



Agosto - Septiembre  
2005

Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones Especiales



Carr. Lago de  
Guadalupe Km. 3.5,  
Atizapán de Zaragoza  
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613  
Fax. (52)(55) 58645613

## El Coronel Sí Tiene Quien le Escriba. La Adaptación/traducción: Genotextos/Endotextos

Número Actual

Por *Cristina Cervantes*  
Número 46

"Porque la historia del Coronel tiene,  
a mi entender, como las cebollas,  
tres estadios, tres lecturas,  
tres tonos de voz, tres memorias."  
(Arturo Ripstein, 1999)

### Introducción

Ya sea con la "importación" de temas, con la aportación de teorías y técnicas literarias, con la transposición de géneros o formas narrativas, es posible establecer una relación entre la literatura y el cine. Albersmeier (Peña-Ardid, 1999: 90-91) presenta las posibilidades que la relación cine y literatura tienen dentro de la investigación, como objetos de estudio. Plantea tres posibilidades: Estudiar la influencia de la literatura sobre el cine, la influencia del cine en literatura o la interdependencia literatura-cine. Carmen Peña-Ardid agregaría el estudio de condiciones metodológicas, ya sea con la investigación de la *tematología* como el de la *genología* comparadas.

Como parte del análisis de la influencia de la literatura sobre el cine, la adaptación cinematográfica se constituye como un campo de estudio cuyo objeto es concreto pero con la carencia de una herramienta metodológica que pueda aplicársele. Imanol Zumalde Arregi intenta proponer un primer bosquejo de una "Teoría General de la Adaptación" que articula alrededor del concepto de Traducción/Adaptación, y que parte de la idea de la hipertextualidad de Gérard Genette (1996: 209). En su planteamiento teórico, agrega en la ecuación un tercer texto que puede plantearse como texto mediador del filme o producto final de la adaptación: El guión cinematográfico.

Su intención es la de analizar la dialéctica textual entre dos obras, una literaria y su Traducción/Adaptación cinematográfica a partir del establecimiento de ciertos límites impuestos a la hipertextualidad Genettiana. El presente trabajo presenta un posible modelo de análisis de la Adaptación/Traducción del texto literario, al guión y al filme que parte del acercamiento de Imanol Zumalde Arregi y que pretende encontrar aquellas *marcas* en los tres textos que lleven a establecer cuáles son las relaciones hipertextuales que se trasvasan de un lenguaje a otro.

### Traducción/adaptación cinematográfica

La adaptación literaria al cine constituye un elemento de fusión de dos lenguajes, el literario y el cinematográfico que puede ser concebido como un punto de partida para una exploración que permita establecer cómo un texto que utiliza el lenguaje escrito, puede ser presentado en otro texto que utiliza el lenguaje audiovisual.

El término adaptación cinematográfica puede ser concebido como una "traducción" del texto literario al texto fílmico, consiste en poder producir en el espectador una emoción estética similar a la del texto originario, a través del uso de los recursos audiovisuales. Ana Alonso Fernández la concibe no sólo como una

traslación de contenidos, "sino que también implica elaborar una nueva estrategia comunicativa" así como la modificación de las circunstancias pragmáticas de la comunicación (2004: 33). Algunos estudiosos consideran que más que una adaptación se puede hablar de una transposición, "un proceso de transformación de un sistema comunicativo artístico en otro sistema semiótico de naturaleza también artística y ficcional" (Alonso Fernández, 2004: 34).

Para Imanol Zumalde se trata de un proceso de Traducción/Adaptación, que "puede ser definido como toda aquella transformación que opere un texto A y que resulte en otro B, donde el paso de A a B no sea única y forzosamente un canje de idioma sino que posibilite un trasvase de lenguaje o modo de expresión." (1996: 210). El texto Traducido/adaptado será un hipertexto autorizado por su hipotexto (en términos genettianos), un sistema semiótico sobre el cual se establecen relaciones, delimitaciones y demarcaciones:

- a. La T/A se circunscribe a una relación derivativa entre dos únicos textos. Es decir, no es posible establecer una relación directa entre el texto literario original y la película, el guión, como texto relacional, es quien establece las demarcaciones del trasvase de un sistema semiótico a otro.
- a. Relato --> Guión --> Película
- b. La T/A debe ser explícita y oficial. Representada por una declaración paratextual explícita.
- c. La T/A debe ser *respetuosa* con el original. Manteniendo un vínculo textual que pueda ser reconocido.
- d. Ante la imposibilidad de cuantificar el grado de transformación propia de la T/A, la derivación que conlleve debe ser legitimada por el texto original. Es decir, no es posible hacer un uso libre del texto original, el mismo vínculo hará que las transformaciones no se alejen del relato.
- e. La T/A como hipertexto debe de ser leída en conexión de su hipotexto. Tendrá así, referentes directos que puedan ser conectados directamente con el hipotexto.

De estos límites podría partir entonces el instrumental analítico para el estudio de la Traducción/Adaptación, del texto literario original, al guión y de éste al filme.

Una película es una historia narrada en imágenes, utiliza su propio lenguaje, y está basada en los personajes que realizan diferentes acciones para lograr resolver un conflicto o llegar a una meta en diferentes lugares dentro de un espacio temporal (Maza y Cervantes, 1994). Personajes, acciones, lugares y tiempo son los cuatro elementos que entran en juego para narrar historias. Una trama o plot, unos elementos audiovisuales (caracterización visual, representación, diálogos, música, iluminación, decorado, objetos, etc) y una serie de concepciones técnicas (close up, medium shot, etc.) que al tratarse de una adaptación estarán en estrecha relación con un texto literario de origen.

Sin embargo, para Zumalde existe entre la obra original y la película un estadio de tránsito y adecuación de un relato concreto representado en otro medio de expresión. El guión cinematográfico, reproduce los parámetros argumentales del texto literario, pero su finalidad es la de facilitar la traducción a un medio que utiliza el lenguaje audiovisual. Por lo tanto, el guión se constituye como un texto autónomo y mediador semiótico de la adaptación cinematográfica. (1996: 212).

Si en la relación Relato --> Guión --> Película, en términos de Sumadle, solamente se pueden establecer relaciones diádicas entre una Traducción/Adaptación, un genotexto (en terminología del autor) o relato original, al ser traducido producirá un

endotexto. Éste posteriormente, se convertirá en un guión genotexto de una traducción para un filme o endotexto. La visualización gráfica sería como sigue:

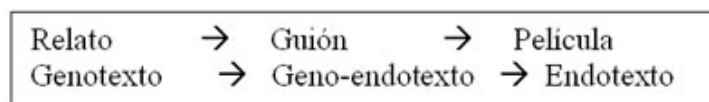


Figura 1 Relación textual Traducción/Adaptación

La relación diádica entre cada elemento (desde la perspectiva de Zumalde) incluiría también la ecuación pragmática desde el punto de vista de la comunicación, en un modelo tradicional de comunicación, se plantean a los emisores y receptores, quienes son las personas que llevan a cabo el proceso. Para una obra literaria, el autor, crea un relato que será leído por un receptor que no conoce, a través del horizonte de expectativas de autor y lector, es donde el proceso toma forma, es en donde la historia será interpretada. Agregando este elemento a la Figura 1 original, la ecuación quedaría como sigue:

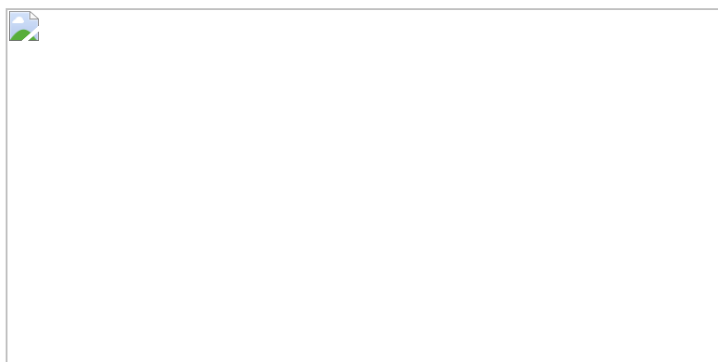


Figura 2 Relación Genotexto à Endotexto en la Traducción/Adaptación

En la figura 2, se visualiza cómo se llevan a cabo las relaciones entre los tres sistemas semióticos, cada uno delimitado de acuerdo con su lenguaje y reglas particulares. Del primer sistema semiótico, tendremos un relato literario, concebido como genotexto original o hipotexto, al entrar en contacto con el guionista, éste realiza el proceso de la primera Traducción/Adaptación, basado en las reglas particulares de la creación de guiones, pero conservando una íntima relación con el genotexto original, el producto, será un guión Traducido/adaptado, que como endotexto llegará como genotexto original a sus receptores particulares, el director y el staff de producción que decodificarán el guión, para Traducirlo/Adaptarlo en un sistema semiótico que utiliza el lenguaje audiovisual, en una segunda Traducción/Adaptación que culminará en un endotexto que llegará como genotexto a los receptores.

Con la finalidad de comparar la diada textual, el análisis deberá iniciar con la delimitación de aquellas marcas lingüísticas y pragmáticas en cada sistema semiótico y su comparación. Podrían ser por ejemplo, las particularidades de construcción formal, la comparación de los segmentos de cada relato o de los elementos descriptivos o narrativos de un relato, las marcas específicas de los elementos de construcción dramática (personajes, acciones, lugares y tiempo). Un primer bosquejo quedaría como sigue:



Figura 3: Modelo de Análisis

La figura 3 representa las marcas lingüísticas y pragmáticas que deberán analizarse en dos momentos, primeramente revisando el texto literario comparado con el guión, que posteriormente será contrastado con el texto cinematográfico. Las flechas en ambos sentidos, representan la relación que cada texto guarda con su genotexto original o hipotexto. Las marcas lingüísticas y pragmáticas se encontrarán estableciendo un marco referencial común de cada diada de análisis textual. Partiendo de los elementos de construcción de un guión cinematográfico (dada su posición central y mediadora), personajes, acciones, lugares y tiempo se presentan a través de la unidad mínima de construcción dramática: la escena (Maza y Cervantes, 1994).

Como se había mencionado anteriormente, es en la escena en donde los personajes al realizar diversas acciones físicas y emocionales delimitadas por un lugar y un tiempo, presentarán la historia descrita a través de los elementos de construcción de la escena: el **personaje** (o actor), la descripción del **decorado**, los **accesorios**, y de los accesorios el objeto que se convierte en un elemento que mueve una escena, la **iluminación** como otra de los elementos semióticos de significación y el sonido conteniendo los diálogos, el ruido ambiente y la música (Vale, 1982).

Las marcas entonces, señalarán comparativamente cada uno de los elementos que se localicen en cada texto analizado, las similitudes y diferencias representarán las intermediaciones semióticas de la adaptación/traducción.

### **La adaptación/traducción de *El Coronel no tiene quien le escriba***

En el proceso de adaptación/traducción (T/A) de *El Coronel no tiene quien le escriba* se presenta: la novela de Gabriel García Márquez, publicada en 1957, su adaptación a un guión cinematográfico, realizado en 1999 por Paz Alicia Garcíadiego, y el filme, llevado a la pantalla por Arturo Ripstein en 1999.

*El Coronel no tiene quien le escriba* en los tres textos narra la historia de un Coronel jubilado que vive en un puerto y desde hace muchos años está esperando su pensión. Todos los viernes asiste al puerto para ver llegar el correo con la esperanza de que traiga un documento con el resultado de su "gestión". El Coronel y su esposa están en un caso de indigencia total, además de no haber podido superar la muerte de su hijo, asesinado en una pelea de gallos clandestina, no tienen dinero y tuvieron que hipotecar su humilde casa para poder pagar el entierro. Un gallo de pelea es el único recuerdo que su hijo dejó, "El gallo del pueblo" como lo llaman, es la esperanza de los dos viejos para poder tener algo de dinero y sobrevivir.

El genotexto original ubica la historia en Colombia su adaptación la sitúa en México, en Veracruz, en un pueblo escondido entre lluvia y maleza: Chacaltianguis. De la historia original, la adaptación al guión realizada por Paz Alicia Garcíadiego surge, de acuerdo con su autora de "los sueños rotos y los sueños aplazados de este Coronel de trópico perezoso, tan acostumbrado y desacostumbrado a la espera" (Garcíadiego, 1999: 41).

El siguiente proceso se lleva a cabo al "traducir" el guión a través del lenguaje audiovisual. Arturo Ripstein, entiende la historia del Coronel en

tres estadios, tres lecturas, tres tonos de voz, tres memorias. La primera: un hombre agobiado por el hambre y la burocracia. Un hombre tenaz que espera y desespera en el muelle aguardando el barco que le debe traer la pensión prometida. Es la historia que de manera más evidente nos viene a los lectores a la cabeza, cuando recordamos al Coronel. Es la más hablada, comentada, aludida (Garcíadiego, 1999: 40).

Además Ripstein encuentra otras dos lecturas: la historia de amor entre el Coronel y su esposa, como dos enamorados que aún y con la miseria se aceptan, se aman, se cuidan; y la utopía, el "quijotismo" del Coronel al poner su esperanza en un gallo que podría reivindicar el maltrato de la burocracia, de aquellos a los que sirvió y no lo han recompensado.

En la traducción del guión al filme, al ubicar la historia en México, el Coronel es pobre (como en la novela), pero está casado con una española, que al igual que en la novela tiene asma, pero cambia un poco su carácter, ya que su acción no es tan sumisa. En su texto, García Márquez se refiere a la esposa del Coronel como su *mujer*, en el guión, tiene un nombre: Lola. Ambas presionan al Coronel para deshacerse del gallo, pero Lola entiende mejor la importancia que éste tiene para que su marido sobreviva. El Coronel de García Márquez, fue tesorero de las fuerzas revolucionarias de Aureliano Buendía; en el guión, ha participado en las guerras cristeras al lado de los federales.

En la novela han pasado 15 años en los que el Coronel espera su pensión, en el guión y en la película 27 son los años de espera. En el momento de adaptar la historia a México, se cambia la guerra por una real, un hecho mexicano como lo fue la guerra cristera, que marca mucho más el aspecto religioso de la historia. En varias escenas se describe a través de acciones y diálogos el conflicto con el cura del pueblo, mientras que en la novela su aparición es más sobreentendida. Incluso en una de las escenas la relación entre Lola y el cura se ubica como una de confidente/amigo. Además del cura existen otros personajes que se relacionan con el Coronel y su esposa, por ejemplo, el médico del pueblo. Otro cambio importante respecto del personaje del médico, es su situación "moral", amigo del cura, casado, pero con una explícita inclinación homosexual; en la novela el médico se encuentra más cercano al Coronel. Don Sabás, es igual en Colombia y México, obeso, diabético, aprovechado y ladino. El típico personaje que se ha hecho rico a costas de los demás, compadre del Coronel porque bautizó a su hijo y más que ayudarlo, se aprovecha de él. Julia es un personaje que no aparece en la novela, quizá con la intención de presentarnos más claramente el sufrimiento de los esposos sobre la pérdida del hijo (Agustín). Julia, una prostituta del pueblo, hermosa y conmovida por el evento, aparece como una de las posibles culpables del asesinato; el Coronel la ha perdonado, Lola jamás.

Otra *marca* que se presenta en los tres textos lo constituye por ejemplo, el tipo de ropa que utilizará el Coronel para ir al "primer velorio en el pueblo de un muerto por muerte natural":

La ropa blanca estaba sin planchar a causa del asma de su mujer. De manera que el coronel tuvo que decidirse por el viejo traje de paño **negro** que después de su matrimonio sólo usaba en ocasiones especiales. (García Márquez, 1957: 10). [Las negritas son nuestras]

Mientras que en el guión no se señala su atuendo, en la película se dedican dos escenas relacionadas con su traje **blanco** con una banda negra por el luto, que Lola entrega al Coronel al momento de vestirse. ¿Porqué Ripstein decide que el traje deberá ser blanco? Quizá porque nos encontramos en el trópico, porque este traje haría referencia a los espectadores de las glorias pasadas del Coronel cuando podía vestirse elegante, muy veracruzano.

Dos signos se establecen como puntos importantes de análisis, la referencia al tiempo que en el caso de la novela a través de dos objetos: un **reloj** de cuerda que sí funciona y un **paraguas** destruido por la polilla que para la mujer era el símbolo de estar "pudriendo vivos". En el guión y en la película el reloj no funciona, es uno de los últimos objetos que se deshacen vendiéndolo "al alemán". El paraguas es algo que "no debe abrir" el Coronel, pero carga como símbolo de "dignidad".

Además de estos elementos como fuentes de información de la historia, tenemos otro que cobra importancia cinematográfica pero no en el texto literario: en la novela no existe un espejo en la casa, se considera otro símbolo más de la pobreza de los personajes. Para el cine, el espejo es un recurso audiovisual que puede presentar mucha información a los espectadores y aparece tanto en el guión como en la película (los de la recámara y el baño). Por ejemplo, cómo el Coronel en la primera escena del guión y de la película: "se topa con el espejo: se mira con sorpresa. Después de tantos años, no se acostumbra a reconocerse en ese pedazo de persona, de saberse tan cenizo, tan pagado a la muerte". (Garcíadiego, 1999: 43).

En la forma de presentar los diálogos entre personajes, se despliegan también algunas *marcas* de significado. En la novela, los personajes piensan y hablan con una especie de "permiso" de parte del narrador, quien introduce y explica los diálogos. El tercer párrafo del texto narra como:

La esposa levantó el mosquitero cuando lo vio entrar al dormitorio con el café. Esa noche había sufrido una crisis de asma y ahora atravesaba por un estado de sopor. Pero se incorporó para recibir la taza.  
-Y tú- dijo.  
-Ya tomé – mintió el coronel-. Todavía quedaba una cucharada grande." (García Márquez, 1957: 8).

Mientras que en el guión los diálogos se separan de las descripciones del decorado de la escena y la caracterización de personajes y sus acciones:

#### 5 INT./RECÁMARA/AMANECER

El Coronel entra a la recámara con paso sigiloso. [...] Deja el pocillo de peltre en el buró y lanza un suspiro. Por el espejo vemos a la mujer, flaca y pálida, sentada en la cama, con el pelo entrecano sobre los hombros.  
El Coronel se sobresalta al descubrirla en cuclillas sobre la cama, pero como niño descubierto in fraganti le pasa el café sin verla a la cara.  
Ella da un trago corto. Se limpia las comisuras con los dedos. Habla con la voz sorda y aguda al mismo tiempo, propia de los asmáticos. Voz de ave agorera.

LOLA:  
¿Y tú?

Un silencio es toda la respuesta

CORONEL:  
Ya tomé el mío. Alcanzó.  
Había una cucharada grande.

Y los espectadores de la película sabrán que **miente** porque lo hemos visto en las escenas anteriores preparar sólo una taza en la que puso los restos de café de un botecito. Los recursos formales de los tres textos, se refieren a las formas en las cuales se presenta la información a los lectores/espectadores: la narración de acciones en un cierto orden, en donde un narrador (que no es el autor), describe acciones, tiempos, sentimientos, diálogos, contexto del relato es propio de la novela.

Para el guión, los aspectos formales van acompañados de descripción más que de narración. Habrá primero que dividir la historia en escenas, es decir en unidades de acción dramática, que describirán los lugares, las acciones de los personajes y sus diálogos. El orden con que se brinda la información es importante porque para el realizador será la forma en que ordenará a través de la edición su filmación para mostrarla a una audiencia que no estará acostumbrada a "regresar" la cinta (si es que puede) para comprender los eventos de la historia. En el guión incluso, existen convenciones internacionales de cómo debe redactarse:

tipografía, tamaño de la letra, división en escenas, etc. A manera de ejemplo, la novela comienza como sigue:

El coronel destapó el tarro del café y comprobó que no había más que una cucharadita. Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café revueltas con óxido de lata. Mientras esperaba a que hirviera la infusión, sentado junto a la hornilla de barro cocido con una actitud confiada e inocente expectativa, el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas.” (García Márquez, 1957: 7).

Si en el guión la decisión fue la de comenzar con una escena en donde se describe la recámara del Coronel y Lola, veámos qué pasa en algunos fragmentos de la primera escena:

#### 1 INT./RECÁMARA/AMANECE

La mañana apenas despunta. El cuarto de techos altos y paredes descascaradas que despiden humedad ... descubre graciosa a la aurora sus muebles despostillados y viejos ... el armario vetusto, con la luna quebrada y parchada con mastique, la cama de hierro, enorme, sólida ... Sobre la cama se amontonan vestidos, periódicos, sartenes, ollas que delatan el uso bastardo al que ha quedado el tálamo matrimonial... El viejo se levanta.

Es hasta la segunda escena cuando aparece la acción relacionada con la cocina y el café:

#### 2 INT./COCINA/AMANECE

La cocina -una estufa arrumbada en el único cuarto habitable de la otrora casona de trópico- está a oscuras. Una olla de barro reposa sobre la estufa. A su lado, sobre una mesa de palo, forrada de plástico brillante con motivos navideños, está un tarro de hojalata con residuos de café. El CORONEL prende la estufa con un pedazo de periódico que tiene cortado y colgado de un clavo para tales menesteres. Rasca en la olla de café. Media cucharadita, es todo. Abre la puerta trasera del cuarto que da al traspatio: un lodazal con un lavadero. Un chorro de luz amarilla se cuela inclemente haciéndole fruncir los ojos [...]

En la película, la escena utiliza el *paneo* (el movimiento de la cámara) que, junto con la acción del personaje (que por cierto ya está levantado, sentado sobre un catre) proporciona esta información que el guión describe de una manera mucho más rápida, en relación con el tiempo que toma la lectura de cada detalle.

¿Cuáles serían las causas por las que la adaptadora decide no iniciar como la novela? Es probable que la respuesta tenga que ver con la necesidad de establecer las posibilidades de comprensión de la historia desde un inicio, para no “perder” a los espectadores, es decir, para proporcionar las instrucciones adecuadas para que el equipo de filmación presente aquellas *marcas* de significación en la historia que la presenten de una forma lógica: Un iluminador que tendrá que hacer parecer que está amaneciendo; un director de arte que tendrá que trabajar con la escenografía, los decorados y los accesorios; un personaje que caracterizará al Coronel y que deberá de proyectar sus emociones a través de la acción; un director que trabajará con un director de fotografía para plasmar a través del lente ésta información, etc.

Para la última escena de la película, la novela y el guión, las *marcas* son las mismas: en todas se presenta la insistencia de la mujer (sobre todo a través del diálogo), la presión sobre todo lo que les pasa, la hipoteca, el gallo, el dinero, el hambre; y en los tres textos, la respuesta es contundente:

El coronel necesitó setenta y cinco años –los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto- para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:  
- Mierda (García Márquez, 1957: 99).

INT./RECÁMARA/NOCHE

(...)

La voz del Coronel nunca ha sonado más firme, más serena, más contundente. La rabia de años y años. El viejo no mueve un músculo.

CORONEL:

Mierda...

(...)

La cámara fija en un *medium shot* el Coronel, sentado en la cama, la mujer se sienta y la cámara fija, el sonido de una lluvia torrencial se escucha, todo está en silencio, el Coronel sólo dice: "Mierda"...

### Conclusiones

El presente análisis de la adaptación/traducción cinematográfica de *El Coronel no tiene quien le escriba* presentó una propuesta de cómo acercarse a la novela (García Márquez), su adaptación en un guión (Garcíadiego) y su traducción en un filme (Ripstein) a través del planteamiento teórico de Imanol Zumalde (1996) en su bosquejo para una Teoría General de la Adaptación desarrollada alrededor del concepto de Traducción/Adaptación T/A y de la jerarquía de niveles de derivación.

Al proponer al guión como un texto mediador entre el texto literario original y su T/A en un filme, el primero se convierte en parte central del análisis a través del establecimiento de diadas de análisis. Así la novela se relaciona con el guión, el cual posteriormente se relacionará como un endo-genotexto del filme.

Con la finalidad de encontrar marcas lingüísticas y pragmáticas, se presentaron los elementos constitutivos de una escena como aquellas variables que pueden servir de comparadores semióticos de los textos. Definitivamente cada uno de ellos cobra vida de forma independiente, pero al establecer una relación hipertextual en *El Coronel no tiene quien le escriba* nos encontramos ante un guión adaptado de la novela original y traducido en un texto que puede ser interpretado para producirse en un filme (audiovisual) que, en términos de Zumalde (1996), es *respetuoso y cuya función es de legitimación* al compararse con el texto original.

---

### Referencias:

- ALONSO FERNÁNDEZ, A. *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine*. Barcelona: Edición Reichenberger, 2004.  
GARCÍA MÁRQUEZ, G. *El Coronel no tiene quien le escriba*. México: Diana, 1987.  
GARCÍADIEGO, P. A. *El Coronel no tiene quien le escriba, Guión Cinematográfico*. México: Edición Reichenberger, 1999.  
MAZA, M. & CERVANTES, C. *Guión para medios audiovisuales. Cine, Radio y Televisión*. Pearson: México, 1994.  
PEÑA-ARDID, C. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra. 1999.  
SÁNCHEZ, J. (Productor), Ripstein, A. (Director). (1999). *El Coronel no tiene quien le escriba*. [118 minutos] (En México, distribuida en DVD por Maverick Entertainment).  
VALE, E. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Buenos Aires: Gedisa. 1982.  
ZUMALDE, I. "Adaptación cinematográfica y teoría de la traducción" en *Letras de Deusto*, vol. 26, no. 70, enero-marzo, 1996, pp. 205-219.

---

*Mtra. Cristina Cervantes*

*Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey, N.L., México.*

