

Del papel al celuloide. Un análisis comparativo entre “Ensayo sobre la ceguera” y “A ciegas”

Valeriano Piñeiro Naval

Observatorio de los Contenidos Audiovisuales.
Universidad de Salamanca.

Introducción

En este apartado introductorio pretendo trazar unas pinceladas superficiales en torno a una cuestión que, sin duda, ha centrado el debate de numerosas reflexiones teóricas y ha sido objeto de prolijos trabajos analíticos. Me refiero, naturalmente, a la estrecha relación que mantienen la literatura y el cine desde que éste nació, en las postrimerías del siglo XIX. Intentaré, en consecuencia, señalar las principales similitudes y diferencias entre ambas manifestaciones culturales, para luego concluir esta primera parte del texto ubicando la coordenada en la que se produce el mayor acercamiento entre ellas: la adaptación cinematográfica de obras literarias.

En primer lugar, cabe aseverar que “la literatura y el cine comparten una característica fundamental: ambos cuentan historias, ambos se apoyan en la narración para construir sus relatos” (Faro Forteza, 2006: 11). Por tanto, el elemento que los une se denomina *narración*, y no es más que “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Casetti y di Chio, 1991: 172). Es decir, tanto la literatura –y de modo muy especial, la novela– como el cine persiguen una meta común: sumergir al individuo en un universo de historias, cuentos, fábulas, mitos, tradiciones y leyendas de la más diversa índole.

En cuanto a las diferencias, García Jambrina señala que “de un lado, está la llamada cultura literaria, tipográfica y clásica; de otro, la cultura audiovisual, electrónica y posmoderna. En el primer caso, la palabra es el centro y el origen; de ahí que suele hablarse de *logocentrismo*. En el segundo, se trata más bien de la proliferación caótica de imágenes, que, en su continuo fluir, han dado lugar a la llamada *iconósfera*” (1998–2000: 143). Ateniéndonos a esta reflexión, damos por sentado que literatura y cine se apoyan sobre bases bien diferenciadas: la una en la palabra, el otro en la imagen. Siguiendo de nuevo a este autor, incide en el hecho de que “la palabra, en efecto, crea, configura la realidad e imagina otras realidades posibles, virtuales o alternativas. La imagen, sin embargo, tan sólo refleja, reproduce, representa todas estas realidades. Esto ha hecho que la imagen haya estado casi siempre al servicio de la palabra” (García Jambrina, 1998–2000: 143). Esta idea no nos deja indiferentes, ya que el autor jerarquiza los pilares en que se cimientan literatura y cine; es decir, en su opinión la palabra prima con respecto a la imagen, además de antecederla en el tiempo.

Sin embargo, Faro Forteza matiza que “una diferencia sustancial habrá que buscarla en que el relato literario es exclusivamente verbal, mientras que el relato filmico además de verbal es icónico y musical” (2006: 39). A saber, la literatura se apoya, como hemos visto, en la palabra, pero el cine no se construye únicamente en base a la imagen, pues también emplea la palabra, la música y el silencio como elementos constituyentes, hecho que redundo, tal vez, en una mayor complejidad del lenguaje cinematográfico frente al literario. En todo caso, es obvio que “son medios esencialmente diferentes, que algunas veces se repelen y otras se apoyan” (Seeger, 1993: 56).

Para finalizar este primer apartado aludiré a la coordenada donde se produce la intersección más clara entre las dos manifestaciones artísticas: la adaptación cinematográfica, que “es, por



supuesto, la forma más obvia y recurrente de relación entre literatura y cine” (García Jambrina, 1998–2000: 149).

A este respecto, Peña-Ardid señala que “el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración, no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas *deshomogéneos* en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos –distinta para el espectador y el lector– e, incluso, en la extensión textual que se les asigna, ilimitada para la novela y convencionalmente limitada para el film” (1992: 23). A tenor de esta consideración, podemos apreciar claramente que se produce una metamorfosis de la obra literatura hasta que fructifica en su posterior adaptación filmica, deviniendo en dos artefactos bien diferenciados: uno basado en la palabra, cuyo disfrute se origina gracias a la lectura, y con una extensión versátil; el otro, apoyado en la tríada palabra/imagen/música, cuyo consumo se produce en base a la audiovisión, y con una duración estandarizada –cerca a los cien minutos de metraje–.

Por último, el proceso adaptador entraña múltiples dificultades, de entre las que destacan: “las inherentes a la diversidad de los lenguajes utilizados por el texto de partida y por el texto final, las imputables a la defectuosa comprensión, análisis o lectura de aquél, las atribuibles a las limitaciones creativas y expresivas del adaptador o a otros co-creadores del producto final, sin olvidar las que impone el hecho de ser el cine, además de un arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas” (Pérez Bowie, 2003: 12). Es decir, nada tiene de sencillo trasladar a imágenes en movimiento, acompañadas de audio, las páginas de una obra literaria, convirtiendo en todo un reto el paso exitoso del papel al celuloide.

Objetivo

Aunque un tanto contundente y lapidaria, resulta tremendamente esclarecedora la siguiente afirmación: “con frecuencia se estrena una película basada en una obra literaria relevante, que es acogida con desagrado por su incapacidad para plasmar en la pantalla el rico mundo que poseía el texto” (Sánchez Noriega, 2000: 17). La elección de esta aseveración no es fortuita por mi parte, ya que el objetivo que persigue el presente trabajo es realizar un estudio de la adaptación cinematográfica de *Ensayo sobre la ceguera*, que se presentó en las carteleras españolas bajo el título de *A ciegas*. Por ende, pretendo desmenuzar tanto la película como el libro con el propósito fundamental de arrojar luz sobre aquellos elementos que resultan clave para ilustrar que, en efecto, *A ciegas* no es ni la sombra difusa de *Ensayo sobre la ceguera*.

Antes de proseguir con el método, me gustaría aportar unos pocos datos sobre la novela y el largometraje, con el propósito de contextualizar un poco mejor la investigación.

La obra literaria, de carácter distópico, muestra una sociedad aterrorizada ante una epidemia de ceguera blanca. Su autor, el portugués José Saramago, se sirve de esta situación límite para dibujar un duro retrato de la humanidad. El largometraje, dirigido por el brasileño Fernando Meirelles, intenta trasladar al lenguaje audiovisual las líneas magistralmente escritas por Saramago. No obstante, y a mi modesto entender, la cinta no consigue golpear la sensibilidad del espectador ni convidarlo a la reflexión del modo en que sí lo hace la novela.

Según Sánchez Noriega, “el éxito de una obra literaria supone una prueba del interés del público por ese argumento y, por tanto, mitiga el riesgo inversor de la industria cinematográfica” (2000: 50). Claro está, se trata de un libro firmado por todo un Premio Nobel de Literatura, una



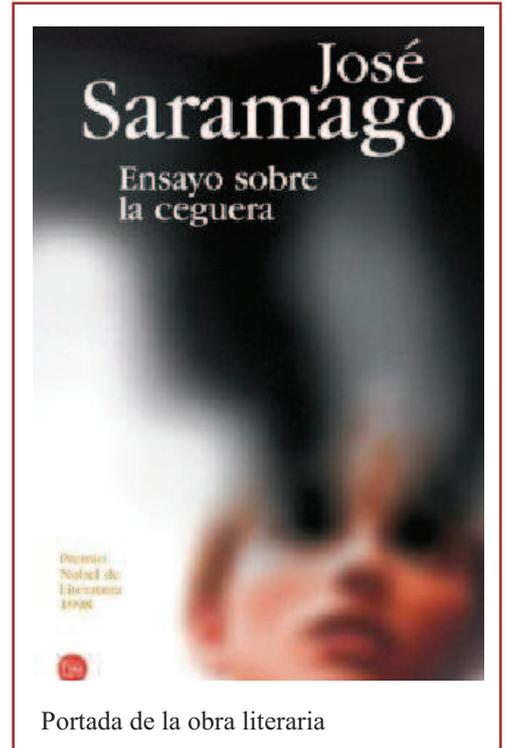
alegoría de profundo calado psicológico que obtuvo un gran reconocimiento; así pues, constituye *a priori* un argumento de interés general. Sin embargo, el largometraje, de coproducción brasileña, canadiense y japonesa, pasó –permítaseme la expresión– “sin pena ni gloria” por las carteleras de medio mundo, obteniendo unos ingresos inferiores –algo menos de 20 millones de dólares– al montante presupuestario del proyecto –en torno a los 25 millones¹–, y cosechando pobres críticas por parte de los entendidos en la materia. ¿Qué ha sucedido, pues, para que el éxito de la obra literaria no haya posibilitado la conquista de la cartelera?

Método

El método empleado para abordar el estudio de la adaptación cinematográfica de *Ensayo sobre la ceguera* es la comparación entre ambas manifestaciones artísticas; esto es, me fundamento en una serie de elementos analíticos, y que se reflejan en la siguiente tabla, para señalar las similitudes y diferencias entre libro y filme.

Tabla 1. Elementos del análisis comparativo

1.-TEMA	1.1. Núcleo principal de la trama	
2.-NARRADOR	2.1. Omnisciente	
	2.2. Externo	
	2.3. Falso omnisciente	
3.-PUNTO DE VISTA	3.1. Focalización cero	
	3.2. Focalización interna	
	3.3. Focalización externa	
4.-EXISTENTES	4.1. Personajes	
	4.2. Ambientes	
5.-TIEMPO	5.1. Externo al relato	
	5.2. Interno al relato	
6.-ESPACIO	6.1. Espacio del texto	
	6.2. Espacio referencial	
7.-ACONTECIMIENTOS	7.1. Acciones	
	7.2. Sucesos	
8.-TIPOLOGÍA ADAPTACIÓN	8.1. Fidelidad/creatividad	8.1.1. Ilustración
		8.1.2. Transposición
		8.1.3. Interpretación
		8.1.4. Adaptación libre
	8.2. Tipo de relato	8.2.1. Coherencia
		8.2.2. Divergencia
	8.3. Extensión	8.3.1. Reducción
		8.3.2. Equivalencia
		8.3.3. Ampliación
	8.4. Propuesta estética	8.4.1. Simplificación
8.4.2. Modernización		



Portada de la obra literaria



Cartel de la adaptación cinematográfica.

(1) Datos extraídos del sitio web Box Office Mojo, cuya dirección es: <http://www.boxofficemojo.com>.



Resultados

El tema

El núcleo principal de la trama es idéntico: una epidemia de ceguera blanca pone en jaque a la sociedad, provocando que las autoridades ordenen la cuarentena de los infectados en recintos especialmente aislados y custodiados por las fuerzas armadas. Sin embargo, la situación se hace insostenible a medida que la epidemia traspasa estas barreras físicas y progresivamente el conjunto de la población va perdiendo la vista. En un mundo caótico, bañado por un mar de leche, tan sólo una persona mantiene su capacidad para contemplar los horrores y las miserias del ser humano.

El narrador

La figura del narrador entraña las primeras divergencias entre libro y película. En la obra literaria, el narrador es omnisciente: lo sabe todo acerca de la acción y la psicología de los personajes, e incluso en ocasiones ejerce un papel reflexivo más propio de un ensayo que de una novela –tal vez el título se deba a este hecho–.

El narrador del filme no está tan claro. Me explico. Así como “en una novela, el narrador se encuentra entre nosotros y la historia para ayudarnos a comprender e interpretar los acontecimientos, cuando vemos una película, somos observadores objetivos de las acciones” (Seger, 1993: 48). Es decir, la inmensa mayoría del metraje está contado por un narrador extradiegético, que “podría ser definido como la instancia primaria a la que ha de atribuirse la narración filmica y la que maneja todos los códigos que la hacen posible; situada fuera de la diégesis, tiene una posición privilegiada no sólo por su capacidad de organizar el desarrollo de la historia sino, además, por su control de todos los mecanismos discursivos que la sustentan” (Pérez Bowie, 2008: 39). No obstante, en dos momentos puntuales de la trama, la narración recae en uno de los personajes: el viejo de la venda en el ojo, que ejerce de narrador omnisciente, pues describe los sentimientos de otros personajes y divaga sobre las circunstancias en que se encuentran. No me atrevo a aseverar que este personaje sea el elemento nuclear de la narración porque, como ya he matizado, ejerce como tal en dos momentos muy breves del relato, dejando el peso narrativo fundamental al narrador extradiegético del que nos habla Pérez Bowie.

Me gustaría incidir de nuevo en el carácter reflexivo del narrador literario, por contraposición al filmico: “mientras que el narrador en un discurso literario puede generar, introduciendo un fragmento descriptivo, una pausa en la progresión de los acontecimientos de la diégesis, el ritmo necesariamente fluido de una película parece no permitirlo” (Becerra, 2003: 49). En efecto, en el libro se entrelaza la acción de la trama con amplias descripciones de los ambientes y de la psicología de los personajes, así como con digresiones acerca de la moralidad y la inmundicia del ser humano en unas circunstancias tan atroces¹. El filme, por contra, resulta más aséptico en este sentido, más descriptivo y narrativo que reflexivo.

El punto de vista

En el libro, el punto de vista se produce por focalización cero –o relato no focalizado–, pues no existe ningún personaje en el que recaiga esta función, siendo el narrador omnisciente el que

(2) *Sirvan como ejemplo las digresiones presentes en las páginas 24, 25, 86, 222 o 256 de la edición de Santillana – Punto de Lectura (la manejada en la presente investigación), casi más propias de un ensayo filosófico que de una novela.*



muestra al lector “su versión de los hechos”. En el largometraje, sin embargo, se dan dos tipos de punto de vista: por una parte, el narrador extradiegético cumpliría con la focalización cero; por otra parte, el viejo de la venda en el ojo, que lleva a cabo una focalización interna o subjetiva, al percibir la acción narrativa tal y como lo haría el narrador omnisciente.

Los existentes

En primer lugar, nos topamos con los personajes. Obra literaria y adaptación cinematográfica comparten un mismo elenco, anónimo, protagonizado por la mujer que conserva la vista, el oculista y marido de ésta, la chica de las gafas oscuras, el viejo de la venda en el ojo, el primer ciego y su mujer, y el niño estrábico. Este es el núcleo principal, un grupo de personajes interrelacionados de principio a fin, tanto por ser los primeros que padecen la epidemia, como por ser los primeros en curarse.

En cuanto a los ambientes, la ubicación macro de la trama es una ciudad, una metrópolis también sin nombre definido. Por lo que respecta a los distintos emplazamientos, los más destacados son el manicomio, donde se hacían los ciegos en cuarentena, el supermercado donde la mujer del oculista consigue hacer acopio de provisiones, una iglesia cercana donde se repone de algún que otro susto, y la casa de ésta, en la que se refugian hasta recobrar la vista. No obstante, y debido a la extensión ilimitada de la novela y a la estandarizada del largometraje, existen algunos ambientes y personajes que no encuentran su contrarréplica en la gran pantalla. Me refiero a la casa de la chica de las gafas oscuras, donde mora una vieja escuálida que come carne cruda de gallinas y conejos, o a la casa del primer ciego y su mujer, ocupada coyunturalmente por un interesante escritor y su familia.

El tiempo

El tiempo externo al relato es la actualidad. Saramago publicó su novela en 1995, hace escasamente veinte años, y la película se estrenó en 2008, trece años después. Por tanto, podemos considerar coetáneas ambas manifestaciones culturales, tanto en la autoría como en su recepción por parte del público.

El tiempo interno al relato, el propio de la historia que se narra, es también, y en ambos casos, contemporáneo, actual. A título anecdótico, los vehículos o los electrodomésticos descritos tanto en el libro como en la película son señales inequívocas de la vigencia presente de la narración.

Sin embargo, y como bien comenta Seger, “el cine transcurre en el presente. Es inmediato. Es ahora. Es activo. Una novela puede ser reflexiva y enfatizar el significado, el contexto o la respuesta ante un suceso. Pero una película pone el énfasis en el suceso mismo” (1993: 53). Es decir, la novela está configurada en pretérito y, efectivamente, tiene un marcado cariz reflexivo; mientras que la película sucede en tiempo presente y es una pura concatenación de acciones, una tras otra.

El espacio

En cuanto al espacio del texto, me voy a limitar a dar un par de datos: el libro se organiza en diecisiete capítulos, dos de los cuales –el 10 y el 14– son absolutamente obviados en la película. De los quince restantes, muchos de ellos aparecen entremezclados en el filme –los capítulos 5, 6, 7, y 8; 13 y 17; y 15 y 16–. Por su parte, la cinta se compone claramente de tres actos: la pre-



sentación (00' – 20'), en la que se narran los sucesos previos a la cuarentena; el nudo (20' – 85'), que se desarrolla íntegramente en el manicomio; y el desenlace (85' – 108'), en el que los ciegos salen de su encierro para deambular libremente por la ciudad y terminan curándose.

Por lo que atañe al espacio referencial, la realidad física e histórica que actúa como marco de la narración, me remito a lo comentado en los epígrafes de ambientes y de tiempo interno al relato: la trama se desarrolla en una ciudad del presente.

Los acontecimientos

Los acontecimientos se dividen en acciones y sucesos, y la principal diferencia entre ambos es que las acciones corren a cargo de un agente animado, mientras que los sucesos lo hacen por cuenta de un factor ambiental o una colectividad anónima. Tanto la obra literaria como su adaptación cinematográfica relatan el mismo suceso: la epidemia de ceguera blanca y las consecuencias que ésta acarrea a la humanidad.

Sin embargo, y dado que el libro es más profuso que el filme, hay menos presencia de acciones protagonizadas por personajes en la cinta, pues incluso alguno de ellos se omite. El personaje que ejecuta un mayor número de acciones es la mujer que mantiene la vista, ya que es la líder indiscutible de la historia, la que ejerce de cuidadora del grupo (“Estos ciegos, si no les ayudamos, no tardarán en convertirse en animales, peor aún, en animales ciegos”, dice a su marido), la que asesina con unas afiladas tijeras al malvado ciego de la pistola (“Y tú, dijo el de la pistola, no olvidaré tu voz, Ni yo tu cara, respondió la mujer del médico”, en clara señal de amenaza), la que se sumerge en un sótano cavernario para procurar comida, la única persona que se ve obligada a presenciar el desolador panorama (“Es que no sabéis, no podéis saber, lo que es tener ojos en un mundo de ciegos, no soy reina, no, soy simplemente la que ha nacido para ver el horror, vosotros lo sentís, yo lo siento y, además, lo veo”, les comenta lastimosamente a sus compañeros).

Tipología de la adaptación

Llegados a este punto, y después de haber desmenuzado someramente los elementos de este análisis comparativo, es momento de determinar qué tipo de adaptación cinematográfica se ha llevado a cabo en el caso que nos ocupa³.

Ensayo sobre la ceguera y *A ciegas* se ajustan, en mi opinión, a la siguiente genealogía adaptativa:

Ilustración: supone “plasmear en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria” (Sánchez Noriega, 2000: 64).

Coherencia estilística: “es la adaptación de una obra literaria clásica a un filme clásico, o de una moderna a una película moderna” (Sánchez Noriega, 2000: 68).

Reducción: “supone eliminar subtramas, combinar o reducir personajes, omitir varios de los temas desarrollados en una novela larga; y buscar, dentro del material, los tres actos de la estructura dramática” (Seeger, 1993: 31).

(3) *Me he valido, principalmente, de la contribución que realiza Sánchez Noriega (2000), aunque cabe remarcar que son muchos los autores que proponen una tipología propia de las adaptaciones cinema-tográficas: Faro Forteza (2006), Fernández Nistal (1993), García Jambriña (1998–2000), o Pérez Bowie (2003), entre otros.*



Simplificación: “debida no a necesidades técnicas de cambio de formato o de género, sino al consumo masivo” (Sánchez Noriega, 2000: 71).

Aunque no con la misma maestría, el mundo reflejado en la película concuerda de modo coherente con el de la novela, pero el producto resultante, además de lógicamente reducido en extensión, queda simplificado artísticamente con respecto a su homólogo literario, no alcanzando en modo alguno su nivel expresivo.

Conclusiones

En este último apartado señalaré las razones que me impulsaron a recalcar, líneas arriba, que *A ciegas* no es ni la sombra difusa de *Ensayo sobre la ceguera*, o como aclararía Gimferrer: “las grandes novelas pueden dar buenas películas pero difícilmente grandes películas” (2000: 78).

A nivel de contenido, el libro es superior a la película, y lo es porque sus 320 páginas están impregnadas de la pluma de José Saramago, un escritor internacionalmente reconocido que, además de narrar y describir con suma maestría un mundo apocalíptico asolado por una epidemia de ceguera, reflexiona, como si de un ensayo filosófico se tratase, acerca de la dualidad del ser humano. Por una parte, muestra su lado más primario (“Si no somos capaces de vivir enteramente como personas, hagamos lo posible para no vivir enteramente como animales”, pedía constantemente la mujer del oculista a sus compañeros de sala, en su estancia en el manicomio): los miedos, las debilidades físicas y mentales, el egoísmo y la crueldad, la sed de venganza, los impulsos sexuales, o la escatología más indigna; y, por otra parte, nos conmueve con su vertiente más humana, destacando valores como la bondad, la solidaridad, el altruismo, el amor y la unión ante las adversidades.

La película, a cargo de Fernando Meirelles, conocido por haber dirigido las aclamadas *Ciudad de Dios* y *El jardinero fiel*, no consigue plasmar con tanta lucidez la psicología del individuo, y no invita a la reflexión del modo en que sí lo hace la obra literaria. En consecuencia, y dado que “cuando una novela es llevada al cine simplemente ocurre que su discurso es aprovechado como historia para otro discurso ulterior, totalmente distinto del original literario: el discurso fílmico” (Villanueva, 1999: 192), me permito constatar que, en este ejemplo, el discurso literario es netamente superior, en términos de riqueza de contenido, a su homólogo cinematográfico. Del mismo modo, se hace muy pertinente la afirmación de Becerra, cuando asegura que “el texto literario, tanto por su desarrollo argumental, por sus intenciones simbólicas, como por contener largos fragmentos descriptivos y digresivos, posee una enorme dificultad para su trasvase a imágenes cinemáticas” (2003: 53). Fe de ello podrían dar Fernando Meirelles y sus colaboradores, que no consiguieron trasvasar del papel al celuloide, y de forma satisfactoria, la novela del Premio Nobel portugués.

En el plano meramente formal, me gustaría aludir al binomio evocar/mostrar. El primer elemento del citado binomio es muy propio de la palabra, de la novela; el segundo es un mecanismo genotípico del lenguaje fílmico, una condición *sine qua non* de su ontología. Mejor que yo lo explica Sánchez Noriega, al reparar en que “probablemente, la mayor diferencia del valor de los sintagmas verbales respecto a los visuales (uno o más planos que ofrecen una significación) radica en la analogía de la imagen. Se suele decir que la palabra se sitúa en un nivel de abstracción, mientras la imagen es concreta, representacional, remite directamente a un referente” (2000: 39). Pues bien, cuando se trata de simbolizar algo tan complejo como la ceguera, la palabra, y por ende su capacidad de abstracción, gana claramente a la imagen, maniatada por su



cariz concreto y representacional. En la película, la presencia de filtros blancos es permanente, recurriendo además a la difusión de las formas de los objetos. Pero con todo, la representación iconográfica de la ceguera no es tan potente como sí lo es su evocación literaria.

Comenzaba este apartado relativo a las conclusiones con una cita de Gimferrer, y para concluir me valdré nuevamente de este autor, pues manifiesta que “una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios –la imagen– el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal –la palabra– produce la novela en el lector” (2000: 65). A mi modesto entender, *A ciegas* no estaría incluida en esa selecta lista de películas que hacen justicia a su referente literario. *Ensayo sobre la ceguera* es una gran novela, cuyo cariz ensayístico y simbólico supuso un reto demasiado ambicioso para los encargados de plasmar en imágenes el complejo mundo alegórico y distópico narrado por Saramago.



Referencias bibliográficas

Becerra, C. (2003). Notas sobre la descripción en cine y en literatura. En J. A. Pérez Bowie (Ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (pp. 49-55). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Fernández Nistal, P. (1993). Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas. En J. M. Bravo Gozalo (Ed.), *La literatura en lengua inglesa y el cine* (pp. 29-40). Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación.

García Jambrina, L. (1998 – 2000). De la palabra a la imagen: las relaciones entre cine y literatura. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 3, 143-154.

Gimferrer, P. (2000). *Cine y literatura*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Peña-Ardid, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

____ (2003). La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión. En J. A. Pérez Bowie (Ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica* (pp. 11-30). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Seger, L. (1993). *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Madrid: Ediciones Rialp.

Villanueva, D. (1999). *Novela y cine, signos de narración*. En C. Peña-Ardid (Ed.), *Encuentros sobre literatura y cine* (pp. 185-209). Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses.

