario y pasivo de la casa, «encajada y quieta en un sillón de resortes que su viejo le compró» (Galdós, 1942, p. 1631). Y en la última escena, la encontramos así, en el lugar arquetípico destinado a la mujer: la cocina, de donde nunca debería haber salido. La interrogación final del narrador encierra una profunda ironía:

Por aquellos días, entré a la cojita una nueva afición: el arte culinario en su rama importante de repostería. Una maestra muy hábil enseñóme dos o tres tipos de pasteles, y los hacía tan bien, tan bien, que D. Lope, después de catarlos, se chupaba los dedos, y no cesaba de alabar a Dios. ¿Eran felices uno y otro?... (Galdós, 1942, p. 1655).

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». Tristana se queja amargamente de la falta de oportunidad de las mujeres, que no pueden ejercer ninguna profesión que les permita sustentarse. A decir de Saturna, la criada de Don Lope, la mujer es un ser condenado al sometimiento y a la dependencia económica: «Pero fíjese, sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro... vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o... no quiero nombrar lo otro. Figúreselo» (Galdós, 1942, p. 1592).

El escritor español plantea una profunda crítica a la educación femenina de su tiempo. Tristana solo había recibido la formación que, por entonces, se consideraba suficiente y adecuada para las niñas de familias burguesas. De

modo que, cuando en el capítulo XIII, intenta aprender la técnica de la Pintura, ante las dificultades con las que tropieza, expresa a Horacio:

Ahora me parece a mí que si de niña me hubiesen enseñado el dibujo, hoy sabría yo pintar, y podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo. Pero mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés, y qué sé yo... tonterías. ¡Si aun me hubiesen enseñado idiomas, para que, al quedarme sola y pobre, pudiera ser profesora de lenguas...! Luego, este hombre maldito me ha educado para la ociosidad y para su propio recreo, a la turca verdaderamente, hijo... Así es que me encuentro inútil de toda inutilidad... (Galdós, 1942, p. 1612).

En su lucha por apropiarse de los ámbitos masculinos, *Tristana* elabora numerosos planes. Rehúsa en primer término el matrimonio, por juzgarlo un proyecto pasivo e inmovilizador para la mujer, y plantea diversas opciones: a través del arte, aprendiendo Pintura y, más adelante, Música, en el piano, por el conocimiento de Literatura e idiomas, como inglés e italiano, 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 solo por la imposibilidad de llevarlos a cabo en la sociedad de entonces, sino también por la propia naturaleza de *Tristana*, voluble e inconformista. En este sentido, 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. Rosen, hablando del pensamiento lacaniano, dice que el deseo no se puede satisfacer permanentemente: nunca se encontrará un objeto que lo consiga (166). No tiene fin ni objeto que lo sofoque. Si aparentemente se extingue, renace de inmediato; hay una carencia que busca colmar y que debe dejar sin llenar al mismo tiempo, para sobrevivir como deseo (Metz 59). Persigue un objeto imaginario, siempre perdido y deseado, a través de objetos reales que son sus substitutos (Metz 59). Ya decía Platón que uno no desea aquello que no le falta, sino que sólo se desea aquello de lo que se carece (76) (Bikandi Mejías, 1996-1997, p. 53).

Para Bikandi Mejías, 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 conocer y saber, fuente de su transformación y motor del relato y, en el segundo, a través del impulso erótico.

De este modo, *Tristana* se asoma a diversos oficios que aprende con facilidad, pero que abandona con suma rapidez. Colmado el deseo, necesita reiniciar el circuito de manera constante para no volver a sentir la trágica sensación de

tornar a ese paralizante tiempo-espacio femenino. En este sentido, Tristana, a diferencia de muchas de las mujeres de la novela realista, intenta convertirse en un personaje «redondo», desea evolucionar e inscribir un camino con todas sus etapas: siente el llamado, cruza el umbral pero, sin armas valederas, sucumbe, devorada por los monstruos que le impiden avanzar hacia la obtención del bien preciado, y que le extirpan, en un plano simbólico, su arma más preciada, la que le hubiese permitido andar y desandar caminos.

Una veta interesante en esta novela consiste en analizar elementos asociados a aspectos temáticos simbólicos. Siguiendo a Lotman, Zubiaurre (2000, p. 56) explica que el espacio es, antes que nada, un metalenguaje que se manifiesta en categorías abstractas o en un «sistema de relaciones o polaridades espaciales», que poseen significación simbólica. La autora califica este binarismo como estéril, porque puede resultar perjudicial para la mujer, dado que en todos los binomios culturales (instinto-razón, naturaleza-cultura) el extremo menos considerado corresponde siempre a lo femenino. No obstante, consideramos provechoso aplicar estos conceptos en una novela realista, puesto que los espacios suelen manifestarse polarizados, fundamentalmente, por las clases sociales y los sexos.

Entre muchas clasificaciones, Zubiaurre adhiere a la de Baak, por considerarla la más simplificada, ya que distingue solamente entre seis oposiciones fundamentales: verticalidad-horizontalidad, dentro-fuera, cerrado-abierto, izquierda-derecha, delante-detrás. En la novela que estamos tratando, consideramos que las tres primeras son las más importantes. La primera se vincula con el deseo de elevación de Tristana, a través del trabajo noble, de escapar de esa horizontalidad mediocre, a ras del suelo, que la amarra a los lugares estáticos; también se engarza con la idea de romper la relación hombre-mujer, planteada por la sociedad patriarcal, para recomponerla, aunque sea a través del deseo, en un plano de paridad de géneros.

En la segunda, el concepto «interior», afín a la protección del hogar, frente a la fría hostilidad del mundo, sufre una resemantización en la novela de Galdós, pues aquél se torna para la protagonista opresivo y asfixiante, tal como lo hemos explicado, y es en ese constante vagabundear por las calles de Madrid y sus alrededores, donde la muchacha busca un mecanismo de liberación.

Entonces aparece la tercera polaridad, la de cerrado-abierto, en apretada comunión no solo con la anterior, sino también con el binomio opresión-libertad. Sin embargo, vimos cómo, al final, esos ámbitos abiertos, de índole

idílica, que tendían a descomprimir, se tornan también asfixiantes a través del planteo de Horacio y su proyecto de matrimonio campesino.

En síntesis, los lugares de la novela realista, ordenados como un caleidoscopio, como un encadenamiento coherente y acotado, se convierten en Tristana en espacios concéntricos, que progresivamente van comprimiendo a la protagonista: el campo con sus paisajes idílicos, la ciudad y sus vagabundeos, la casa, para concluir recluyéndola al microespacio de una silla de ruedas, apenas un punto dentro de la casa-panóptico. Un alma confinada al ámbito de un cuerpo mutilado, reducido ya a su mínima expresión, y que ya no podrá recorrer ningún camino: «—Cállate —dijo Tristana con gravedad—. Soy una belleza sentada... ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más» (Galdós, 1942, p. 1648).

Otro ámbito importante, pero de otro orden, que opera en la novela de Galdós, lo constituye el área de lo psíquico, relacionada claramente con las ensoñaciones de Tristana, criatura dada al fantaseo y la imaginación. Freud, en su ensayo *El poeta y los sueños diurnos*, explica:

Así, pues, el individuo en crecimiento cesa de jugar; renuncia aparentemente al placer que extraía del juego. Pero quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación. Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea. Hace castillos en el aire; crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos (Freud, 1907, p. 2).

Agrega más adelante que

puede afirmarse que el hombre feliz jamás fantasea, y sí tan sólo el insatisfecho. Los instintos insatisfechos son las fuerzas impulsoras de las fantasías, y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria. Los deseos impulsores son distintos, según el sexo, el carácter y las circunstancias de la personalidad que fantasea; pero no es difícil agruparlas en dos direcciones principales. Son deseos ambiciosos, tendientes a la elevación de la personalidad, o bien deseos eróticos. En la mujer joven dominan casi exclusivamente los deseos eróticos, pues su ambición es consumida casi siempre por la aspiración al amor; en el hombre joven actúan intensamente, al lado de los deseos eróticos, los deseos egoístas y ambiciosos (Freud, 1907, p. 2).

En el caso de Tristana, figura en cierto sentido ambivalente, se presentan los dos aspectos: lo femenino, asociado con lo erótico, y lo masculino, en el deseo de poder y elevación de la personalidad. La joven, entonces, en un claro

intento de virilización, se propone ocupar espacios masculinos, no solo en el mundo social, sino también en el psíquico. El primer aspecto mencionado lo desarrolla más Buñuel que Galdós. No obstante, en la novela, se observa con claridad en su relación con Horacio. El soñar despierta se presenta en su punto más elevado durante la ausencia del joven. Tristana construye en su mente un enamorado a su medida, idealizado al extremo. Se produce lo que Stendhal (1943) llamó «cristalización», en su obra *Del amor*, escrito en 1822. Allí se expone una costumbre registrada en ciertas minas de sal de Salzburgo (Austria), que consistía en introducir, en invierno, una rama de árbol en las profundidades, para retirarla, tiempo después, cuando quedaba cubierta de pequeñas gemas de sales cristalizadas; poco o nada queda de esa vara, transformada a la vista en un objeto de suma belleza, semejante a una joya. La «cristalización» radica, entonces, en «adornar» al ser amado de virtudes y bienes, al extremo de crear una imagen embellecida y, muchas veces, alejada de la realidad, a tal punto que, por ejemplo, cuando Horacio retorna a Madrid, Tristana ya no lo reconoce. Así, una vez le escribe en una de sus cartas:

Dime, ¿existes tú, o no eres más que un fantasma vano, obra de la fiebre, de esta ilusión de lo hermoso y de lo grande que me trastorna? (Galdós, 1942, p. 1622).

No me niegues que eres como te sueño. Déjame a mí que te fabrique... no, no es esa la palabra; que te componga... tampoco... Déjame que te piense, conforme a mi real gana. Soy feliz así; déjame, déjame (Galdós, 1942, p. 1634).

Pero más tarde, cuando vuelve el joven a Madrid, expresa el narrador:

Por fin Horacio entró... Sorpresa de Tristana, que en el primer momento casi le vio como a un extraño. [...] En los primeros momentos sintió Tristana una desilusión brusca. Aquel hombre ya no era el mismo que, borrado de la memoria por la distancia, había ella reconstruido laboriosamente con su facultad creadora y plasmante. Parecíale tosca y ordinaria la figura, la cara sin expresión inteligente, y en cuanto a las ideas... ¡Ah, las ideas le resultaban de lo más vulgar...! (Galdós, 1942, p. 1648).

Comenzó a operar, entonces, el proceso inverso que llamaríamos «descristalización» —aunque Stendhal no haya registrado este término—, una nueva decepción para sus deseos de libertad.

En cuanto a los sueños vinculados con «la honradez libre, consagrada a una profesión noble» (Galdós, 1942, p. 1633), que se relaciona con lo que Freud plantea como «tendientes a la elevación de la personalidad» ya vimos cómo se fueron desvaneciendo uno a uno esos proyectos, en los cuales, en realidad,

nunca llegó a creer demasiado: «Pero no sé, no sé si las cosas que sueño se realizarán...» (Galdós, 1942, p. 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, se observa que ha introducido cambios sustanciales respecto de su hipotexto.

Se ha dicho que la *Tristana* de Buñuel no es la de Galdós. Para Amorós Guardiola, el cineasta

mantiene sus rasgos psicológicos, pero limita mucho (no prescinde del todo) 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 circunstancias adversas, progresivamente endurecida y cruel (1977, p. 324).

Aunque Buñuel se separa de la novela en cuanto a forma, temática y desenlace, es muy fiel a ese costumbrismo esencial de la novelística galdosiana, tan ligado a la tradición literaria hispánica, cuyos elementos se hallan, en la época del rodaje, en riesgo de extinción.

Aparecen en el *film* los periódicos políticos palabreros, el mercado en la plaza, el taller de artesano, del que subraya expresamente que es «como quedan todavía tantos en los pueblos de España» (p. 71), el emplasto casero hecho con boñiga de vaca y flor de manzanilla, los limpiabotas, el paso provinciano con barquilleros y monjas (Amorós Guardiola, 1977, p. 325).

En relación con los espacios, la acción que, en la novela tenía lugar en Madrid, pasa a Toledo —aunque nunca se la mencione— en un homenaje a la ciudad tan querida por él y que remite a su juventud vanguardista-surrealista. Explica el guión que los títulos de crédito se suceden sobre un plano general, apenas en picado, de una capital de provincia española, con la cinta serpenteante de un río. Agrega que la panorámica difiere voluntariamente de la que hizo famosa la pintura de El Greco. El motivo del espejo aparece, desde el comienzo, en el agua del río que refleja la ciudad —imagen del fluir del tiempo hacia la muerte-mar, tal como lo planteaba Manrique— y que, en otros juegos especulares, nos remite al cuadro del pintor griego del siglo XVI y también al que pinta Horacio, que se observa fugazmente, en la escena en que la joven le confiesa su vínculo con Don Lope. Multiplicación artística de la panorámica de una ciudad-fortaleza amurallada, que tiende a recalcar una topografía circular, tramada de redes laberínticas. Si la novela de Galdós se caracterizaba por el caleidoscopio y

la definitiva concentración de los espacios hasta confluír en un punto —el microespacio de un cuerpo en una silla de ruedas—, la película de Buñuel remite con claridad al símbolo del laberinto, y, en particular a la estética posmoderna. Recordemos que el *film* se rodó en 1970, en los albores de la posmodernidad, época también de profundos quiebres, rebeldías y desconciertos, si tenemos en cuenta que nos hallamos a dos años apenas de la explosión del Mayo Francés, en tanto que España aún vive bajo los efectos de la dictadura franquista.

Según el *Diccionario de Símbolos* de 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 se presenta como un símbolo de la vida misma, un acertijo, en el que caminamos a tientas, como si estuviéramos en la oscuridad:

Yo, en concreto, me extravió con mucha frecuencia, precisamente porque las salidas parecen muchas pero quizá no exista ninguna, y no se sabe nunca qué dirección tomar. Cualquier elección significa adentrarse por un único camino y frente a tal constreñimiento sentimos la sensación de avanzar en zigzag, saltando de un camino a otro, lo que acompaña, o tal vez dibuja y crea, el laberinto. En éste se celan, pues, tanto el deseo de resolución de un enigma como el riesgo de quedar atrapados, como en una tela de araña (Gumpert, 1995, p. 125).

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.

Veamos un ejemplo ilustrativo. Como pasatiempo, a la joven le place elegir entre dos cosas iguales. Así, le pregunta a Lope si le gusta más una columna que otra, o elige del plato, entre dos garbanzos idénticos, el que parece más apetecible. Pero hay una escena clave. Mientras 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 del animal, Tristana entra en una casa donde conoce a Horacio, que está pintando. Si hubiera elegido el otro camino, el encuentro no se hubiera realizado. Solo la mera casualidad permitió que estos dos seres

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.

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, casi 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, al intentar aprender diversos oficios. En la *Tristana* de Buñuel, esta temática no es tan relevante. Encontramos apenas un comentario acerca de la posibilidad de dar clases de piano para solventarse a sí misma. A diferencia de la otra, esta ya sabía música de antes, y su madre se vio en la obligación de vender el piano por necesidad económica. Es Don Lope, quien, para entretener a «esta muñeca con alas» (expresión galdosiana) le compra otro piano después de la operación. Tampoco se refleja la sucesión de mudanzas que se da en la novela. En la película, Don Lope vive en una sola casa² —aunque lo encontramos después en una vivienda en el campo— tan destartalada como las de la novela, pero que finalmente logra embellecer y poblar de objetos, gracias a la herencia de su hermana.

Es que a Buñuel no le interesa tanto la temática de la mujer sometida, sino el proceso interno de degradación y perversión que sufre *Tristana* a lo largo del *film*. Así como el deseo se asociaba en Galdós a la sed de conocimiento, en Buñuel se entronca con el erotismo. En este sentido, Bikandi Mejías (1996-1997, p. 55) encuentra un claro vínculo entre deseo sexual y muerte, que se manifiesta de modo patente en diversas escenas, como el intento de beso a la estatua yacente del cardenal Tavera, el sueño con la cabeza de Don Lope en forma de badajo, la relación con el maduro Don Lope.

Para Víctor Fuentes (2000, p. 152), *Tristana*, mutilada y devuelta por su propia voluntad vengativa a la tutela de Don Lope, representa a ese personaje femenino demoníaco que resurge en Buñuel, bajo el palimpsesto de la Julieta sadiana. Las «perversiones» sexuales poseen en ella ese sentido liberador que tenían para los surrealistas; odia a Don Lope, pero goza con el exhibicionismo

² La casa de Don Lope se puede ubicar en la calle Santo Tomé n.º 6. Se encuentra junto al restorán Plácido, que vemos en la película y aún existe; funciona en el antiguo convento de San Bernardino, integrado en el mismo edificio. Tal vez no es casual que este predio elegido para vivienda de los personajes linde con la iglesia de Santo Tomé, sede del cuadro de El Greco, *El entierro del señor de Orgaz*, y por la otra manzana, con la Casa-Museo de El Greco. El pintor, mentado indirectamente en la imagen inicial, vuelve a manifestarse de modo implícito, como un guiño del director.

Otro dato anecdótico «topográfico» es que Don Lope compra, frente a su casa, unos *marrons glacés* para *Tristana* en la tradicional confitería Santo Tomé —que aún existe—, especialista en mazapán y fundada en 1856.

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 *voyeur*. De esta entrega visual a Saturno (aunque parece que hubo otras físicas elididas en el discurso del relato), la cámara, resbalando por la superficie de imágenes de Vírgenes, nos lleva al altar de la Iglesia donde se celebran las «bodas de muerte» de Don Lope y Tristana. A partir de acá, Buñuel da un vuelco total a la novela galdosiana, pues el relato entra en un vértigo de autodestrucción. Vemos a un decrepito Don Lope rodeado de curas, mientras Tristana pasea, de un lado a otro del estrecho pasillo como una fiera enjaulada, acompañada por el insoportable ruido de las muletas. Después, la cámara enfoca su despertar con la pesadilla de la cabeza cortada de Don Lope, oímos el grito agonizante de este y vemos a Tristana dejándole morir, tras la falsa llamada al doctor y abriendo la ventana en plena ventisca de nieve.

En estas últimas escenas, hallamos varios aspectos para tratar en relación con nuestra temática. En la novela realista, la ventana constituye una conexión al mundo exterior. A través de ella, desde el interior de la casa —ámbito propio de la mujer—, la mirada femenina intenta otear los espacios lejanos e insondables, motivos de ensoñación, mientras que la mirada varonil es la que observa, desde el afuera —ámbito 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 de manera atrevida y se expone como objeto a la mirada del varón. Si la Tristana galdosiana luchaba denodadamente por devenir sujeto y abandonar su condición de objeto, esta Tristana manifiesta con claridad la claudicación: poseída de odio y rencor, se instala de modo definitivo 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 —muy fugaz en Galdós— viene a reforzar la línea erótica en la que trabaja Buñuel. Recordemos que en la primera escena, la de la visita al hospicio, Tristana le regala una manzana, que el joven devora con fruición. En la Historia de la Literatura, sin dejar de mencionar el episodio bíblico, la manzana posee un alto contenido sensual y son numerosos los textos en los que aparece con dicha connotación.

Otro espacio vinculado a la novela de Galdós es el de los sueños. Pero no se trata aquí de sueños diurnos, ensoñaciones, como en el escritor español, sino de sueños nocturnos. En *La interpretación de los sueños*, Freud (1989) explica que los sueños tienen como función la realización simbólica del deseo y por tanto

la disminución de la presión de los contenidos inconscientes sobre la vida del sujeto. Como consecuencia de la represión, que también está presente en el sueño, aunque en menor medida que en la vigilia, el sujeto no puede soñar explícitamente con lo que en realidad le interesa, sino que lo enmascara. Por tanto, en la vida onírica se presenta una historia o sueño construido a partir del auténtico sentido del sueño. A la historia soñada se le da el nombre del «contenido manifiesto» y al significado de dicha historia «contenido latente». Esta construcción no es del todo arbitraria o desordenada, sino que, en términos generales, sigue unas pautas comunes a todos los individuos. Los mecanismos de elaboración de los sueños son las distintas formas de construcción de ese material que el individuo percibe del contenido manifiesto. Los más importantes son el desplazamiento y la condensación.

La condensación es un mecanismo por el cual varias ideas o elementos del contenido latente se reúnen en una sola imagen o representación del contenido manifiesto. Consiste en la concentración de varios significados en un solo símbolo. Por la función de desplazamiento, el significado fundamental del sueño puede aparecer en dicho contenido como un elemento accesorio, y, al revés, el más importante, presentarse como un elemento secundario del auténtico sentido. Este mecanismo hace que se traslade el significado desde la parte central del sueño a lugares accesorios de este, ocultando al soñador el contenido onírico.

Tristana declara tener un sueño recurrente: sueña con la cabeza cortada de Don Lope que actúa como badajo (claro elemento fálico). En ese objeto cabeza-badajo quedan condensados los elementos del contenido latente, asociados a deseos inconscientes de destrucción, muerte, venganza, justicia... deseos que se materializarán 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 —otro elemento fálico. Pero lo más interesante 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 de la escena los dos adolescentes juegan 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 pierde un intertexto esencial. Porque allí 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!» (Galdós, 1942, p. 1610). Buñuel retoma este motivo y lo transforma magistralmente en imagen onírica. El motivo de la jaula de oro se plantea como una verdadera puesta en abismo y da cuenta de la situación de Tristana, un hermoso pájaro encerrado entre barrotes, con alas inútiles, y cosificado por devoradoras miradas masculinas. A lo largo de 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. De aquí, a la escena de la ventana, no hay más que un paso. La escena antes mencionada, en la que vemos 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. La joven ya no parece el inocente pájaro de la jaula, sino un ave de rapiña, presto para dar el zarpazo final.

Cabe agregar, con respecto a la imagen de la cabeza-badajo, que en el último cuarto de la película, se muestran varias escenas que se desarrollan en el comedor de Don Lope, el cual posee un aplique de luz, colgado del techo, de color rojo y con forma de campana. Aunque aparece en numerosas ocasiones, solo lo advertimos hacia el final. Se presenta una panorámica del paisaje nevado e, inmediatamente, el comedor oscuro con la lámpara apagada, por encima de la mesa, con la vajilla sucia que dejaron Don Lope y los curas; un zoom de la cámara aleja la escena y deja en descubierto, por primera vez, la totalidad del aplique de luz en primer plano; un rápido *travelling* nos lleva a la habitación de Tristana, pero pasando de modo fugaz por la imagen de la cabeza-badajo: un nuevo sueño de Tristana que se despierta con el grito de Don Lope, quien la llama desesperado al borde de la muerte. La yuxtaposición de las dos imágenes de la lámpara y de la cabeza-badajo opera como un efecto de desplazamiento de la ficción a la realidad: la muerte «violenta» de Don Lope ya es inminente y Tristana puede así cumplir su deseo reprimido de venganza al dejar morir al autor de sus desdichas.

Finalmente, 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 después 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 a 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 de la convivencia con un hombre con las características donjuanescas del viejo tutor. Tendríamos así una estructura compleja, de carácter concéntrico, tramada de sueños dentro de otro sueño mayor, que los engloba a todos. Un nuevo laberinto, pero, esta vez, dentro de los vericuetos de la mente, por lo que el ámbito real (¿real?), la ciudad de Toledo, con sus murallas y calles enrevesadas operaría como verdadera espacialización de la psiquis de la propia protagonista, o tal vez, como una nueva imagen especular, como la que reflejaba el zigzagueante Tajo.

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 observado que Buñuel 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 de modo fugaz y que no desarrolla. El resultado final no es una mera reproducción arqueológica, sino un producto artístico cabal, en el que el cineasta proyecta su 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 ámbitos masculinos, pero más allá de su mutilación, no lo puede lograr, porque aún no habían arribado los aires de liberación para las mujeres. La *Tristana* de Buñuel, ubicada años más tarde, pero 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 de la película revertir la polaridad dominador-dominado y consumir la venganza, dejando morir al autor de sus desdichas. En un ámbito opresivo, los lugares que recorre se vinculan con el motivo del laberinto, metáfora del extravío existencial o de la vida como un azar. Y en la dimensión onírica en que trabaja Buñuel, el laberinto alude también a los complejos meandros de la mente humana.

Dos producciones distintas y similares, en las que también se refleja una nación que se halla en busca de su destino. El Don Lope galdosiano, símbolo de la vieja España, 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 pocos años encuentra, finalmente, el camino tan ansiado de la libertad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós Guardiola, A. (1977). Tristana, de Galdós a Buñuel. En *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas: Del Exmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Bacherlard, G. (1997). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Bikandi Mejias, A. (1996-1997). El deseo en Tristana (*film* y novela). En *Anales galdosianos* 31, 32, 53-63.
- Buñuel, L. (1976). *Tristana*. Barcelona: Aymá.
- Cirlot, J. E. (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, S. (s. d.). *El poeta y los sueños diurnos*. Recuperado 4 feb. 2011 de: www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/1232/XXXV-EL-POETA-Y-LOS-SUENOS-DIURNOS-1907-%5B1908%5D.htm
- Freud, S. (1989). La interpretación de los sueños. En *Obras completas* (Vol. iv y v). Buenos Aires: Amorrortu.
- Fuentes, V. (2000). Tristana: Una película cien por cien española. En *Los mundos de Buñuel* (pp. 148-152). Madrid: Akal.
- Gumpert, C. (1995). *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Barcelona: Anagrama.
- Pérez Galdós, B. (1942). Tristana. En *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Sinnigen, J. (1996). *Sexo y política: Lecturas galdosianas*. Madrid: De la Torre.
- Stendhal (1943). *Del Amor*. Buenos Aires: Hachette.
- Wolf, S. (2004). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista*. México: FCE.

Autores

AUTORES

HILDA ALBANO

Doctora en Letras, especializada en Lingüística (Universidad de Buenos Aires, UBA). Profesora Adjunta de Gramática (cátedra B) y de Sintaxis (UBA). Ha sido becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la República Argentina y es miembro en la categoría Profesional Superior de la Carrera de Apoyo a la investigación y desarrollo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Profesora Titular de Lingüística en la Universidad del Salvador (USAL) y es docente de la Universidad J. F. Kennedy; de la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE y de la Maestría en Análisis del Discurso (UBA). Desde 1998, ha codirigido seis proyectos UBACyT sobre léxico y aprendizaje: uno de ellos, premiado con una beca del Banco Santander Río para investigación aplicada. Publicó artículos sobre gramática y léxico en libros y revistas del país y del exterior. En 2006, en coautoría con Mabel Giammatteo, publicó: *¿Cómo se clasifican las palabras?* y, en 2009, ambas coordinaron la edición del texto *Lengua. Léxico, gramática y texto*.

JORGE AULICINO

Poeta, periodista, crítico y traductor argentino. Autor de los libros: *Vuelo bajo* (1974); *Poeta antiguo* (1980); *La caída de los cuerpos* (1983); *Paisaje con autor* (1988); *Hombres en un restaurante* (1994); *Almas en movimiento* (1995); *La línea del coyote* (1999); *La poesía era un bello país* (antología 1974-1999) (2000); *Las Vegas* (2000); *La luz checoslovaca* y *La nada* (2003); *Hostias* (2004); *Máquina de faro* (2006); *Cierta dureza en la sintaxis* (2008); entre otros. Es Subdirector y Columnista de la Revista Ñ.

GRACIELA ALETTA DE SYLVAS

Profesora en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y Doctora en Filología por la Universidad de Valencia, España. Profesora de Análisis del Texto y de Integración Cultural en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, y de Análisis del Discurso, en el sistema a Distancia Puntoedu. Realiza tutorías de postítulo y dirige tesinas. Ha obtenido becas del Instituto de Cooperación Iberoamericana y ha dictado seminarios en la Universidad de Lérida y en la Universidad de las Palmas de la

Gran Canaria, España. Ha publicado trabajos relativos a enfoques de género y escritura de mujeres. Publicó cuentos en distintos medios y ha recibido diversos premios: Primera Mención en el Concurso de Ensayo de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe; Primer Premio del Concurso convocado por el Ministerio de Cultura Provincia de Santa Fe por el Día Internacional de la mujer sobre *Mujeres Rev/beladas* (2010); entre otros. Actualmente, investiga y trabaja sobre temas relacionados con la Memoria.

MARIDÉ BADANO

Licenciada en Filosofía. Desde 2009, se desempeña como Secretaria Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad del Salvador (USAL). Desde enero de 1980, y por espacio de diez años, incursionó en la actividad literaria independiente, iniciándose en el taller del prestigioso escritor tucumano Juan José Hernández. Produjo numerosos trabajos, principalmente, en la categoría cuento. Ha obtenido varios premios y menciones literarias. Una de sus publicaciones, *Paul Ricoeur: en busca del sujeto perdido*, es texto obligatorio para realizar el Diplomado Internacional en Derechos Humanos y Comunicaciones, en la Fundación Henry Dunant-América Latina.

IRINA BAJINI

Investigadora y Profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispanófonas en la Università degli studi di Milano, además de traductora literaria y miembro del Comité Científico de la revista electrónica *Altre Modernità* del mismo ateneo milanés. Sus líneas de trabajo, inicialmente concentradas en la relación entre música y literatura, y en diferentes aspectos lingüísticos y culturales cubanos (*Il dio delle onde, del fuoco e del vento. Leggende, riti, divinità della santería cubana*, 2000, y *Tutto nel mondo è burla. Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*, 2009) se desarrollaron, asimismo, en el ámbito de la literatura peruana, argentina y afroamericana, con específica atención en los estudios de género y en la teoría del discurso político. Acaba de realizar una investigación sobre la presencia de artistas italianos en la Buenos Aires del Centenario, cuyos primeros resultados se encuentran en: *Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella Buenos Aires del Centenario* (2011).

DIANA BATTAGLIA

Profesora en Letras. Realizó estudios de posgrado en Literatura Latinoamericana, Semiótica, Análisis del Discurso y Estudios de Género, en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Fue integrante del Grupo TEALHI (Teatro Español, Argentino, Latinoamericano e Hispánico) con sede en la UBA, ámbito donde organizó jornadas e intervino en numerosas publicaciones. Participó en congresos internacionales. Se especializó en Literatura Femenina y publicó numerosos trabajos. Desarrolló, además, cursos y talleres de Teoría Literaria para escritores. Es Socia Fundadora y Secretaria del Centro de Estudios de Narratología.

AGUSTINA MARÍA BAZTERRICA

Investigadora independiente y escritora. Estudiante de la Licenciatura en Artes, en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ganadora de más de treinta concursos literarios, tiene publicaciones en catálogos, antologías, revistas y diarios.

ENZO CÁRCANO

Corrector Literario, Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), en cuya Facultad de Filosofía y Letras se ha desempeñado como Profesor Auxiliar de las cátedras de Lingüística I e Historia de la Lengua. Actualmente, cursa la Maestría Lengua Española y Literaturas Hispánicas en la Universitat de Barcelona.

ADOLFO COLOMBRES

Narrador y ensayista. Se graduó en la Universidad de Buenos Aires (UBA) en Derecho y Ciencias Sociales. Realizó estudios de Filosofía, Literatura y Antropología. Como narrador, publicó trece novelas, entre las que se pueden citar: *Viejo camino del maíz* (1979), llevada al cine por Miguel Mirra; *Karái, el héroe* (1988); *Tierra incógnita* (1994); *Las montañas azules* (2006); *El desierto permanece* (2006); *El exilio de Scherezade* (2009). Su obra ensayística incluye títulos como *La colonización cultural de la América indígena* (1977); *Sobre la cultura y el arte popular* (1987); *Celebración del lenguaje: Hacia una teoría intercultural de la literatura* (1997); *Seres mitológicos argentinos* (2001); *América como civilización emergente* (2004); *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (2005); *Nuevo Manual del Promotor Cultural* (2009). Por su obra literaria y antropológica, recibió numerosos premios en Argentina, México y Cuba.

OSCAR CONDE

Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y Miembro de Número de la Academia Porteña del Lunfardo. Entre 1983 y 2006, enseñó Griego Clásico en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, es Profesor de Latín en la carrera de Filosofía de la USAL. En el IES N.º 1, Doctora Alicia Moreau de Justo, enseña Latín y dicta un seminario sobre Literatura Popular, y un taller de escritura académica. Es Profesor e Investigador en la Universidad Pedagógica de la Provincia de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Lanús. Es autor de varias publicaciones, entre ellas, del *Diccionario etimológico del lunfardo* (2004) y del poemario *Cáncer de conciencia* (2007). Participó en la compilación de *Poéticas del Tango* (2003); *Poéticas del Rock Vol. 1* (2007) y *Poéticas del Rock Vol. 2* (2008); tiene en prensa *Gramática personal*.

NICOLÁS D'ANDRADE

Estudiante de segundo año de la Licenciatura en Letras en Universidad del Salvador (USAL) y corrector asistente de la revista *Gramma*.

DANIEL DEL PERCIO

Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Ha cursado la *Maestría en Diversidad Cultural* en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e investiga sobre Lengua Árabe Clásica y Literatura Islámica. Ha cursado seminarios de doctorado en la Universidad Católica Argentina (UCA). Miembro de la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, desde 2007. Es docente de Literatura Italiana I en la USAL, Profesor Adjunto en las cátedras de Literatura Italiana y de Metodología de la Investigación Literaria en la UCA, y Profesor asociado a cargo de las cátedras de Literatura Latinoamericana, Literatura Argentina y Obras Maestras de la Literatura en la Universidad de Palermo (UP). Ha publicado los libros de poesía *Archipiélago* (2007) y *Apuntes sobre el milagro* (2008). Actualmente, trabaja en un tercer poemario, *Historia del Instante*. Primer premio en el certamen literario *Leopoldo Marechal* (1998); finalista de los concursos de cuento *Más Allá* (1993), Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía, y *Haroldo Conti* (1996), Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

MARIANO DÍAZ

Estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires (UBA), y Realización Cinematográfica en el CIEVYC. Desde hace cinco años participa del taller

literario de Liliana Díaz Mindurry. Por su novela *La Mediocridad y sus dones*, obtuvo el Segundo Premio en el Certamen Nacional de la Municipalidad de General San Martín (2010).

LILIANA DÍAZ MINDURRY

Narradora, poeta y ensayista. Obtuvo la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores por la novela *La resurrección de Zagreus*; el Primer Premio Municipal de Buenos Aires en cuentos editados (1990-1991) por el libro *La estancia del sur*; el Primer Premio Municipal de Córdoba por el mismo libro; el Primer Premio Fondo Nacional de las Artes (1993) por la novela *Lo extraño*. Autora de varios poemarios: *Sinfonía en llamas* (1990); *Paraíso en tinieblas* (1991); *Wonderland* (1993); *Resplandor final* (2011). Muchos de sus poemas fueron publicados en Colombia, Austria y otros países. Su obra fue traducida al alemán y al griego. Realizó el prefacio de las obras completas de Onetti, en la Editorial Galaxia Gutenberg de España, y ha escrito numerosos ensayos sobre su obra. Coordina talleres literarios desde 1984. El cuento *Onetti a las seis* fue llevado a la escena teatral por Hernán Bustos.

ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES

Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de San Pablo (USP). Es Profesor de la Facultad de Ciencias y Letras, UNESP-Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, Estado de San Pablo (Brasil), donde se desempeña como docente en las carreras de grado y en posgrado (Maestría y Doctorado). Además de profesor y crítico, ha traducido varias obras al portugués, entre las que se encuentra *Lazarillo de Tormes*, con Heloisa Costa Milton (2005). Estudioso de la Novela Histórica Contemporánea y de Literatura Comparada, tiene varios trabajos publicados, entre libros, capítulos de libros y artículos, de los cuales se destacan *Ficção e história. Leituras de romances contemporâneos* (2007), junto con Ana Maria Carlos, y *O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000* (2010). Se desempeñó como Profesor en el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca (España), durante 2002-2003. Miembro de varias asociaciones, entre ellas, la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), fue presidente de la Asociación Brasileña de Hispanistas (ABH), bienio 2008-2010.

OLGA ELENA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

Escritora, Docente e Investigadora especializada en los campos concurrentes del Folklore, la Historia y la Filología. Doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Es Profesora en dicha universidad y también, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Profesora Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas. Tiene una diplomatura superior de Lengua y Literatura Francesas, de la Alianza Francesa de Buenos Aires. Es autora de más de cien trabajos éditos —libros, fascículos y artículos— publicados tanto en el país como en el exterior. Ha recibido numerosas distinciones nacionales e internacionales como el Primer Premio Nacional de Lingüística, Filología e Historia de las Artes y de las Letras y el Premio KONEX de Platino, entre otros. Además, es Fundadora de la Asociación Amigos de la Educación Artística (AAEA) y Presidenta Fundadora de la Institución Ferlabó.

MARIANO GARCÍA

Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Ha publicado *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira* (Beatriz Viterbo, 2006) y, en 2012, publicará *Estirpe de Proteo*, un estudio sobre las metamorfosis en autores latinoamericanos. En 2009, Adriana Hidalgo Editora publicó *Letra muerta* y, próximamente, editará su nueva novela, *Seres desconocidos*. Ha traducido a W. H. Auden, John McGahern y Honoré de Balzac, entre otros autores. Es Profesor de Literatura Argentina en la UCA e Investigador Asistente en el CONICET. Su línea de investigación se centra en el punto de contacto entre *gender* y *genre*, la disolución de los límites de la identidad en la Literatura. Ha publicado artículos sobre Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Marosa di Giorgo y Eduardo Gutiérrez.

PABLO GARCÍA ARIAS

Psicólogo. Posee un posgrado en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Además, es Profesor de las cátedras Psicología del Caos: de Kant a Freud y Literatura y Arte, en dicha Universidad. Tiene varios artículos publicados en revistas científicas del ámbito de las Letras, la Filosofía y la Psicología.

MABEL GIAMMATTEO

Doctora en Letras, especializada en Lingüística (Universidad de Buenos Aires, UBA). Profesora asociada a cargo de Gramática (cátedra B) y de Sintaxis (UBA). Ha sido becaria del CONICET y de la Secretaría de Ciencia y Técnica (UBA). Es Profesora Titular de Lingüística en la Universidad del Salvador (USAL) y dicta clases en la Maestría en Análisis del Discurso (UBA); en la Diplomatura en Ciencias del Lenguaje del ISP Doctor Joaquín V. González (GSBA) y en la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE. Desde 1998, dirige proyectos sobre léxico y aprendizaje: uno de ellos, premiado con una beca del Banco Santander Río para investigación aplicada. Se especializa en temas de gramática y léxico. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas y ha dictado cursos y seminarios en diferentes instituciones del país y del exterior. En 1999, recibió el premio de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL). En 2006, en coautoría con Hilda Albano, publicó *¿Cómo se clasifican las palabras?*; y, en mayo de 2009, coordinaron la edición del texto, *Lengua. Léxico, gramática y texto. Un enfoque para su enseñanza basado en estrategias múltiples*, producto de la investigación de los proyectos UBACyT.

NURIA GÓMEZ BELART

Doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Licenciada en Letras y Correctora Literaria por la USAL, miembro del PEN Internacional en Argentina, Presidente de la Asociación Amigos del Museo Casa de Ricardo Rojas; tiene a cargo las cátedras de Literatura Argentina y de Lingüística General de la USAL en la sede de Ramos Mejía. Es miembro del grupo de investigación que editó *María de Montiel* de M. Sasor (seudónimo de Mercedes Rosas) con la dirección de la Doctora Beatriz Curia. Asimismo, forma parte del equipo de investigación de la Doctora Alicia Zorrilla. Ha publicado varios artículos en la revista *Notas Negras*, publicación de la Escuela de Blues del Collegium Musicum de Buenos Aires y coordina la corrección de la revista *Gramma* (USAL).

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Profesor, Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA), egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Miembro del CONICET, en la categoría Investigador Independiente. Director del Departamento de Letras de la UCA, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es Profesor Titular Ordinario de Literatura Española Medieval, Profesor Adjunto ordinario de Historia de la Lengua

Española, Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada María Teresa Maiorana y Secretario de Redacción de la revista *Letras*. Ha publicado los libros *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (Rawson, Argentina, 1999); *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (Alcalá de Henares, 2000); la edición de este mismo libro de caballerías (Alcalá de Henares, 2004) y *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008).

ANA MARÍA LLURBA

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras, egresada de la Universidad del Salvador (USAL), con Diploma de honor. Realizó seminarios de posgrado en la Universidad de Buenos Aires (UBA), en el área de la Teoría Literaria y de las Literaturas Francesa e Iberoamericana, y ha realizado investigaciones en el campo de la Literatura Comparada.

Desde 1989 hasta 2010, se desempeñó como Profesora Titular de Introducción a la Literatura, Teoría literaria, Literatura Iberoamericana, Literatura Francesa y Seminario de Literatura Iberoamericana en la USAL; desde 2001 hasta 2010, de Literatura Francesa, en la Universidad Católica Argentina (UCA). Ha publicado, en colaboración, *Estudios de Narratología* (1991). Es autora de *El Fuego y la Sombra. Eros y Thanatos en la Obra de Marguerite Yourcenar* (2005) y editó *Diálogos, Ecos, Pasajes, Perspectivas Literarias desde el Fin del Milenio* (2003) y *Actas de Literatura Francesa* (2000). Es miembro de la SIEY y la AALC, e integra el Consejo Editor de la revista *Textos*, de la *Clemson University*.

MARÍA ROSA LOJO

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e Investigadora del CONICET. Narradora, poeta y ensayista. Ha publicado las novelas *La pasión de los nómades* (1994); *La princesa federal* (1998); *Una mujer de fin de siglo* (1999); *Las libres del Sur* (2004); *Finisterre* (2005); *Árbol de familia* (2010); y las colecciones de cuentos *Historias ocultas de la Recoleta* (2000); *Amores insólitos de nuestra historia* (2001) y *Cuerpos resplandecientes* (2007). Junto con la artista plástica Leonor Beuter, ha publicado en lengua gallega: *O Libro das Seniguais e do único Senigal* (2010). Su última producción, *Bosque de ojos* (2010), reúne microficciones y textos poéticos. Obtuvo, entre otros, el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985); y en novela (1986); Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea, en narrativa (1996); Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); Premio KONEX a las figuras de las

Letras argentinas (1994-2003); Premio Nacional Esteban Echeverría (2004), la Medalla de la Hispanidad (2009); y la Medalla del Bicentenario del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2010).

SILVIA LONG-OHNI

Poeta, traductora y crítica de arte argentina. Ha sido colaboradora permanente (1967-1970) en la revista *Inédito*, dirigida por Mario Monteverde; Asistente-Ayudante (1974-1980) en el Taller Literario de Syria Poletti; asistente (1998-1999) y Secretaria Académica (1999-2001) en el Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas (Secretaría de Cultura de la Nación). Entre sus obras se destacan: *Tiempo y Lugar* (1981), en la Revista de la UCALP; obra poética publicada en la revista digital *Adamar* (Madrid) y textos en la revista digital *Poetas* (Miami). Su novela *El Árbol de las Flores Amarillas* ha sido publicada en formato impreso (2005) y en la revista digital *El Cuarto de Atrás* (2003).

Ha recibido numerosos premios por su obra, entre ellos: Primer Premio en Babel Literaria (1967); Primer Premio de la Asociación Letras Argentinas (1976); Mención Especial del Centro de Residentes Salteños y Casa de Salta (1998); Premio de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta (2005).

JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ

Licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y diplomado en Filología Griega por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, se desempeña en la USAL como contenidista y orientador de Lengua Española, materia perteneciente a la Especialización en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. En esta última, es Profesor de Español como Lengua Extranjera en los niveles intermedio, alto y avanzado. Además, es Profesor de Griego en la carrera de Filosofía.

Es coautor, junto con Haydée Nieto, Oscar De Majo y Soledad Alén, de *Gramática del Español – Una visión del español como lengua nativa y extranjera*. A su vez, se desempeña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires como Ayudante de Prácticas de Gramática. Es autor de diferentes adaptaciones y versiones de mitos griegos para chicos: *Los viajes de Hércules*; *La casa de Atreo*; *Los mitos griegos*; entre otros.

AUGUSTO MUNARO

Periodista egresado de la Universidad del Salvador (USAL). Escribe en diarios argentinos: *El Día*, *Página/12*, *Clarín*, *La Gaceta de Tucumán*, *Los Andes*, *El Litoral*, *La Capital*; además de colaborar en otros medios uruguayos y chilenos. Es autor del libro *Ensoñaciones: Compendio de Enrique de Sousa* (2006); tiene en preparación *El cráneo de Miss Siddal* y *Recuerdos del soñador evasivo*. Ha publicado ensayos literarios en revistas especializadas latinoamericanas.

CLAUDIA TERESA PELOSSI

Doctoranda en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Maestranda en Literaturas Comparadas por la Universidad de La Plata. Licenciada en Letras por la USAL y Correctora de textos por la Fundación Instituto Superior de Estudios Lingüísticos y Literarios LITTERAE. Docente y miembro de grupos de investigación de la USAL. Profesora de Castellano, Literatura y Latín en la ENS N.º 1. Es autora de trabajos especializados en italianística y Literatura Francesa, publicados en volúmenes de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona y la Asociación de Docentes e Investigadores en Lengua y Literatura Italianas, y en las revistas literarias *Gramma* y *Letras de Buenos Aires*. Además, colaboradora en el equipo de investigación de la Doctora María Rosa Lojo, que realizó la edición crítica y publicación de la novela *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla. Es coautora en los volúmenes colectivos: *Identidad y narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina (1980-2010)* (2010) y *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos* (en prensa).

SANDRA PIEN

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA), poeta y periodista cultural. Ha publicado diversos libros, entre ellos: *La fiesta del ser* (1994); *Mascarón de proa* (2002) y *Aquí no duele* (2011). En 2007, su obra fue seleccionada por la Fundación Argentina para la Poesía y formó parte del tomo I de la *Antología de Poesía Argentina Contemporánea* (2007).

MARILÉ RUIZ PRADO

Graduada en Letras por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, y Magíster en Cultura Latinoamericana por el Instituto Superior de Arte. Se ha desempeñado como Profesora de Literatura Latinoamericana para las carreras de Letras, Periodismo y Comunicación Social, en la Universidad Central «Marta

Abreu» de Las Villas, institución en la que continúa dictando la cátedra de Literatura Latinoamericana, en Letras. Es miembro del Consejo de Redacción de la revista *Islas*. Ha desarrollado investigaciones en torno a las poéticas narrativas de José María Arguedas y Ernesto Sábato, la identidad cultural en la literatura latinoamericana, y la configuración del espacio artístico en textos narrativos. Los resultados de estas investigaciones han sido publicados en revistas nacionales e internacionales.

ENRIQUE SOLINAS

Licenciado en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA). Desde 1989, colabora con publicaciones de Argentina y del exterior. Es docente y forma parte de grupos de investigación (CONICET). Publicó en poesía: *Signos Oscuros* (1995); *El Gruñido* (1997); *El Lugar del Principio* (1998); *Jardín en Movimiento* (2003); *Noche de San Juan* (2008); *El gruñido y otros poemas* (2011). En narrativa: *La muerte y su conversación* (cuentos, 2007). Por su labor literaria, obtuvo varios premios, entre ellos: Primer Premio Rotary Club Bienio 1990-1991; Primer Premio Nacional Iniciación Bienio 1992-1993, de la Secretaría de Cultura de la Nación; Primer Premio Dirección General de Bibliotecas Municipales de Buenos Aires (1993); Mención Especial Concurso Dorian (2007), por la Promoción de la Diversidad y la Cultura, Lima, Perú, entre otros. Su obra forma parte de antologías nacionales e internacionales. Actualmente, su actividad incluye la narrativa, el periodismo, la crítica literaria y de artes plásticas y la investigación.

SANTIAGO SYLVESTER

Poeta y ensayista salteño. Ha recibido los premios Sixto Pondal Ríos; Fondo Nacional de las Artes; Nacional de Poesía y Gran Premio Internacional Jorge Luis Borges. En España, recibió el premio Ignacio Aldecoa (cuentos), y el Jaime Gil de Biedma (poesía). Es autor de la antología *Poesía del Noroeste Argentino. Siglo XX* (2003). Dirige la colección Pez Náufrago, de poesía, en Ediciones del Dock. Ha escrito, entre otros títulos de su abundante obra: *En estos días* (1963); *Palabra intencional* (1974); *Perro de laboratorio* (1987); *Café Breaña* (1994); *Antología*, Premio Jaime Gil de Biedma, Fondo Nacional de las Artes (1996); *Oficio de lector* (2003); *Calles* (2004).

RICARDO TAVARES LOURENÇO

Magíster en Lingüística Aplicada por la Universidad Simón Bolívar (USB) (Caracas, Venezuela). Licenciado en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) (Caracas, Venezuela). Profesor de la cátedra de Morfosintaxis en la Escuela de Comunicación Social de la UCAB, desde 2008. Corrector de ortotipografía y de estilo, desde 2005. Ha publicado los artículos «Contacto lingüístico entre el español y portugués: caso de inmigrantes portugueses radicados en Venezuela» (*Bacijelmo*, 1, 2006, UCAB) y «Bilingüismo estético en *Mariana de Coimbra*, de José Jesús Villa Pelayo» (*Investigaciones Literarias*, 12 Universidad Central de Venezuela). También ha participado como ponente en congresos internacionales de lingüística y corrección de textos.

PABLO GABRIEL VARELA

Profesor y Doctor en Geografía por la Universidad del Salvador. Secretario General de dicha universidad. Ha publicado más de doce libros sobre educación y sobre su especialidad y numerosos artículos, en revistas científicas. En materia literaria, ha escrito *Alfa poética* (1982, Enrique Rueda Editor) y diferentes poemas y cuentos para diarios y revistas culturales.

SUSANA VILLALBA

Dramaturga, directora, poeta, periodista, gestora cultural. Pertenece al Consejo Editor de la revista y editorial *Último Reino*. Tiene seis libros de poesía publicados. Dirige la Casa de la Lectura y, anteriormente, lo hizo con la Casa de la Poesía de la Ciudad y la Casa Nacional de la Poesía del Gobierno de la Nación. Dictó talleres literarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Participó de congresos, encuentros, ferias en el exterior y en su país. Integra numerosas antologías. Algunos de sus libros publicados son: *Oficiante de Sombras* (1982); *Clínica de muñecas* (1986); *Susy, secretos del corazón* (1989); *Matar un animal* (1995, en Venezuela; 1997, en Argentina), *Camínatas* (1999), *Plegarias* (2002, en Estados Unidos; 2004, en Argentina). Una de sus obras, *Corazón de cabeza*, fue incluida en la antología *La Carnicería argentina* (2007) publicada por el Instituto Nacional del Teatro. En 2010, dirigió su pieza *La muerte de la primogénita*, en el Centro Cultural Rojas. En 2011, obtuvo la Beca Guggenheim para realizar *El animal humano*, un libro de poemas en el que se integrarán la naturaleza y la filosofía.

ALICIA WAISMAN

Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora y traductora (especializada en Ciencias Sociales) de Francés. Como tal, trabaja en el Laboratorio de Idiomas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. Traduce para el Instituto de Altos Estudios Universitarios de Barcelona, España. Escribe poesía desde hace quince años y, actualmente, trabaja sus textos con la escritora y poeta Liliana Díaz Mindurry.

NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

La **revista** *Gramma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS

1. Los textos serán redactados en **español**. En los artículos de investigación, se solicita la traducción al inglés del resumen y las palabras clave.
2. Todos los textos de investigación deberán ser de **carácter inédito y original**. Es requisito que no se encuentren postulados al mismo tiempo para aparecer en otra publicación.
3. La **extensión** de los artículos de investigación será entre 15 y 30 páginas, incluidas las notas y referencias. Los demás tipos de textos: trabajos de cátedra, reseñas, entrevistas, adelantos de libros, ensayos, cuentos y poesías presentarán la extensión que su desarrollo requiera.
4. Los textos de investigación serán sometidos a un **proceso de evaluación** con la **modalidad «doble ciego»**: serán entregados simultáneamente a un evaluador interno y a otro externo, de carácter anónimo, que, sin intercambiar sus opiniones, emitirán un veredicto al Comité de Redacción. Los resultados pueden ser tres: que el texto sea aceptado sin condicionamientos; que sea aceptado pero sometido a un período de revisión y enmienda para adecuarlo al formato de publicación de la revista; que sea rechazado por no cumplir con los requisitos o con el objeto de la revista.
5. Todos los autores deberán enviar un **CV breve, en archivo aparte**, que no exceda las 230 palabras y que contenga: nombre, apellido, correo electrónico, títulos, pertenencia institucional, publicaciones y premios más destacados.

FORMATO DE LOS ARTÍCULOS

Se deberán seguir las siguientes especificaciones básicas:

Tamaño de la página	A4 (21cm x 29,7cm).
Márgenes	Superior e inferior: 2,5cm. Derecho e izquierdo: 3cm.
Tamaño y tipo de letra	Times New Roman, 12 puntos.
Interlineado y alineación del cuerpo del texto	Interlineado doble, incluyendo la/s página/s de Referencias. Justificar el texto. No numerar las páginas.
Sangría de comienzo de párrafo	5 espacios. No dejar espacio de interlínea entre párrafos.
Título	Encabeza al artículo. No superar las 12 palabras. Times New Roman, tamaño 14, en negrita, sin subrayar, centrado, interlineado simple. Solo mayúscula la primera palabra.
Datos personales	Debajo del título, dejar un espacio, centralizar, interlineado simple: nombre y apellido de cada autor del trabajo y debajo afiliación institucional de cada autor (no utilizar siglas). País de pertenencia y correo electrónico. Deberá estar escrito en Times New Roman, tamaño 12, en negrita. Para los trabajos de cátedra, debajo del nombre del alumno, aclarar cátedra y año.
Resumen y <i>Abstract</i>	Preciso, que refleje el propósito y el contenido. Informativo, no evaluativo. Coherente y conciso. Extensión máxima de palabras permitidas: 250. Interlineado simple y texto justificado. En español e inglés. El <i>abstract</i> va en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Palabras Clave y <i>Keywords</i>	Entre 5 y 8 en español y sus equivalentes en inglés. Las <i>keywords</i> van en letra cursiva por ser en lengua extranjera.
Estructura del manuscrito No titular cada parte.	Introducción, Metodología, Desarrollo, Conclusión o resultados. Tablas y figuras. Notas. Referencias. Apéndice. Las tablas, figuras y apéndices se aceptarán en caso de que sean estrictamente necesarios.
Tablas y figuras	Aparecen al final del contenido del artículo y antes de las Referencias, solo aquellas que fueron mencionadas en el texto. Se identifican con números arábigos y de forma consecutiva: Tabla 1, Tabla 2, Tabla 3, etc. Figura 1, Figura 2, Figura 3, etc.

Notas al pie	Times New Roman, tamaño 10. No deben usarse sangrías. Se enumeran en el orden que aparece en el manuscrito en números arábigos. Se ubican a pie de página. No se destinan para las referencias de las citas textuales, que, en cambio, van al final del texto. Limitar el número de notas a un mínimo indispensable para el desarrollo del artículo.
Referencias	No se debe confundir con la Bibliografía. Se indicarán en hoja separada. No habrá Bibliografía General, solo se listarán en orden alfabético las referencias bibliográficas de las citas textuales realizadas.
Apéndice	Cada uno, en página separada.

Se solicita hacer **referencias a otras fuentes de información** dentro del texto con el fin de evitar las notas al pie. Todas las citas (en cualquiera de sus formas) deben tener una correspondencia exacta con las entradas consignadas en la Lista de Referencias; al tiempo que no deben incluirse, en esta última, las entradas que no se correspondan con las citas dentro del artículo. Existen diversos modos de realizar la cita:

a. Citas directas o textuales. Se trata de la transcripción, palabra por palabra, de otro texto. Deben aparecer siempre tres datos: apellido del autor, fecha de la publicación y el número de la/s página/s donde aparece la referencia. Si la cita tiene menos de tres líneas, se integra en el texto con comillas bajas « ». Si por el contrario, la cita tiene más de tres líneas, se escribe en bloque de cuerpo menor (tamaño 11, interlineado sencillo y 5 espacios de sangría a cada lado), separado del texto principal y sin comillas. No debe utilizarse letra cursiva o bastardilla para las citas. Es necesario indicar las páginas exactas que fueron citadas. Debe usarse la abreviatura p. para «página» y pp. para «páginas».

b. Paráfrasis o cita indirectas. No aparece en el artículo una transcripción literal del texto; sin embargo, los contenidos de los argumentos o de lo dicho remiten conceptualmente a otro/s texto/s. No es necesario indicar las páginas.

c. Citas de autoridad. Se emplea este recurso para indicarle al lector de qué texto se tomó la información presente en un determinado párrafo del artículo. Sirve para dar a conocer la bibliografía fundamental consultada por el autor y para respaldar su investigación. Pueden indicarse o no las páginas, según si la fuente de información es un texto completo, un capítulo o un fragmento.

En el caso de omitir una parte de la cita, deberá indicarse la elipsis con tres puntos encerrados en corchetes [...]. En cuanto a las citas extensas, con omisiones

de comienzo o final de oración, deberán indicarse con puntos suspensivos solamente. A continuación se presenta un caso en el que hay una elipsis en el interior de la cita, y la omisión del final de la frase:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. [...]. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo... (Cervantes, 1998, p. 10).

La Lista de Referencias se incluye en una nueva página, a doble espacio, como el resto del artículo, y con sangría francesa. Esta sección se titulará «Referencias Bibliográficas», en negrita, sobre el margen izquierdo. Se deben listar, en ella, exclusivamente todos los textos que se han citado en el artículo, tanto de manera directa como indirecta, así como también, las citas de autoridad, excepto las comunicaciones personales (como entrevistas, cartas, correos electrónicos o mensajes de una lista de discusión), que deberán ser indicadas en la correspondiente nota al pie. Para formar la cita según el tipo de documento, consulte el enlace *Normas de publicación* de la página de la revista: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma>

DOCUMENTOS DISPONIBLES EN LA INTERNET

Para citar un texto tomado de la Internet es necesario incluir la fecha en la que se recuperó el documento y la dirección (URL: uniform resource locator).

Se incluye la información que está disponible.

La fecha en la que fue consultada se escribe en el siguiente formato: día, mes abreviado, año; debe usarse previamente «recuperado».

En el caso de ausencia de datos, debe colocarse la expresión sin datos (s. d.) en el lugar de la falta. Por ejemplo, si llegara a faltar el año de edición de una publicación de Internet, corresponde indicarlo así:

Merriam-Webster's Online Dictionary (s. d.). Recuperado 20 abr. 2009 de: <http://www.m-w.com/dictionary/>

En la página web de la revista: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma>, se puede consultar un documento, en el enlace *Normas de publicación* (en la sección *Acerca de...*), donde se han consignado ejemplos de toda la normativa y explicaciones para casos especiales. Ante cualquier duda, se pueden enviar consultas desde el formulario del enlace.