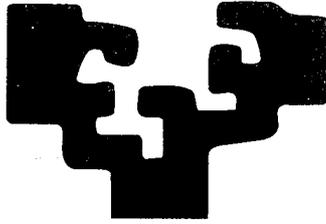


eman ta zabal zazu



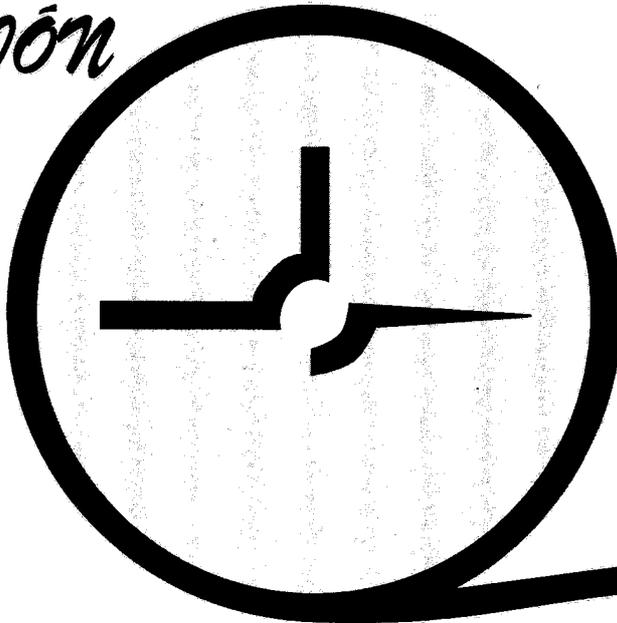
universidad
del país vasco

euskal herriko
unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA INGLESA Y ALEMANA
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI SAILA

TRASVASES CULTURALES:
LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

2



Eds.: J. M. Santamaría
Eterio Pajares
Vickie Olsen
Raquel Merino

Edita: FACULTAD DE FILOLOGIA
Dpto. Filología Inglesa y Alemana
Imprime: EVAGRAF, S. Coop.
Alibarra, 64 - Vitoria
D. L. VI - 187 - 1997
I.S.B.N. - 84-600-9413-8
Vitoria-Gasteiz 1997

**TRISTANA ADAPTADA Y DOBLADA
AL ITALIANO**

Alessandra MELLONI

Universidad de Bologna

Quien se acerque a un libro del pasado, aunque no sea muy remoto, no ignora que debe afrontar un complicado proceso de interpretación de ese texto, producido en una época y cultura diferentes y transmitido por una lengua cuyas características revelan muchos de los cambios más o menos profundos surgidos con el tiempo no sólo en el uso idiomático, sino también más en general en el plano de las convenciones gramaticales y de las reglas pragmalingüísticas y culturales^[1].

El acto de lectura se complica además si se trata de una obra literaria y si el lector que no conoce la lengua del texto originario (TLO) se ve obligado a recibirlo traducido (TLT), presumiblemente en su lengua materna. Si el texto considerado es una novela y de ella se ha sacado una película (TFO), el espectador que se encuentre en las mismas condiciones que el lector antes mencionado, acaba por ver en la pantalla una historia en versión doblada (TFD), por lo general bastante distante del texto de partida, no sólo por los procesos traductivos intersemióticos que se ponen en marcha en la adaptación cinematográfica de una obra literaria, sino sobre todo por los vínculos que condicionan la operación de doblaje, relativos tanto a aspectos de traducción interlingüística como a códigos de diferente naturaleza implicados en la transposición. Como se ha observado (Pavesi 1994: p. 129), el doblaje, más que «traducción total», como dice Cary, habría de definirse «traducción vinculada», por su dependencia de códigos no verbales predeterminados y del mundo representado en la pantalla.

Esta breve premisa da entrada a una serie de reflexiones acerca del circuito comunicativo intertextual que una novela, publicada en España en 1892, *Tristana* de Pérez Galdós, genera, a raíz de la adaptación cinematográfica homónima de Luis Buñuel en 1970. Es harto conocido que el éxito del film produce una difusión internacional de la novela, poco popular en los decenios precedentes, y suscita un interesante debate crítico en España y en otros países^[2].

En Italia, el film de Buñuel sale en versión doblada en el otoño del mismo 1970, y a la vez se publica una traducción de la *Tristana* galdosiana de Italo Alighiero Chiusano (en la editorial Adelphi), que después de pasar por otra edición (Oscar Mondadori, 1975) reaparece en la prestigiosa colección "Gli Struzzi" Einaudi en 1991, precedida por la misma Introducción de Angela Bianchini. Si se considera que la fertilísima producción narrativa de Galdós se limita en Ita-

lia a las traducciones de *Misericordia*, *Trafalgar*, *La de Bringas* y, muy recientemente *La sombra*, sorprende de veras que el público italiano haya podido gozar de una curiosa elección editorial que multiplica la oferta de una novela como *Tristana* con dos traducciones más, una de Augusto Guarino (Marsilio, 1991) y otra de Irina Bajini (Garzanti, 1992). ¿Esta abundancia de propuestas editoriales se debe sólo al hecho de que después del film de Buñuel la *Tristana* galdosiana se ha puesto de moda, como sugiere Antonio Lara, o bien a la extravagancia de ciertos guiños de la industria cultural italiana con respecto a la literatura española, junto con inexplicables ausencias en la importación de la cultura del país ibérico en Italia (Profeti 1986)? ¿O quizás se debe a la modernidad de esa obra “menor” de Galdós, según propone Vito Galeota al poner de relieve la ambigüedad y lo problemático del personaje de *Tristana*, criatura totalmente literaria, protagonista y víctima a la vez dentro de un complejo y refinado juego de seducciones psicológicas y eróticas^[3]?

En cuanto a Buñuel, en su juventud “vanguardista” no se había sentido atraído de forma particular por Galdós, que le parecía

anticuado y un poco farragoso. Fue más tarde, en el exilio, cuando empecé de verdad a leerlo, y entonces me interesó. Encontré en sus obras elementos que podríamos incluso llamar “surrealistas”: amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa con momentos de lirismo (Pérez Turrent-de la Colina 1993: p. 104).

Hablando con Max Aub (1984: p. 118), llegó a afirmar que “es la única influencia que yo reconocería, la de Galdós, así en general, sobre mí”, poniendo por tanto en segundo plano otros influjos importantes en su obra: el de Sade, por ejemplo. Aunque sólo *Nazarín* y *Tristana* están sacados directamente de novelas galdosianas, muchos son los temas, motivos, situaciones, personajes presentes en otras películas del período mexicano de Buñuel y en el otro único film “español” del autor, *Viridiana*, que evocan el universo del gran narrador realista (Fuentes 1989: pp. 120-125). En cuanto a *Tristana*, Buñuel afirma explícitamente que “es una de las peores novelas de Galdós, género: «Te amo, pichoncita mía», muy cursi. Sólo me interesaba el detalle de la pierna cortada” (Pérez Turrent-de la Colina 1993: p. 155), refiriéndose probablemente con ese juicio un poco cortante al lenguaje usado por *Tristana* y Horacio, ostentado sobre todo en el carteo que se intercambian los dos enamorados, durante la prolongada ausencia de Madrid del joven^[4]. En la misma entrevista reivindica Buñuel la autonomía de todas sus creaciones: en realidad, su *Tristana* es mucho más que una adaptación, incluso es algo diferente pues, a pesar de las numerosas correspondencias con el texto-fuente literario, el relato fílmico, marcado y vivificado por el toque Buñuel, es nuevo, personal, radicalmente subversivo, recorrido por una savia surrealista y por un humor negro inconfundibles, denso de significados ajenos al universo narrativo de la novela^[5].

Diversidad de colocación espacial y temporal de la historia, fuga de los amantes y regreso de Tristana a la casa de don Lope a raíz de su enfermedad, transformación de la joven después de la amputación de la pierna, novedad de su relación con el sordomudo Saturno, inexorabilidad trágica del final: éstas son, esquemáticamente, las principales diferencias en el relato del film con respecto al del TLO. Puesto que no pretendemos aquí ocuparnos del problema de los dos lenguajes implicados, vinculados a instancias pragmáticas y estatutos técnico-formales diferentes, ni del análisis de las operaciones de “traducción” de un sistema semiótico a otro, operante con una materia expresiva heterogénea, nos limitamos a observar que la mayor divergencia entre los dos textos se evidencia en el personaje de Tristana.

Culta y con ideas muy avanzadas para su época, inteligente, sensible y pura, incapaz de odiar, la protagonista de la novela es víctima inocente de don Lope y de los acontecimientos. La Tristana del film es, en cambio, una “maliciosa figura erótica”^[6], víctima de circunstancias adversas de la vida más que del anciano seductor, al que cede conscientemente; es inteligente y reflexiva, pero no está dominada por aspiraciones artístico-culturales como la Tristana galdosiana; después de la mutilación se vuelve más dura, vengativa, sexualmente corrupta y cruel.

Creemos oportuno, para darnos cuenta mejor del *humus* cultural que ha dado vida a estas formas expresivas, vinculadas, además de por el nivel de la sintagmática narrativa, por el mismo código lingüístico, pasar a tratar ahora precisamente el aspecto verbal. Con respecto a la transferencia de la prosa galdosiana a los diálogos del film, no coinciden totalmente los juicios críticos expresados hasta hoy: hay quien considera que la herencia directa es consistente, incluso por la abundancia de palabras antiguas, refranes, expresiones desusadas, tomadas de la novela con escasas variantes (Lara 1981: pp. 230, 233).

Es indudable que se podrían recoger numerosos fragmentos de frases y construcciones muy semejantes, extrapolados de la novela y del guión^[7] del film, pero precisamente el cotejo entre estos dos textos nos ha hecho constatar que sólo un número bastante limitado de los diálogos está sacado directamente del TLO, como por otra parte ha comprobado Andrés Amorós en un ensayo^[8], dando una lista de trece casos, a los que podríamos añadir, por nuestra parte, por lo menos otros tantos, sin que eso modifique en la sustancia la valoración general. Por tanto, como se pregunta Amorós,

¿de dónde viene, entonces, la impresión de que las citas de la novela son continuas? Muy sencillo: de que los guionistas han escogido un lenguaje lleno de frases castizas, que, al no familiarizado con la novela, dan la impresión de ser galdosianas (...) En el conjunto del guión abundan mucho más y poseen mayor peso específico estas frases castizas (escritas por un exiliado nostálgico, no lo olvidemos) que los escasos párrafos tomados directamente de Galdós^[9].

Vamos a ejemplificar por el momento sólo algunos casos, escogidos entre unos y otros, particularmente significativos pues los veremos relacionados con su traducción al italiano en el TFD, lo cual nos permitirá entrar en el centro de los problemas a los que se apuntaba al principio.

En dos de las escasas escenas iguales entre novela y film, don Lope, receloso por las salidas y la actitud cada vez más rebelde de Tristana, trata de hacerle confesar sus amores, la amenaza, asume autoritariamente el papel de padre protector, la acaricia, pero ella rechaza sus efusiones y mantiene su secreto. Vamos a aislar y yuxtaponer sólo fragmentos de las respuestas de don Lope en la novela, en el guión y en el TFD, precisamente porque las citas textuales de la fuente literaria se reducen en la película a unos breves enunciados, a veces a expresiones castizas de pocas palabras, y casi siempre conectadas de manera diferente en uno y otro texto:

(1)

TLO: Soy perro viejo, y sé que toda joven de tu edad, si se echa diariamente a la calle, tropieza con su idilio. (...) Ignoro cómo es tu hallazgo; pero no me lo niegues, por tu vida.

(...) y si otra cosa no te gusta, me declaro padre, porque como padre tendré que tratarte si es preciso, (...) no te asombres de que yo me defienda. Nadie me ha puesto la ceniza en la frente todavía.

«No me teme ya. Ciertos son los toros» (Galdós, *Tristana*^[10] pp. 67; 68, 69; 74).

TFO: Tristana, yo soy perro viejo, y sé que cuando una joven de tu edad se echa diariamente a la calle es porque ha encontrado un hueso. Ignoro qué clase de hueso es ése, ¡pero no me lo niegues, por tu vida!

A mí, ¡óyeme bien!, nadie me ha puesto la ceniza en la frente. Y si otra cosa no te gusta, me declaro tu padre y te exijo la cuenta de tus actos.

Muy valiente te veo. ¡Ciertos son los toros! (*Guión*: pp. 85, 85-86, 88).

TFD: Tristana, io ho una grande esperienza e so che quando una giovane della tua età esce tutti i giorni di casa è perché ha qualche interesse. Non so che genere di interesse sia il tuo, ma non negarlo, almeno con me.

A me, ascolta bene, nessuno ha mai potuto darla a bere, e se hai qualcosa in contrario, mi dichiaro tuo padre ed esigo che tu mi renda conto.

Quanto coraggio! Allora è proprio amore il tuo!

Seguimos con la ejemplificación, reservándonos el comentario para más adelante. Cuando Tristana vuelve a Toledo y los terribles dolores en la pierna hacen que se deprima y desespere, don Lope no duda en mentirle, con tal de alentarle:

(2)

TLO: Conque ánimo, que dentro de un mes ya podrás brincar y hasta bailar unas malagueñas (Galdós, *Tristana*: p. 122).

TFO: ¡Vamos, vamos, ánimo! Ya verás que dentro de unos días podrás brincar, y hasta bailar unas malagueñas (*Guión*: p. 104).

TFD: Andiamo, su, coraggio, fra un mese potrai camminare e perfino ballare, se vorrai!

Entre los ejemplos de construcciones y expresiones que no aparecen en la novela, pero que tienen sabor galdosiano, es inolvidable, y muy buñueliana, la primera aparición en escena del maduro donjuán en un sabroso diálogo con una joven que pasa por la calle:

(3)

TFO: Don Lope: ¿A dónde va la gracia de Dios?

Muchacha: A buscar novio.

Don Lope: Pues ya lo has encontrado, preciosa.

Muchacha: ¿Tan viejo?

Don Lope: ¡No tanto, no tanto que esté muerto el diablo! (*Guión*: pp. 24-25).

TFD: Don Lope: Ma dove va tanta grazia di Dio?

Muchacha: A cercarmi un fidanzato.

Don Lope: Ormai lo hai trovato.

Muchacha: Così vecchio?

Don Lope: Non tanto, non tanto da non tirare più!

En 1982 Buñuel había dicho: «Sólo *Tristana* es un film español ciento por ciento, los otros pude haberlos filmado en cualquier lado, hasta en Polonia» (Fuentes 1989: p. 134), y aunque la afirmación parece sobre todo una provocación (¿y *Las Hurdes*? ¿y *Viridiana*? ¿podrían haberse rodado alguna vez en Polonia?), es cierto que en el film en cuestión se hace un retrato magistral del ambiente familiar y de la vida provinciana española ya en trance de extinción en los años '70, pero vivos en la mirada nostálgica del director quien no por casualidad ha ambientado la historia en esa época (los primeros años treinta) que tan bien conocía y en un Toledo que amaba mucho, donde ciertos usos y costumbres todavía tenían cabida: las tertulias en el café, el chocolate con azucarillos y picatostes alrededor de la mesa camilla, la ruleta del barquillero. Ni se ha utilizado por casualidad ese lenguaje sobriamente castizo, lleno de resonancias literarias pero también populares, que, como observa Víctor Fuentes,

es muy fiel a ese costumbrismo esencial de la novelística galdosiana; costumbrismo tan ligado a nuestro realismo desde Cervantes y Velázquez, y que en el arte de éstos, y del de Larra y Galdós, nos ha dejado, a través del tejido de costumbres y caracteres, una profunda visión de la naturaleza humana y de la vida y verdad españolas^[11].

¿Es posible “transvasar” ese sabor de época, ese tejido cultural tan español al italiano de la versión doblada de *Tristana*?

El dialoguista y el director del doblaje se han encontrado, como siempre, ante la necesidad de adaptar el diálogo original para hacerlo no sólo comprensible al público italiano, sino también adherente a la imagen en movimiento en la longitud de las frases, en las pausas y en el sincronismo de las labiales (por lo menos en los planos próximos). Este delicado y complejo proceso de adaptación intercultural, además de interlingüística, que lleva a una verdadera reconstrucción del texto, satisface el objetivo primario de conservar en lo posible el sentido del original, de captar su tono de conjunto. Y no se puede decir que los responsables del doblaje de *Tristana* no lo hayan logrado globalmente, pues quien trabaje en este campo y se ocupe de los particulares procesos traductivos implicados en el doblaje cinematográfico sabe que, hasta en el mejor de los casos, es prácticamente imposible expresar constante y fielmente el significado de cada enunciado, es inevitable un empobrecimiento de la lengua de partida, se da por descontada una manipulación, a veces consistente, cuando no una total supresión de todas esas referencias contextuales lingüísticas y extralingüísticas que podría no recibir de manera adecuada el espectador italiano medio, poco familiarizado con las cosas de España e incluso con lo que está detrás de todo texto filmico, el fondo étnico de la lengua, o sea su contexto cultural, ético, social, histórico y geográfico (Licari 1994: p. 22), sobre cuya traducibilidad de una lengua a otra es legítimo dudar.

Observemos ahora por un momento los ejemplos citados arriba: en (1), se percibe en el TFD una pérdida de la riqueza metafórica de la imagen del *perro viejo* y del *hueso*, o de la frase idiomática *ciertos son los toros*, que el diccionario de uso de la lengua española define “expresión con la que se comenta la confirmación de la noticia de algo que se temía o de que se hablaba” (M. Moliner), y el diccionario bilingüe traduce “certo, è vero (ciò che si diceva o temeva)” (S. Carbonell); pero proferida por don Lope, quien no consigue contrarrestar la actitud rebelde de la enfurecida Tristana, la respuesta de la versión doblada (“Quanto coraggio! Allora è proprio amore il tuo!”), nos parece bastante eficaz. En (2), en cambio, la referencia al canto y baile popular de la provincia de Málaga constituía sin duda un obstáculo tanto por su expresión en italiano como por una eventual solución de conservación del extranjerismo y entonces ha sido liquidado y sustituido, al fin de mantener la medida de la frase, por un uso fático del “se vorrai” conclusivo, de entonación confortante. En (3), en la última respuesta

del viejo galán (“Non tanto, non tanto da non tirare più!”) se observa, además de la pérdida metafórica en el ingenioso piropo callejero alusivo pero airoso, incluso un cambio de registro en la vulgar expresión jergal italiana usada^[12], no adecuada a un personaje como don Lope, asociado por otra parte en distintos lugares del film a la imagen diabólica, no sólo por la capa negra forrada de rojo que a veces lo arropa, sino también gracias a frecuentes alusiones al demonio^[13].

En otro caso, la homonimia interlingüística entre español e italiano ha generado una interpretación equivocada: se trata de los “falsos amigos” *sotana: vestidura talar y sottana: falda*. ¡Es a los curas a quienes quisiera evitar don Lope en el entierro de su hermana, y no a sus amigas beatas!

(4)

TFO: ¡Será una carnalada de sotanas! (*Guión*: p. 97).

TFD: In mezzo a tutte quelle vecchie pettegole!

Hay que reconocer que son pocos los lugares en los que se observan vistosas alteraciones arbitrarias del sentido o efectos a veces negativos de la traducción de frases hechas y construcciones castizas (cambios de registro, neutralizaciones, pérdidas de sentido), mientras que no escasean, en cambio, buenas soluciones traductivas inventadas por el dialoguista. Las características más frecuentes del doblaje pueden resumirse en la tendencia, por un lado, a *añadir* palabras, a *completar* el sentido de un diálogo con algo que no está en el original, a hacer más explícito lo que en el TFO ha quedado suspendido, ambiguo o abierto a diferentes interpretaciones del receptor o bien tan sólo sugerido; y por el otro, a *quitar* lo que el original caracteriza al reflejar el contexto cultural en el que se mueve la historia, utilizando a menudo la expresión genérica o el hiperónimo en lugar del término más específico o dotado de una mayor densidad metafórica en el TFO. En el ámbito de las referencias a alimentos y bebidas, no irrelevantes si se piensa en el peso de la obsesión gastronómica en el cine de Buñuel en general y en las connotaciones que tienen en el contexto del film en cuestión, nos limitamos aquí a apuntar a términos como *garbanzos* y *acelgas* (comida habitual de la indigente familia española de entonces), traducidos con *verdura; ensaimadas*, transformadas, no se sabe por qué, en *panini*, y *azucarillos* en el enunciado “Los azucarillos, por favor, don Joaquín” (*Guión*: p. 130), sustituido por “Mi passa quel *piatto*, per favore, don Joaquín”, réplica en la que, además, el nombre de persona se pronuncia a la italiana [joa'kin]. Se trata de la estupenda escena del idilio de don Lope con tres melifluos representantes del clero, extasiados ante una taza humeante de denso y succulento *chocolate*, exaltado como un tesoro de la tradición culinaria española^[14]. En otro momento del film, a la salida de un restaurante, el complacido comentario sobre las exquisitas perdices que don Lope y su amigo acaban de gustar, está totalmente eliminado y sustituido con un diálogo formal sobre la salud del acatarrado Lope:

(5)

TFO: Don Lope: ¡Has comido como un cadete!

Don Coste: Pues tú también...

Don Lope: Es que las perdices estaban estupendas.

Don Coste: ¡Riquísimas! Además, muy bien servidas (*Guión*: p. 61)

TFD: Don Coste: Allora, come stai?

Don Lope: Molto meglio, grazie.

Don Coste: Ti capisco, figurati.

Don Lope: Non mi par vero di uscire.

Don Coste: Sembrano delle sciocchezze...

La brevísima escena se desarrolla bajo las arcadas de una hermosa plaza, tomada en panorámica, mientras que los dos personajes avanzan, conversan, se encuentran con un tercer amigo y después de las convencionales formas de saludo, entran en el café habitual. El travelling de la cámara se mantiene a cierta distancia de los personajes, las voces llegan desde lejos, los diálogos sustituidos en el doblaje sólo sorprenden, por la inmotivada operación realizada, a quien coteje TFO y TFD.

En la versión doblada emerge dominante la *sustitución*, tanto de enunciados enteros como de segmentos oracionales breves, con la tendencia prevalente a reelaborar, aunque sólo parcialmente, sobre todo los segmentos largos. La adaptación se da, pues, especialmente en el plano léxico-semántico, dado que en cuanto al tejido sintáctico, los diálogos españoles no presentan dificultades particulares de traducción al italiano, por las analogías estructurales entre las dos lenguas y también por un motivo no irrelevante: el que se habla en el film de Buñuel es un español más próximo a la lengua escrita que a las características de la lengua hablada, y esto no sorprende si se piensa que se trata de una película de 1970, ambientada en los años treinta e inspirada en una novela de 1892. Igualmente fluido y bien construido es el italiano de la versión doblada, que en conjunto se adhiere al ritmo del eloquio original, hablado por voces de buenos actores, no muy diferentes de las del TFO.

Pero, ¿cuál es el contexto sonoro del film de Buñuel? Hay que observar que no ha sido rodado con sonido en directo, sino sonorizado después del montaje y que ya es una versión doblada en la que los actores españoles (Fernando Rey, Lola Gaos y los demás) en la fase de postsincronización se han doblado a sí mismos y los dos extranjeros, Catherine Deneuve y Franco Nero, necesariamente han sido doblados al español. Si a eso se añade que en la película no hay acompañamiento musical ni presencia de efectos sonoros especiales (se oyen sólo repiques de campanas, el sonido de un piano, poquísimos ruidos de fondo, con excepción de los sordos de las muletas de Tristana)^[15], no sorprende que ya el

original suscite cierta impresión de “irrealidad”, a la que por otra parte no es ajeno el espectador de una buena parte de los films de Buñuel, sea cual sea la lengua hablada en ellos. El público medio se queda turbado por las imágenes silenciosas del maestro aragonés, que busca la máxima sencillez, la ausencia de trucos técnicos y procedimientos insólitos, y elimina todo lo que pueda revelar la presencia de la cámara, cualquier indicio de «fabricación» cinematográfica (Lara 1981: pp. 205-206).

Según ha observado Aranda (1975: p. 311), su estilo tan personal en *Tristana* “rozaba el manierismo, (...) había eliminado el concepto de espectáculo, distanciando al espectador. Un melodrama quedaba ahora en una fórmula algebraica, una destilación de laboratorio”. Este intencionado “extrañamiento” del que está embebido el relato fílmico se casa bien con el «estilo coloquial» del diálogo que, como hemos visto, ha sabido artificiosamente contagiarse de la expresividad y vivacidad del lenguaje galdosiano.

Pero el espectador actual del film, tanto en la versión original como en la italiana percibe la distancia no sólo de la lengua hablada real sino también de la del doblaje a la que nos hemos acostumbrado en los últimos años, más mimética con respecto a los mecanismos típicos de la lengua hablada (interrupciones, repetición de palabras, superposiciones de réplicas, enunciados dejados incompletos, uso abundante de expresiones de relleno, pausas y titubeos, autocorrecciones y rectificaciones por parte de los interlocutores, etc.). Más allá de lo aparentemente pintoresco de los diálogos, desde luego mantenido en TFD, se percibe cierta uniformidad e impersonalidad de un español y un italiano medios, carentes de cualquier caracterización sociolingüística, en realidad inexistentes: en fin, tiene uno a menudo la impresión de que los personajes hablen excesivamente como libros impresos, aun sin llegar a los excesos de estilización y asepticidad o pseudoliterariedad que han caracterizado durante largo tiempo en particular los diálogos de muchas películas americanas dobladas al italiano –y también al español–, en España y en los países latinoamericanos^[16].

original suscite cierta impresión de “irrealidad”, a la que por otra parte no es ajeno el espectador de una buena parte de los films de Buñuel, sea cual sea la lengua hablada en ellos. El público medio se queda turbado por las imágenes silenciosas del maestro aragonés, que busca la máxima sencillez, la ausencia de trucos técnicos y procedimientos insólitos, y elimina todo lo que pueda revelar la presencia de la cámara, cualquier indicio de «fabricación» cinematográfica (Lara 1981: pp. 205-206).

Según ha observado Aranda (1975: p. 311), su estilo tan personal en *Tristana* “rozaba el manierismo, (...) había eliminado el concepto de espectáculo, distanciando al espectador. Un melodrama quedaba ahora en una fórmula algebraica, una destilación de laboratorio”. Este intencionado “extrañamiento” del que está embebido el relato fílmico se casa bien con el «estilo coloquial» del diálogo que, como hemos visto, ha sabido artificioosamente contagiarse de la expresividad y vivacidad del lenguaje galdosiano.

Pero el espectador actual del film, tanto en la versión original como en la italiana percibe la distancia no sólo de la lengua hablada real sino también de la del doblaje a la que nos hemos acostumbrado en los últimos años, más mimética con respecto a los mecanismos típicos de la lengua hablada (interrupciones, repetición de palabras, superposiciones de réplicas, enunciados dejados incompletos, uso abundante de expresiones de relleno, pausas y titubeos, autocorrecciones y rectificaciones por parte de los interlocutores, etc.). Más allá de lo aparentemente pintoresco de los diálogos, desde luego mantenido en TFD, se percibe cierta uniformidad e impersonalidad de un español y un italiano medios, carentes de cualquier caracterización sociolingüística, en realidad inexistentes: en fin, tiene uno a menudo la impresión de que los personajes hablen excesivamente como libros impresos, aun sin llegar a los excesos de estilización y asepticidad o pseudoliterariedad que han caracterizado durante largo tiempo en particular los diálogos de muchas películas americanas dobladas al italiano –y también al español–, en España y en los países latinoamericanos^[16].

NOTAS

¹ Para profundizar en este importante tema, relativo a la conexión entre lengua y tiempo, véase Steiner 1982: pp. 32 y ss.

² Para la repercusión de la película sobre la novela, véase Lara 1981: p. 244.

³ Cfr. Introducción de V. Galeota a B. Pérez Galdós, *Tristana*, Venezia, Marsilio, 1991: pp. 9-16.

⁴ Sobre su particular forma privada y exclusiva de comunicar, véase Sobejano 1967: pp. 105-138. El intercambio dialógico entre los dos “mezcla locuciones chocarreras con palabras de otro idioma; usa formas de lenguaje sugeridas por anécdotas, chascarrillos, pasajes graves y versos célebres; pone motes en lugar de nombres; sazona el diálogo con terminachos grotescos y con expresiones líricas” (*id.*: p. 108); es muy variable, manifiesta tendencias al añiñamiento infantil, al populatismo, a la invención, al extranjerismo y a la literarización.

⁵ Para la relación particular de la poética cinematográfica de Buñuel con la literatura y su personal concepto transgresivo de adaptación de obras literarias, véase Monegal 1993: pp. 121-127, 137-143, 172-181, 212-215 en particular sobre *Tristana*. Una interpretación sutil de este film, basada en la idea de la predilección de Buñuel por un humorismo privado, de sombrías tintas sacrílegas, es la de Eidsvik 1981: pp. 177-187.

⁶ Véase el exhaustivo estudio de Galeota 1988: pp. 146-149 para las interesantes observaciones sobre el personaje de *Tristana* y, en general, el análisis de la estructura narrativa de los dos textos, de las correspondencias, interferencias y diferencias “escriturales” entre TLO y TFO, así como para las originales propuestas interpretativas sobre ambos sistemas textuales.

⁷ El guión, escrito en colaboración, como ya había sucedido para *Viridiana* y otras películas del período mexicano, con Julio Alejandro, en la edición de la que citamos (Buñuel 1971), “extraído directamente del film por E. Ripoll-Freixes”, presenta en cambio algunas pequeñas diferencias con respecto a los diálogos del TFO, que hemos corregido en los casos necesarios.

⁸ Amorós 1977; lo hemos consultado en *Galdós en la pantalla*, Ed. de C. Utrera, Filmoteca Canaria, 1989: p. 92. Para la lista de los casos apuntados, cfr. pp. 92-93.

⁹ *Id.*: p. 93. Según este estudioso, Buñuel “ni en palabras ni en escenas sigue a la novela, pero sí nos da lo esencial de ella” (p. 88): sobre 35 escenas del film, 28 (o sea, el 80%) son totalmente nuevas.

¹⁰ Citamos de Pérez Galdós 1987.

¹¹ Fuentes 1989: p. 135. Sobre la profunda conexión de la mayoría de las películas de Buñuel con la tradición, cultura e idiosincrasia española (las raíces están en la picaresca, en Quevedo y Goya, pero también en Gracián y Gómez de la Serna), cfr. Pineda 1984: pp. 87-93; Guarner 1984: pp. 99-104; Sánchez Vidal 1991: pp. 271-278.

¹² “Tirare”, en la acepción de “estar cachondo, dar morbo” figura sólo en un diccionario muy reciente de neologismos y expresiones coloquiales (M.V. Calvi, S. Monti, *Nuevas palabras parole nuove*).

¹³ Dice de él Saturna: “Mejor que el señor no lo hay, pero, en cuanto ve unas faldas, ¡le apuntan los cuernos y la cola!”; después de la pesadilla nocturna de *Tristana* que ve su cabeza cortada oscilar como badajo de las campanas de la catedral, don Lope acude al dormitorio de la joven observando: “¡Chillabas como si hubieses visto al diablo! Recuerdo que, cuando eras pequeña, al verme, comenzabas a chillar...exactamente como ahora...” (*Guión*: pp. 31, 38).

¹⁴ Esta escena, según ha hecho notar recientemente Antonio Lara (1995: p. 128), acabaría por tener un toque sentimental y costumbrista si no fuera por el ruido obsesivo de las muletas de *Tristana* en el pasillo que hacen de contrapunto dramático. La escena recobra así “un sentido siniestro y amenazante que se prolonga en la muerte inminente, verdadero asesinato, del protagonista”, ausente en el TLO.

¹⁵ Como se ha sugerido, la falta de acompañamiento musical se percibe como *no procedi-*

miento, como *ausencia significativa* que complica la organización significativa del discurso (Galeota 1988: p. 177).

¹⁶ Véase Izard 1992: pp. 90-91. Sobre el italiano del viejo modelo libresco de lengua y la nueva orientación que se registra en general en el doblaje en Italia, últimamente, cfr. Maraschio 1982: pp. 139 y ss.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, A. (1977), "Tristana de Galdós a Buñuel", en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid, Cabildo Insular de Gran Canaria; consultado en *Galdós en la pantalla*, Ed. de C. Utrera, Filmoteca Canaria, 1989, pp. 83-96.
- Aranda, J.F. (1975), *Luis Buñuel biografía crítica*, Barcelona, Lumen.
- Aub, M. (1984), *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- Buñuel, L. (1971), *Tristana*, Barcelona, Aymá.
- Eidsvik, C. (1981), "Dark Laughter. Buñuel's *Tristana* (1970) from the novel by Benito Pérez Galdós", en *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, Ed. by A.S. Horton and J. Malgretta, New York, F. Ungar Publishing Co., pp. 177-187.
- Fuentes, V. (1989), *Buñuel: cine y literatura*, Barcelona, Salvat.
- Galeota, V. (1988), *Galdós e Buñuel. Romanzo, film, narratività*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- Galeota, V. (1991), "Tristana: le forme dell'ambiguità di un romanzo moderno", Introducción a B. Pérez Galdós, *Tristana*, Venezia, Marsilio, pp. 9-32.
- Guarner, J.L. (1984), "Españolidad de Don Luis Buñuel", en *Luis Buñuel*, Venezia, XLI Mostra Internazionale del Cinema, pp. 99-104.
- Izard, N. (1992), *La traducció cinematogràfica*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- Lara, A. (1981), "Lectura de *Tristana*, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós", en *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*", Ed. de A. Lara, Madrid, Ed. Complutense, pp. 97-256.
- Lara, A. (1995), "Erotismo y muerte en *Tristana*", en *El análisis cinematográfico*, Ed. de J. González Requena, Madrid, Ed. Complutense, pp. 109-131.
- Licari, A. (1994), "Eric Rohmer in lingua italiana", en *Eric Rohmer in lingua italiana*, Ed. de A. Licari, Bologna, CLUEB, pp. 15-46.
- Maraschio, N. (1982), "L'italiano del doppiaggio", en VV.AA., *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, pp. 137-158.
- Monegal, A. (1993), *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona, Anthropos.
- Pavesi, M. (1994), "Osservazioni sulla (socio)linguística del doppiaggio", en *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*, Ed. de R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli, L. Gavioli, Bologna, CLUEB, pp. 129-142.
- Pérez Galdós, B. (1987), *Tristana*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pérez Turrent, T.- J. de la Colina (1993), *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Eds.
- Pineda, V. (1984), "Influencias españolas en Buñuel", en *Luis Buñuel*, Venezia, XLI Mostra Internazionale del Cinema, pp. 87-93.
- Profeti, M.G. (1986), "Importare letteratura", *Belfagor*, XLI, pp. 365-379.
- Sánchez Vidal, A. (1991), *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- Sobejano, G. (1967), "Galdós y el vocabulario de los amantes", en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, pp. 105-138.
- Steiner, G. (1982), *Después de Babel*, Madrid, F.C.E. España.