

LA TRANSDUCCIÓN DE LA NOVELA GRÁFICA AL CINE: EL CASO DE *BUÑUEL EN EL LABERINTO DE LAS TORTUGAS*

Cristina Rosales García
Universidad de Málaga
cristinagaros98@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-9223-577X>

RESUMEN: El presente artículo tiene como objetivo, por un lado, exponer el principal tópico y prejuicio existente en torno a las transducciones cinematográficas, la fidelidad, y esa supuesta superioridad del texto literario frente al texto fílmico para, posteriormente, desmontarlos; y, por otro lado, realizar un breve análisis comparatista, sin caer en jerarquías, entre la novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas* de Fermín Solís y su transducción homónima a manos de Salvador Simó. Asimismo, se hace un recorrido por la historia real que inspiró la novela gráfica de Solís: el rodaje del documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel.

PALABRAS CLAVE: novela gráfica, transducción fílmica, cine y literatura, *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.

THE TRANSDUCTION OF GRAPHIC NOVELS TO FILM: THE CASE OF BUÑUEL IN THE LABYRINTH OF THE TURTLES

ABSTRACT: The aim of this article is, on the one hand, to expose the main cliché and prejudice existing around film transductions, fidelity, and the supposed superiority of the literary text over the filmic text in order to subsequently debunk them; and, on the other hand, to carry out a brief comparative analysis, without falling into hierarchies, between the graphic novel *Buñuel in the Labyrinth of the Turtles* by Fermín Solís and its homonymous transduction by Salvador Simó. Likewise, a survey of the real story that inspired Solís' graphic novel is offered: the filming of the documentary *Las Hurdes: Land without Bread* (1933) by Luis Buñuel.

KEYWORDS: graphic novel, film transduction, film and literature, *Buñuel in the Labyrinth of the Turtles*.

INTRODUCCIÓN TEÓRICA Y METODOLÓGICA

Existe, en relación con las transducciones fílmicas,¹ un prejuicio académico y colectivo muy extendido que señala una supuesta supremacía de la obra literaria o hipotexto frente a la obra cinematográfica o hipertexto.² Este es uno de los principales

¹ A lo largo del artículo se empleará el concepto de *transducción* para hacer referencia a lo que más extendidamente se conoce como *adaptación* en el ámbito audiovisual. En 2009, Darío Villanueva se acoge a este término en su análisis sobre la película *Pascual Duarte* de Ricardo Franco en relación con el texto original de Camilo José Cela, entendiéndolo como una actualización de la obra matricial acorde a la idiosincrasia del o la cineasta (2009: 54), es decir, el texto fuente es interpretado e interpelado por el artífice audiovisual antes de pasar a la pantalla. Previamente, el teórico Lubomir Doležel ya aplica este término procedente de la bioquímica a la semiótica de la comunicación literaria en su artículo «Semiotics of Literary Communication» (1986). La variedad de conceptos –*adaptación*, *recreación*, *traducción*, *reescritura*, *trasvase*, *transposición*, etc.– existente para denominar este fenómeno da cuenta de la complejidad del mismo; complejidad, por otro lado, de la que ya se hacen eco a principios de siglo estudiosos de las relaciones entre cine y literatura como Pérez Bowie (2004).

² Ambos términos, *hipotexto* e *hipertexto*, se encuentran enmarcados en la teoría de la hipertextualidad formulada por Gérard Genette en la década de los ochenta del siglo pasado. En su artículo,

obstáculos con el que los investigadores se encuentran cuando se plantea un estudio comparativo entre ambos medios de expresión. Hasta hace relativamente poco, la perspectiva de aquellas teorías que versan sobre las relaciones entre cine y literatura ha sido favorecedora para la segunda, mientras que el cine ha sido concebido como una especie de «producto artístico secundario e inferior [...] condicionad[o] por una suerte de desprecio moderno a la mimesis y por una configuración jerarquizada de la cultura» (Zecchi, 2012: 20). Parece haber un rechazo absoluto del cine por parte de los círculos literarios más tradicionales, que han criticado las transducciones empleando «una gran cantidad de términos que implican que de alguna forma el cine no le ha hecho justicia a la literatura» (Stam, 2014: 11). Al entender estos formatos de manera piramidal y no en la misma línea, se refuerza la aporía de la superioridad literaria. Sin embargo, la relación filmoliteraria es de mutua influencia y retroalimentación que conecta, de alguna manera, los elementos narrativos que se han decidido adaptar. Por lo que

el único modo de pensar la literatura y el cine es despojándolos de toda atribución positiva o negativa, extirpar la discusión de toda jerarquización entre origen y decadencia. Precisamente, esta distinción entre origen y decadencia es la que termina conduciendo a pensar la transposición a partir de la idea de que es igual a una traducción, o de que es igual a una traición (Wolf, 2001: 30).

Solo así concepiremos la obra literaria como un material moldeable a nivel temático y estilístico a manos del creador cinético, que se encarga de convertirlo en otra cosa distinta, en una nueva obra que dispone de un lenguaje propio, el lenguaje del cine, y se aleja del literario. Las transducciones fílmicas no dejan de ser una interpretación del texto literario por parte del cineasta, que selecciona ciertos elementos presentes en la obra original y los traslada a un medio totalmente distinto. A partir de aquí, el director agrega otros elementos igual de decisivos que los que toma del texto literario como son las sensaciones que ha experimentado durante la lectura de la obra, su cosmovisión, sus deseos, sus recuerdos o los condicionantes socioculturales en los que se ha educado y sobre los que ha construido sus valores, entre otros. De esta forma, el director «becomes not a translator for an established author, but a new author in his own right [no se convierte en el traductor de un autor consagrado, sino en un nuevo autor por derecho propio]» (Bluestone, 1977: 149), es decir, que la labor del director es la de crear una nueva obra y no la de traducirla del formato escrito al audiovisual, pues tal proceso, en realidad, no existe; entendiendo el concepto de traducción como equivalencias y analogías entre dos medios diferentes, como pasa con los idiomas.

Las distintas modificaciones u operaciones que se realizan, forzosamente, sobre el texto original «no pueden considerarse en términos de “ganancias y pérdidas”, pues tal planteo se halla articulado a la lógica de la fidelidad/no fidelidad al texto fuente» (Coto, 2007: s. p.). La transducción fílmica no puede ser fiel al texto original porque no existe una «equivalencia relativa entre sistemas significantes» (Coto, 2007: s. p.), así que es erróneo hablar en términos de fidelidad cuando se comparan dos formas artísticas tan disímiles. El texto fuente se gesta en un medio y en un contexto histórico concretos, que luego el cine se encarga de transformar a un medio y a un contexto histórico diferentes mediante los procesos de selección, amplificación, mantenimiento, supresión y actualización.

define la hipertextualidad como «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)» (1989: 14) y más adelante matiza que «llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior» (1989: 17).

El concepto de fidelidad, en cuanto a las transducciones fílmicas a que nos referimos, encierra dos cuestiones mucho más profundas: ¿a qué o a quién debe ser fiel la película? y ¿qué parámetros se usan para saber si una transducción es fiel o no al texto original? Con estos mismos interrogantes se encuentra Robert Stam, quien indica de forma muy acertada la complejidad y las numerosas contradicciones con las que nos encontramos al intentar resolverlos:

Should one be faithful to the physical descriptions of characters? [...] Or is one to be faithful to the author's intentions? But what might be, and how are they to be inferred? Authors often mask their intentions for personal or psychological reasons or for external or censorious ones [...]. How, then, can filmmakers be faithful to them? And to what authorial instance is one to be faithful? To the biographical author? To the textual implied author? To the narrator? Or is the adapter-filmmaker to be true to the style of a work? To its narrative point of view? Or to its artistic devices? (2000: 55-56).

Es imposible establecer comparaciones basadas en términos de identidad entre ambas modalidades, pues cada una cuenta con sus propios métodos, características y lenguaje. Tal y como afirma Gutiérrez García-Huidobro en su artículo, «adaptación y obra adaptada son dos entidades paralelas que, a pesar de estar estrechamente relacionadas, operan de modo independiente una de otra» (2014: 191). Es por ello por lo que «like two intersecting lines, novel and film meet at a point, then diverge [...] At this remove, what is peculiarly filmic and what is peculiarly novelistic cannot be converted without destroying an integral part of each» (Bluestone, 1977: 150). Así pues, la idea inalcanzable de calcar lo que en el texto literario se narra (los diálogos, las situaciones, los personajes, etc.) no solo es inútil, sino también poco realista y una pérdida de tiempo. Además, esa fidelidad que se le exige al creador cinético choca con la libertad artística y creativa que ofrece el cine. La dicotomía de fidelidad/creación deja al director en una posición de desventaja porque «una película “fiel” es vista como poco creativa, pero una película “no fiel” es una traición vergonzosa al original. [...] Parece como si el adaptador nunca pudiera ganar» (Stam, 2014: 31). Aún hoy se condenan las transducciones por su falta de originalidad y la incapacidad para escribir sobre una idea nueva creada directamente para el cine, sin tener que pasar por el filtro de la literatura.

Es realmente necesario señalar que el *quid* de la cuestión de estos estudios comparatistas no está, o al menos no debería estarlo, en si una película es fiel o no al texto original, sino en el porqué de las modificaciones y los mantenimientos, de acuerdo con las características de un medio distinto, que se llevan a cabo durante el proceso de transducción y cómo el público los percibe. Las transducciones no pueden entenderse en términos de fidelidad puesto que la película en sí misma ya supone una desviación del texto literario: «Cada lenguaje es lo que es y ni aún en el más óptimo [*sic.*] de los supuestos el lenguaje visual podrá obtener equivalencias plenas de recursos que son propios únicamente del lenguaje literario» (Gimferrer, 1999: 63). Para realizar un estudio despojado de este tipo de prejuicios que conllevan una jerarquización, debemos entender la transducción como un texto autónomo que dialoga con el texto original, y dejar de emplear las nociones de fidelidad. Esto no quiere decir que tengamos que dejar de ser críticos con las transducciones, pero sí es conveniente que revisemos nuestro discurso para no caer en juicios moralistas, jerarquías y en términos equívocos de fidelidad/traición (Zecchi, 2012: 24-28; Malpartida, 2015: 143). Si somos capaces de esto, asimismo podremos realizar una crítica que no solo señale las diferencias entre el texto literario y el fílmico, sino que también las celebre.

Así pues, a partir de esta premisa general de entender el cine y la literatura como medios de creación artística totalmente independientes donde cada uno de ellos cuenta con un lenguaje y unas características propias, a continuación se realiza un análisis, libre de juicios moralistas, entre la novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas* y su hipertexto homónimo en formato de animación audiovisual. En este sentido, es preciso acudir a la obra de la investigadora Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, donde se enumeran tres tipos de transducciones según la interacción del público con estas: así, *telling* se emplea para los medios narrativos como la literatura, *showing* para los medios escénicos como el teatro, e *interacting* para aquellos medios en los que la interacción es necesaria como los videojuegos (2006: 27). Atendiendo a esta taxonomía, Hutcheon inserta la novela gráfica en el primer grupo en tanto en cuanto se trata de un género literario. Sin embargo, algunos estudiosos la conciben como un medio híbrido entre cine y literatura³ que puede enmarcarse en un estadio intermedio entre el *telling* y el *showing*, pues por su «lenguaje narrativo y autónomo se sale de la categoría hutcheoniana de la adaptación *contada*, pero no entra del todo en la *mostrada o escenificada*» (García-Huidobro, 2014: 193).

LA HISTORIA DETRÁS DE *BUÑUEL EN EL LABERINTO DE LAS TORTUGAS*

En 2008, Fermín Solís, historietista e ilustrador extremeño, publica con el sello Astiberri Ediciones su primera novela gráfica, *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, con la que consigue ser finalista en el Premio Nacional de Cómic de 2010. La obra está basada en el proceso de rodaje del documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), el tercer trabajo de Luis Buñuel como cineasta. Con esta obra, Solís «indaga en la creación de la película del director aragonés y señala el valioso concurso en la empresa del productor de *Las Hurdes*, Ramón Acín» (García-Reyes, 2021: 25) que financia el documental gracias a una pequeña fortuna que consigue ganando la lotería.

Tras una breve estancia en Hollywood, Buñuel estrena en 1933 *Las Hurdes, tierra sin pan*, su primera y única incursión en el cine documental que supone, además, «su primera película estrictamente española y en solitario» (Herrera Navarro, 1997: 262). Esto sucede después de rodar *Un perro andaluz* (1929), cuyo guion escribe junto a Dalí, y *La edad de oro* (1930), prohibida tan solo ocho días después de su estreno por provocar disturbios durante su proyección en las salas de cine. La misma suerte corre *Las Hurdes, tierra sin pan*, que se proyecta por primera vez en 1933, pero se acaba prohibiendo y no es hasta 1936, tres años más tarde y con el triunfo del Frente Popular, cuando se vuelve a estrenar en el Cinestudio Imagen del Palacio de Prensa en Madrid de manera pública.

Desde entonces, el documental ha recibido severas críticas, incluso por parte de los propios jurdanos, por presentarlos como «seres extraños, sin moral, sin sentimientos, sin dignidad [...] enanos y cretinos» (Brisset, 2006: s.p.). Sin embargo, «las vicisitudes de su difusión no han conseguido más que engrandecer su fama, hasta el punto de ser una obra de referencia en el cine documental» (Brisset, 2006: s.p.) que «pasará a formar parte ineludible del acervo imaginario cinematográfico internacional, del conjunto de imágenes cinematográficas que harán y formarán escuela» (López de Abiada, 2004: 135). El documental se aleja del surrealismo puro que habían presentado sus dos obras anteriores para acercarse a la denuncia social como una nueva forma de transgresión, de surrealismo cuyo propósito «no es ofrecer un retrato de Las Hurdes, sino utilizar episodios de miseria

³ Así, mientras Frezza (2017: 288) señala que el cine y la novela gráfica son «máquinas comunicativas híbridas», Abbott (2008: 123) indica que «a narrative art form that draws, like some hypertext fiction, on both film's visuals and prose's narrative flexibility is the comic strip».

extrema en un discurso artístico sin fisuras, irrecuperable, ajeno a cualquier acción por parte de los espectadores» (Montero Sánchez, 2016: 421). Para ello, Buñuel «renuncia al cosmopolitismo de antaño para centrarse en un localismo primitivo y rústico por los cuatro costados» (López de Abiada, 2004: 134). *Las Hurdes* se convierte así en una prueba de primer orden que advierte la existencia de una realidad trágica y desesperanzadora dentro de esa España moderna que pone de manifiesto la miseria económica y humana.

En 2019, más de diez años después de la publicación de la novela gráfica de Fermín Solís, se estrena su transducción fílmica a cargo de la dirección de Salvador Simó. Sin embargo, esta no es la única transducción que se realiza de la obra original, pues ya en 2015, José María Fernández de la Vega decide llevar la historia a la pantalla en forma de cortometraje (manteniendo el nombre del libro), empleando el blanco y negro y la incorporación de breves imágenes del documental *Las Hurdes*. Este trabajo permanece inédito durante cinco años, hasta abril de 2020, por decisión de la propia productora, The Glow, que por ese entonces está financiando el largometraje. En la obra de Fernández de la Vega se encuentran algunos elementos y escenas que aparecen más tarde en la película de Simó.

Buñuel en el laberinto de las tortugas «toma autonomía tanto en diseño como en historia. Esta última prioriza los conflictos internos de la producción del documental más allá de sus repercusiones al exterior» (Roldán, 2019: 99). En el filme convergen dos líneas argumentales: la primera de ellas, donde el espectador es testigo del conflicto interior que está experimentando Buñuel y que conlleva una transformación artística y personal del cineasta; y la segunda, donde se profundiza en su amistad con Ramón Acín, así como en las anécdotas y en los conflictos que surgen entre ellos a raíz de las múltiples vicisitudes con las que se encuentran durante el rodaje de *Las Hurdes*.

Simó combina la animación con fragmentos reales del documental en *Las Hurdes* y descartes del metraje inéditos (proporcionados estos últimos por Juan Luis Buñuel, hijo de Luis Buñuel), con un blanco y negro que potencia el dramatismo de la historia narrada, para dotarla de mayor autenticidad y un punto más adulto, pero sin despojarla del carácter ficticio. Así pues, en vez de recrear y dibujar esas imágenes en un nuevo formato, el de animación, deciden mantenerlas en su estado original porque, ¿qué mejor forma de explicar lo que está ocurriendo en los años 30 en *Las Hurdes* que mostrando las imágenes reales que se ruedan en aquella época? De esta forma se pretende, por un lado, suplir, de alguna forma, la poca documentación que se tiene sobre lo que ocurre entonces y, por otro lado, invitar al espectador a adentrarse en el documental *Las Hurdes* y dar a conocer una parte de Buñuel que no se ha visto antes, una más humana, sin grandilocuencias. Por ello, el turolense no se presenta como el gran director en el que se acaba convirtiendo más adelante, sino como un joven complejo que todavía no se ha hecho hueco entre los mejores y que está encontrando su camino; por lo que decide rodar un documental sobre la miseria que envuelve un pueblo extremeño después de los escandalosos estrenos de sus dos primeras películas. Al mismo tiempo, «esta manera de abordar la filmación hace de esta película un producto original y atrayente, capaz de despertar sentimientos y de impulsar el espíritu crítico y reflexivo del espectador» (Blanco Arroyo, 2021: 127). El tono humorístico en los diálogos y algunas situaciones cómicas de la película sirven para contrarrestar toda esa carga dramática que muestran las imágenes del documental.

Al tratarse de una película dirigida a un público adulto, los animadores trabajan con una animación más tradicional, una que llevamos viendo toda nuestra vida en múltiples producciones y que casa con el estilo del argumento y con su protagonista: la animación 2D. El empleo de este tipo de técnica les concede una mayor libertad creativa a los trabajadores que otras como el 3D, el *stop-motion* o la pixilación. El estilo visual

encaja a la perfección con el estilo narrativo directo, sin adornos y sin grandes efectos especiales de la película. Blanco Arroyo expresa que «el lenguaje artístico, tanto a nivel cinematográfico [...] como a nivel de contenido [...] se tiñe de aspectos sociales, antropológicos, o incluso pedagógicos» (2021: 122). El relato cinematográfico transita entre distintas dualidades: lo real y lo onírico, el presente y los recuerdos del pasado, el bien y el mal, la belleza y el horror de la miseria.

ANÁLISIS DEL PROCESO DE TRANSDUCCIÓN DE LA NOVELA GRÁFICA

Atendiendo a la clasificación que establece García-Reyes en su artículo sobre los distintos procesos operacionales que se dan en la transducción de un texto literario a uno fílmico, *Buñuel en el laberinto de las tortugas* está enmarcado en la denominada «adaptación filmosecencial animada reformulada» (2021: 19). Esto significa que tiene «rasgos o características presentes en la narración gráfica precedente, pero expone permutas formales específicas a la hora de abordar la representación, características que se pueden manifestar en un cambio cromático o en el diseño de espacios y personajes» (20). La transducción a la gran pantalla supone una expansión cromática del universo que en la novela gráfica se retrata, potenciando así la descripción de los espacios y realzando el papel que desempeña Ramón Acín en la trama. En cuanto al cromatismo, Solís opina que la adaptación «se diferencia bastante con el libro de común acuerdo con los guionistas [Simó y Eligio R. Montero]» (Belinchón, 2019: s. p.). El guion de color es una de las partes más importantes de la producción audiovisual ya que a través de él se obtiene una idea general de cómo iluminar cada secuencia de la trama. En esta fase del desarrollo visual se definen el color y la atmósfera y, por tanto, el valor emocional de la historia. Así se asocian, por ejemplo, colores y tonalidades a personajes –Buñuel es el amarillo, Acín es el rosa–, espacios, situaciones o temas.

Al inicio de la preproducción, José Luis Ágreda, toma como primera referencia para el diseño visual la novela gráfica, pero sin olvidar las indicaciones de Simó, que busca unos personajes más realistas que, en algunas ocasiones, se convierten en caricaturescos en el texto literario (Meneu Oset, 2018: 96). Por esta razón, el equipo artístico lleva a cabo una serie de modificaciones, atendiendo siempre a unas reglas, para conseguir cierta uniformidad en el diseño de los personajes que aparecen en la historia. Es decir, el director artístico abarca distintos frentes de investigación para aproximarse a los personajes del texto literario. Al tratarse de personajes reales, históricos, se busca un equilibrio entre el modelo original y un estilo que se ajuste a las características del guion, reforzando los elementos que interesan de cada uno. Por otro lado, Rafael Sánchez Ventura, el quinto integrante del equipo que viaja hasta Las Hurdes para rodar el documental, no aparece ni en la novela gráfica ni en la transducción.

Para la definición de cada escenario, el equipo artístico se ajusta al máximo a la documentación que posee, tanto en vestuario como en decoración. Desde un principio se busca un equilibrio entre los tópicos que definen una época y esos elementos menos habituales en el imaginario colectivo que añaden cierta veracidad a la trama. Al mismo tiempo, se diseñan los extras y personajes secundarios para que tengan entidad propia, huyendo de estereotipos, y así enriquecer el universo en el que se mueven los protagonistas (Yébenes y Otero, 2020: 54).

La riqueza narrativa y visual de la transducción fílmica propone una nueva mirada y una reinterpretación de la novela gráfica de Solís. Alejada de los efectos especiales, refleja una historia sencilla y profunda que pone el foco en las emociones que despierta en el espectador: «se enfatizan pequeños detalles de la vida que conviene no perder de vista, como la amistad, la empatía, o la solidaridad, y que aportan una gran plenitud a los

personajes» (Blanco Arroyo, 2021: 124). El lenguaje artístico de la película, tanto a nivel cinematográfico como de contenido, se tiñe de aspectos sociales y antropológicos que se esconden en la trama.

De la novela gráfica a la transducción «se fragua un proceso de exploración plástica muy interesante, contando la historia con una estética de planos sencillos y poderosos en los que la luz y el color tienen una calidez especial, destacándose así el carácter emocional del color» (Blanco Arroyo, 2021: 125). En consecuencia, la apuesta visual del filme procura remover emocionalmente al público, lejos de las estridencias formales.

EL UNIVERSO DE *UN PERRO ANDALUZ*

Una de las principales diferencias de la transducción de Simó frente a la novela gráfica es la adición de escenas que hacen alusión a la primera película de Luis Buñuel: *Un perro andaluz*. Si bien es verdad que el guion del cortometraje está escrito por el propio Buñuel y Salvador Dalí, y que este nace de la discusión de unos sueños que ambos tienen, el «germen de *Un chien andalou* estaba, sin duda, en *El perro andaluz*, poemario que concibió el aragonés en sus primeros coqueteos artísticos algunos años antes de emprender la filmación» (González Ángel, 2017: 87). Enmarcado en el movimiento surrealista, Buñuel deja claro desde el principio su intención de sortear «toda idea de orden racional, estética, o cualquier preocupación de índole técnica» (en Gibson, 2013: 318). Como muy bien señala Ian Gibson, aunque la intención de los guionistas no es la de contar un sueño como tal, sí se emplea «un mecanismo análogo al de sus sueños» (318).

Justo al inicio de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* de Salvador Simó, asistimos a una conversación en un bar parisino de un grupo de intelectuales y artistas que preguntan por el verdadero objetivo del arte y cuál es el papel que juega el movimiento surrealista dentro de esta cuestión social. Entre ellos se encuentra Luis Buñuel vestido de monja, con un hábito blanco y negro, que presencia la discusión de sus compañeros con calma, fumando y tomando café. En *Mi último suspiro*, las memorias del director español, habla sobre este acontecimiento: «Una noche yo iba de monja. Era un disfraz excelente, no le faltaba un detalle, hasta me puse un poco de carmín en los labios y pestañas postizas» (1982a: 84). Este atuendo recuerda al mismo que lleva el personaje de Pierre Batcheff en *Un perro andaluz* mientras pasea en bicicleta por las calles de París antes de caer estrepitosamente al suelo bajo la atenta mirada de una joven interpretada por Simone Mareuil.



Figura 1. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*



Figura 2. Pierre Batcheff en *Un perro andaluz*

Uno de los elementos más destacables de la filmografía de Buñuel, junto a los motivos religiosos y la represión sexual, es lo onírico. Los sueños conforman una parte importantísima de la vida del director y de su imaginario artístico, así lo confirma él mismo en sus memorias cuando señala que «adoro los sueños, aunque mis sueños sean pesadillas y eso son las más de veces. Están sembrados de obstáculos que conozco y reconozco. Pero me es igual» (1982a: 92). A veces, incluso, algunos de estos tres elementos, o todos, se entremezclan, como ocurre en un sueño que tiene con la Virgen María, donde Buñuel se ve a sí mismo de pequeño. En la novela gráfica, este sueño –que ocupa todo el primer capítulo, titulado «No molesten, artista soñando»⁴ aúna el elemento onírico y el religioso, mientras que en la transducción fílmica hay, también, tintes eróticos que pronto se disuelven al darse cuenta de que la Virgen María tiene el rostro de su madre, María Portolés. De esta forma, convergen los tres motivos más recurrentes del director.



Figura 3. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

⁴ El título hace referencia al «Saint-Pol Roux and André Breton's 1924 surrealist manifesto» (Kent, 2018: 114).



Figura 4. Novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

En este encuentro divino, Buñuel manosea los pechos de la Virgen a través de una tela fina y transparente que lleva puesta. Esta escena está influenciada por otra que aparece en *Un perro andaluz*, donde el protagonista realiza la misma acción con la chica que lo rescata de la calle. En *Mi último suspiro*, Buñuel habla del deseo carnal y de la fuerte represión sexual a la que es sometido en su juventud y de cómo

esta prohibición implacable crea un sentimiento de pecado que puede ser delicioso. Es lo que a mí me ocurrió durante años. Asimismo, y por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir este sentimiento inexplicable a imágenes, en *Un chien andalou*, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto (1982a: 22-23).



Figura 5. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*



Figura 6. *Un perro andaluz*

Siguiendo en la misma línea de los sueños, es, precisamente, en una de estas pesadillas que menciona en sus memorias, donde se encuentra la última referencia en la transducción de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* de la primera película del aragonés. En ella, Buñuel se despierta sobresaltado al notar un cosquilleo en su mano que resulta ser una hormiga roja gigante; imagen paralela a la escena de *Un perro andaluz* en la que una colonia de hormigas sale de un agujero en la palma de la mano del joven protagonista. Sobre esta inquietante y perturbadora secuencia, Tom Conley indica que

is almost didactic in encouraging the spectator to behold the film in the very way that actor Batcheff looks at his hand – all the while he becomes a rebus or a «catachresis» of a Spanish proverb about how a *hormigueo* is in his hands that are “falling asleep” for lack of circulation (2013: 191).



Figura 7. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*



Figura 8. *Un perro andaluz*

OTRAS REFERENCIAS BUÑUELIANAS

Antes de convertirse en director de cine, Buñuel explora su faceta literaria escribiendo, entre otras cosas, poemas y artículos en distintas revistas y diarios. Con los años y ya prácticamente en el final de su carrera cinematográfica llega a reconocer que ser escritor es su vocación frustrada. Por esta razón, tanto Solís como Simó creen conveniente hacer referencia a algunos escritos del aragonés en sus respectivas obras.

Así pues, por ejemplo, hacia la mitad de la novela gráfica, Luis y Ramón salen a dar un paseo por los alrededores del convento de las Batuecas, donde se alojan para rodar el documental. Entonces, Buñuel ve aparecer una especie de reloj humanoide que se presenta a sí mismo como «el Tiempo». Este personaje pertenece, en realidad, a un cuento que escribe el director de cine para la revista *Alfar* en mayo de 1923, tan solo unas semanas después de la visita de Albert Einstein a España. Titulado *Por qué no uso reloj*, el texto posee influencias de los principios einstenianos en cuanto a la nueva concepción del Tiempo como un elemento más flexible, con propiedades elásticas, y en conflicto con el Espacio. En este fragmento, al igual que en la novela gráfica, el Tiempo aparece personificado y «tiene unos detalles humanos (pies, cuerpo, cabeza, ojos, bigotes) pero igualados a las partes de un reloj» (Katona, 2017: 84). Buñuel lo describe de la siguiente forma:

tenía dos pies, uno de plomo y el otro de pluma; el cuerpo lo formaba una varilla de acero mohoso, y la cabeza no era otra cosa que un disco de latón dorado con un desigual bigote en forma de saetas y dos minúsculos ojillos, como esos que tienen los relojes para darles cuerda (1982b: 95).

De entre todas estas características, a Buñuel lo que más parece llamarle la atención es su «ridículo bigote», pues le recuerda a «ese exhibicionista egocéntrico de Dalí» que «no aportó nada al guion de la película [*La edad de oro*]» (Solís, 2019: 68).



Figura 9. Novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas*



Figura 10. Novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

Por otro lado, y volviendo al sueño de Buñuel con la Virgen María, encontramos otra referencia a un escrito del director. Mientras ambos se encuentran conversando, ella lo invita a mirar en el interior de una jirafa gigante que tiene justo detrás. Este animal aparece por primera vez en 1933, cuando Buñuel publica su texto «La jirafa» en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, un periódico dirigido por surrealistas en París, alentado por su amigo Breton. Más tarde, Buñuel y Giacometti, que acaba de unirse al grupo, recrean esta jirafa a tamaño real y de contrachapado, y la instalan en el jardín de una de las propiedades de los Noailles, para que los invitados de la fiesta se acerquen a descubrir lo que hay debajo de las manchas del animal (Buñuel, 1972a: 116).

Puede decirse que «esta jirafa responde consecuentemente a la divisa vanguardista de la superación del concepto de “obra”, “creador”, producción de un sujeto privilegiado» (Alarcón, 2018: 76). El mamífero cuenta con veinte manchas y cada una de ellas «es un casillero que contiene diversos objetos, situaciones, escenas» (77) y se abre haciendo girar la tapadera sobre una bisagra colocada a uno de sus lados. En la mancha decimocuarta primero se ve un agujero negro, mientras se oyen unas voces, una de hombre y otra de mujer, angustiadas que cuchichean. De repente, una luz muy viva anega el interior del

casillero y aparecen unas gallinas picoteando y abalanzándose sobre el pequeño Buñuel, acorralándolo hasta que se despierta asustado del sueño. Esta escena aparece tanto en la novela gráfica como en su transducción fílmica.



Figura 11. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*



Figura 12. Novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

Además de estas referencias literarias, también se introducen referencias concretas de carácter cinematográfico que aluden a otras películas de Luis Buñuel. Este es el caso de la transducción homónima que realiza el director aragonés en 1970 de la novela galdosiana *Tristana*, donde a su protagonista le amputan una pierna y para suplantarla lleva una ortopédica y muletas. Aunque, en palabras del propio Buñuel, esta novela epistolar no es una de las mejores de Galdós (1982a: 238-239), lo cierto es que el universo del literato está muy presente en su filmografía; cuenta de ello dan otras transducciones de novelas como *Nazarín* (1959) y *Viridiana* (1961) –siendo esta última una transducción de *Halma* (1895)–, así como la influencia que ejercen otras de sus obras; por ejemplo,

se puede establecer un correlato entre los niños abandonados y los basureros de *Los olvidados* con las pandillas de desamparados de la ronda de Embajadores y el Barrio de las Peñuelas de *La desheredada* (1881). Del mismo modo [...]

Los olvidados estaba presente en *Fortunata y Jacinta* (1887). En la película el cuerpo de Pedro rodaba en un vertedero al igual que lo hacía el de Villamil en el basurero de Príncipe Pío en *Miau* (1888). También se encuentran otras asociaciones [...] entre el grito de Paloma en *El bruto* [1953] y *Doña perfecta* (1876) (Mancebo Roca, 2021: 154).

Con todo, otra de las posibles lecturas de la inserción del elemento de la pierna ortopédica en la novela gráfica de Solís es la famosa leyenda del milagro de Calanda. Según esta, una noche la Virgen del Pilar le restaura súbitamente la pierna derecha a un joven de veintitrés años, Miguel Juan Pellicer, que la pierde dos años antes, cuando la rueda de una carreta la aplasta. Su pierna es amputada y enterrada en el cementerio por un mancebo practicante (Pérez, 2012: 299). Sobre este milagro Buñuel cuenta en *Mi último suspiro* que su «fe era realmente ciega –por lo menos, hasta los catorce años– y todos creíamos en la autenticidad del célebre milagro de Calanda» (1982a: 20-21).

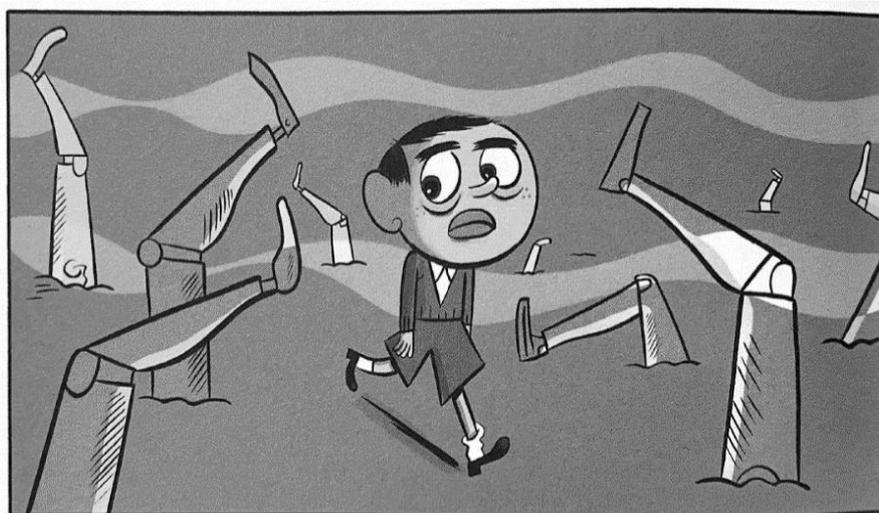


Figura 13. Novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas*



Figura 14. Imagen extraída del libro *El arte de Buñuel en el laberinto de las tortugas*

En la transducción de Simó, aunque en un principio se plantea la idea e, incluso, se realizan algunos bocetos, finalmente la escena no se lleva a la gran pantalla. A pesar de que las piernas son un elemento recurrente en la obra cinematográfica de Buñuel, una

parte del cuerpo donde el director concentra todo el potencial de la pulsión erótica. A través de estas imágenes, de esta inclinación erótica, que muchos estudiosos han calificado de fetichismo, se manifiesta ese deseo sexual reprimido, a menudo, de manera violenta.

LA FIGURA DE DALÍ COMO CONSTANTE

Por todos es sabido que la relación que mantienen Luis Buñuel y Salvador Dalí es bastante convulsa. Se conocen en 1922 cuando este último llega a la Residencia de Estudiantes de Madrid y, casi de inmediato, entabla amistad con el director aragonés. Amistad que más tarde se refleja en la colaboración que realizan para las dos primeras películas de Buñuel: *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Sin embargo, ya en la producción de su segundo filme surgen algunos problemas y conflictos entre ambos que acaban por romper definitivamente su relación.

Su controvertida amistad ha sido objeto de debate y estudio por numerosos investigadores, de ahí que ni Fermín Solís ni Salvador Simó quieran desaprovechar la oportunidad de hacer alusión al pintor catalán. Así pues, tanto en la novela gráfica como en la transducción fílmica –sobre todo aquí– aparece reiteradamente la figura de Salvador Dalí, ya sea de manera explícita, bien nombrándolo o, en el caso de la película, escuchándolo en *voice over*; o implícita, a través de pequeños guiños a algunas de sus obras más importantes.

El estreno de *La edad de oro* en el Studio 28 de París provoca altercados en la sala de cine, donde el malestar general de los espectadores es visible. A raíz de este escándalo, ningún productor quiere invertir su dinero en el siguiente proyecto de Buñuel, por lo que, desesperado, viaja a Cadaqués para pedirle ayuda a Dalí. Es aquí donde el espectador escucha por primera vez la voz del pintor que se niega en rotundo a la petición de su amigo. Tras este infructuoso viaje a España, Buñuel regresa a la capital francesa resignado, sin dinero ni ideas para su siguiente película, cuando, de repente, se ve inmerso en un escenario surrealista con dos claras referencias dalinianas. Mientras el director está comprando en un establecimiento mira de soslayo una cesta con barras de pan que empiezan a derretirse como si estuvieran hechas de un material moldeable y sujeto a la temperatura ambiental. Esta escena recuerda al famosísimo cuadro *La persistencia de la memoria* (1931) de Dalí, uno de los mejores ejemplos del surrealismo pictórico, donde el tiempo es el elemento principal de la imagen. Aunque el propio pintor señala que con la forma de los relojes solo trata de imitar la blandura del queso camembert, en la obra cabe cierta imaginación interpretativa por parte del público (Katona, 2017: 82-83).



Figura 15. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

Buñuel sale corriendo y asustado al pensar que se está volviendo loco. Pero la imagen que se encuentra a continuación en las calles de París no es mucho más tranquilizadora, pues unos enormes elefantes están desfilando en ese momento por la ciudad. La referencia daliniana subyace, precisamente, en esos animales de patas largas y delicadas, pues varios de sus cuadros representan esta escena. Aparecen por vez primera en *Sueño causado por el vuelo de una abeja un segundo antes de despertar* (1944) y más tarde en *La tentación de San Antonio* (1946), hasta llegar a *Los elefantes* (1948). En todos ellos aparecen estos elefantes inspirados, en realidad, por el obelisco de Roma de Bernini –de ahí que en las pinturas se encuentren portando cada uno un obelisco en su lomo—. Dalí consigue crear un sentido de irrealidad fantasmal y distorsionada que acaba impregnando, también, la película de *Buñuel en el laberinto de las tortugas*.



Figura 16. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

La sombra de Dalí parece alargarse y perseguir a Buñuel a cada paso que da, incluso en sueños. Tanto en el hipotexto como en el hipertexto, en uno de los muchos estados oníricos del director aparecen unos ojos flotantes. Se trata de un motivo igualmente presente en la obra daliniana, al igual que los elefantes, pero también en algunos de sus diseños para cine o publicidad. Además, ya en *Un perro andaluz* cultiva el protagonismo de este elemento con la famosa escena de la navaja cortando el ojo. Tanta es su fijación que, en 1945, diseña una secuencia clave para la película *Recuerda* de Alfred Hitchcock, «en la que se pretendía mostrar aspectos del subconsciente» (Rayón, 2013: 171). Este decorado es una manifestación de la expresión de los recuerdos y los sueños a través del dibujo, «cuyo motivo principal lo constituirá un sinfín de ojos que observan al protagonista» (Salgado de la Rosa, 2006: 471).



Figura 17. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*



Figura 18. Secuencia de *Recuerda*

Lo cierto es que Dalí cultiva de forma constante el elemento del ojo en sus cuadros y en aquellas obras que nada tienen que ver con la pintura, convirtiéndose en uno de los motivos del imaginario daliniano. De ahí que vuelva a incluir este elemento en *Destino*, el proyecto de animación consecuencia de su trabajo con Walt Disney, «concebido para formar parte de un *package film*, esto es, un largometraje que se compone por varios cortometrajes independientes» (Castillo, 2019: 184). Aunque la idea surge en los años cuarenta, «no pudo ser completada hasta 2003 por Baker Bloodworth y Roy Oliver Disney. En ella se incluyen imágenes oníricas y extrañas figuras voladoras, inspiradas por la canción *Destino*, del letrista mexicano Armando Domínguez» (Rayón, 2013: 171).



Figura 19. Cortometraje *Destino*

Durante su estancia en el convento de Las Batuecas, a Buñuel le abordan también pesadillas devenidas del estrés y el agitado ritmo del rodaje del documental. En una de ellas lo visita su padre, Leandro Buñuel, con quien mantiene una difícil relación. Debido al carácter autoritario y crítico de Leandro, su hijo se ve abocado a una búsqueda constante de aprobación paterna. Al principio del sueño aparece de espaldas a Luis, mirando por la ventana del salón de la casa de su infancia y mostrándose indiferente a las muestras de cariño de su hijo. Cuando se gira hay plasmada en su rostro una de las señas de identidad de Dalí: su característico bigote. Se fusionan aquí la figura de su padre y la de su excompañero de residencia.



Figura 20. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

Hacia el final del rodaje de *Tierra sin pan* y coincidiendo con uno de los momentos más tensos de la película de Simó, Buñuel, tras haber discutido con Acín por sus métodos poco ortodoxos a la hora de enfocar ciertas situaciones, tropieza con unos campesinos que guían a un burro cargado de colmenas. Acto seguido, ata al burro a una piedra y rompe las colmenas para que las abejas salgan y devoren al animal. Aunque en la novela gráfica se omite esta durísima imagen, en la transducción se lleva a cabo, entremezclando la animación en 2D y las imágenes reales en blanco y negro. El cuerpo inerte del animal transporta a Buñuel a un episodio de su infancia que relata en sus memorias:

Un día, mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hacia mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me atraía y me repelía a la vez. Las aves, de tan ahítas, apenas podían levantar el vuelo (1982a: 19).

El animal sin vida de su infancia, con huecos vacíos donde debieran estar los ojos, la lengua colgante y órganos y huesos al descubierto, yace en el suelo mientras es devorado por aves carroñeras. Es necesario relacionar esta macabra imagen, que Simó muestra en un primer plano para reflejar esa incomodidad del pequeño Buñuel y trasladarla al espectador, con un detalle de *La miel es más dulce que la sangre* (1926), un óleo sobre madera de Salvador Dalí. El pintor salpica su obra con diferentes formas anatómicas en estado de descomposición, pero el único que interesa aquí es el burro tendido en la esquina inferior derecha. El mismo burro putrefacto que aparece en la transducción de *Buñuel en el laberinto de las tortugas* y que, dos años después de pintar el cuadro, se incluye en la película *Un perro andaluz*.



Figura 21. Película *Buñuel en el laberinto de las tortugas*

CONCLUSIONES

Si entendemos la literatura como un *continuum* que se nutre de la realidad que la rodea y se ve influida y alterada por el uso que se hace de ella, entonces tenemos que considerar la transducción fílmica como un hipertexto conformado por una serie de características únicas y un lenguaje propio, independientes de cualquier otra disciplina artística o medio de expresión. La cuestión, por tanto, no debe centrarse en la búsqueda incesante de coincidencias entre los principales rasgos de ambos lenguajes, el literario y el fílmico, sino en las múltiples transformaciones de los personajes, los espacios, los tiempos, el argumento o el punto de vista durante el proceso de transducción. Estas alteraciones no tienen por qué afectar a la narración o a la construcción del relato en sí, pues esos elementos van a seguir subordinados a la historia que se quiere contar. Es más, el director debe adaptar el texto literario al lenguaje cinematográfico, por lo que las mutaciones son necesarias y obligadas para que pueda funcionar en este nuevo medio de expresión. Y para llevar a cabo esta labor hay que suprimir, añadir, simplificar o, incluso, inventar algunos de los componentes mencionados con anterioridad. Solo así la

transducción puede llegar a tener cohesión, sin necesidad de que el espectador tenga que consultar el texto literario para resolver dudas que hayan surgido durante el visionado de la película.

Aunque la literatura y el cine sean dos formatos autónomos, cuando hablamos de transducciones fílmicas no podemos concebirlas como compartimentos herméticos y distantes. La obra literaria sigue ahí al culminar la transducción, como una fuente a la que se puede seguir recurriendo para posibles nuevas lecturas que despierten nuevas sensaciones en el lector. Y es el trabajo del cineasta, mediante su propia reinterpretación del texto original y empleando un lenguaje estrictamente cinematográfico, conseguir que su creación sea capaz de dialogar con él.

Con este artículo se ha pretendido realizar un análisis de la transducción fílmica sin caer en esos tópicos y jerarquías, enumerando los distintos procesos que se llevan a cabo y si estos funcionan o no dentro del medio cinematográfico. Si Fermín Solís crea una historia a partir de la idea de cómo pudo haber sido el rodaje de *Las Hurdes, tierra sin pan*, Salvador Simó es capaz de extender esa misma historia e ir un paso más allá, convertirla en algo más. Así pues, los recursos empleados por el cineasta muestran una trama más íntima y conmovedora, pero igual de bien estructurada que su original.

Las alusiones a momentos concretos de la vida de Luis Buñuel, la incorporación de las imágenes en blanco y negro tomadas del documental, el planteamiento del conflicto interno que atraviesan los distintos personajes y el reflejo de la realidad representada denotan el cuidadoso trabajo por parte del equipo técnico y directivo de la película. Asimismo, los distintos procesos de transducción empleados, la adición en la mayor parte del largometraje, la hacen funcionar como una obra totalmente independiente, sin alterar la coherencia ni la solidez narrativa del texto fuente.

Buñuel en el laberinto de las tortugas de Simó es una película conmovedora, cuyo objetivo primordial es mostrar la miseria que se extendía no solo en Las Hurdes, sino en muchos otros pueblos de la España de los años 30, y no dejar indiferente al espectador. En la película prima, en todo momento, la cohesión y la coherencia entre las distintas historias que se enmarcan en la historia principal que no es otra que la amistad de Ramón Acín y Luis Buñuel durante el rodaje del documental. Esta estructura discursiva enriquece la narrativa cinematográfica y motiva al espectador a establecer una interpretación sólida mediante un sinfín de conexiones con otras disciplinas, incluyendo, claro está, el texto literario.

OBRAS CITADAS

- Abbott, Horace Porter (2008), *The Cambridge Introduction to Narrative*, New York, Cambridge University Press.
- Alarcón, Sergio Vergara (2018), «Luis Buñuel y Vicente Huidobro: el objeto surreal y el objeto creado. Apuntes sobre dos textos de Vanguardia», *Literatura mexicana*, 5, pp. 73-89.
- Belinchón, Gregorio (2019), «El rodaje que humanizó a Buñuel», *El País*, <https://elpais.com/cultura/2019/04/24/actualidad/1556094054_893213.html>.
- Blanco Arroyo, María Antonia (2021), «El realismo surrealista en *Buñuel en el laberinto de las tortugas*», en M. Marcos Ramos (coord.), *Joyas escogidas: pequeñas (pero grandes) películas en español y en portugués*, Madrid, Dykinson, pp. 121-137.
- Bluestone, George (1977), «The Limits of the Novel and the Limits of the Film», en J. Harrington (ed.), *Film and/as Literature*, Nueva Jersey, Prentice Hall, p. 149.
- Brisset Martín, Demetrio Enrique (2006), «Imágenes de la muerte en “Las Hurdes” de Buñuel. Aproximación desde la antropología visual», *Gazeta de Antropología*, 22, s.p.
- Buñuel, Luis (1982a), *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janes.

- Buñuel, Luis (1982b), *Obra literaria*, introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- Castillo, María Elduayen (2019), «Destino: una doble historia entre el sueño y la vigilia», *Archivos de la Filmoteca*, 76, pp. 183-198.
- Conley, Tom (2013), «Buñuel Entomographer: From *Las Hurdes* to *Robinson Crusoe*», *A Companion to Luis Buñuel*, pp. 188-201.
- Coto, María Rosa del (2009), «La dimensión temporal de las transposiciones de la literatura al cine. Tres relatos borgeanos y su pasaje al lenguaje fílmico», en S. Frutos et al (ed.), *Actas del II Congreso Internacional y VII Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*, Rosario, UNR Editora.
- Doležel, Lubomir (1986), «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 50, pp. 5-48.
- García-Huidobro, Julio Gutiérrez (2014), «*Nocilla Esperience*, la novela gráfica: adaptación y reescritura», *Dicenda*, 32, pp. 189-2014.
- García-Reyes, David (2021), «Transferencias de la viñeta al fotograma. La narración gráfica y sus adaptaciones fílmicas», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 3, pp. 9-35.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Gibson, Ian (2013), *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal (1900-1938)*, Madrid, Aguilar.
- Gimferrer, Pere (1999), *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- González Ángel, Sara (2017), «Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia», *Cuadernos de Aleph*, 9, pp. 78-93.
- Gutiérrez García-Huidobro, Julio (2014), «*Nocilla Experience*, la novela gráfica: adaptación y reescritura», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 189-204.
- Herrera Navarro, Javier (1997), «*Las Hurdes* de Buñuel. Algunas reseñas críticas en la prensa española de la época», *Norba Arte*, 17, pp. 261-269.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, Nueva York, Routledge.
- Katona, Eszter (2017), «La relatividad de los relojes. La (posible) influencia de Einstein sobre García Lorca, Dalí y Buñuel», en F. Dóra (ed.), *Paralelismos e interpretaciones en torno a la Residencia de Estudiantes*, ELTE Eötvös József Collegium, pp. 69-91.
- Kent, Alicia (2018), «Travel writing, authenticity and artifice in Luis Buñuel's *Tierra sin pan* and Fermín Solís's *Buñuel en el laberinto de las tortugas*», *Here and Beyond: Narratives of Travel and Mobility in Contemporary Iberian Culture*, King's College London, pp. 107-123.
- López de Abiada, José Manuel (2004), «Cambio estético y compromiso político en Buñuel (1929-1933): *Un perro andaluz* y *Las Hurdes, tierra sin pan*», *Pensamiento y cultura*, 7, pp. 125-139.
- Malpartida, Rafael (2015), «Subjetividad y adhesión emocional en dos adaptaciones de la novela al cine: *La flaqueza del bolchevique* y *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca», *Signa*, 24, pp. 125-145.
- Mancebo Roca, Juan Agustín (2021), «La reinterpretación del texto en la pantalla: *Nazarín* de Benito Pérez Galdós en el imaginario de Luis Buñuel», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 47, pp. 147-173.
- Meneu Oset, Ignacio (2018), «Más allá de *Las Hurdes*: *Buñuel en el laberinto de las tortugas*», *Con A de animación*, 8, pp. 90-99.
- Montero Sánchez, David (2016), «En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en *Tierra sin pan* y *Noche y niebla*», *Cauce*, 39, pp. 417-434.
- Peña-Ardid, Carmen (2020), «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, pp. 95-117.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004), «La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes», *Signa*, 13, pp. 277-300.
- Pérez, Tomás Domingo (2012), «El milagro de Calanda (29-III-1640)», *Ecclesia*, 3, pp. 297-312.

- Rayón, Fernando (2013), «Dalí en el Reina Sofía: espectáculo para las masas», *Nueva Revista*, 143, pp. 163-172.
- Roldán, Denise (2019), «La crítica joven: Talent Press Guadalajara 2019», *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 19, pp. 99-100.
- Salgado de la Rosa, María Asunción (2006), «La evolución del dibujo de arquitectura en el cine actual», *XI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, pp. 467- 478.
- Solís, Fermín (2019), *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, Barcelona, Reservoir Books.
- Stam, Robert (2000), «Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation», en J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, pp. 55-56.
- Stam, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, trad. de L. Zavala, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villanueva, Darío (2009), «Autobiografía (Camilo José Cela) y biografía (Ricardo Franco) de Pascual Duarte», en P. Poyato (ed.), *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, Ayuntamiento de Dos Torres, pp. 51-84.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Yébenes, Pilar y Otero, Luis (2020), *El arte de Buñuel en el laberinto de las tortugas*, Barcelona, Sygnatia-Glow.
- Zecchi, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica fílmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-62.

Recibido: 20/03/2023

Aceptado: 12/10/2023