

LA CUESTIÓN DE LA TRANSPOSICIÓN EN BLANCANIEVES

LUCIA UGARTE DEL CAMPO¹

RESUMEN

El trabajo transpositivo del texto literario *Blancanieves* de los hermanos Grimm, al texto cinematográfico *Blancanieves y el Cazador* (Rupert Sanders: 2012), opera como una traducción que hace referencia a la matriz literaria sólo como un pretexto, que después se desordena y reelabora en un universo de escritura casi completamente autónomo respecto del original. En el presente trabajo indagaremos si la distancia con respecto al texto literario original está condicionada por el ojo y el gusto de la época, ó por los condicionamientos narrativos y comerciales imperantes en el cine hollywoodense contemporáneo.

PALABRAS CLAVE:

Transposición, cine, literatura, Grimm, Blancanieves.

FICHAS TÉCNICAS DEL TEXTO LITERARIO Y DEL TEXTO FÍLMICO

Blancanieves escrita por Jacob y Wilhelm Grimm en el año 1812. El título original: *Schneewittchen*, ubicada en el género narrativa, cuento.

Blancanieves y el Cazador (*Snow White and the Huntsman*)

Sello productor: Roth Film

Dirección: Rupert Sanders

Guión: Evan Daugherty, John Lee Hancock y Hossein Amini

Fotografía: Greig Fraser

Escenografía: Fainche MacCarthy

Montaje: Conrad Buff IV y Neil Smith

¹ Lucía Ugarte del Campo, estudiante de la Lic. En Artes de la Universidad de Buenos Aires, miembro del Equipo Arte y Sociedad en el CIDAC, Argentina.

Música: James Newton Howard

Duración: 127 minutos

Fecha de estreno: 1 de junio del 2012

Intérpretes: Kristen Stewart, Charlize Theron, Chris Hemsworth y Sam Clafln.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo abordaremos el cuento de los hermanos Grimm *Blancanieves* y su transposición fílmica *Blancanieves y el Cazador*, dirigida por Rupert Sanders. Tomaremos la siguiente afirmación de Gerard Genette (1989), como premisa de nuestro trabajo:

La humanidad que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas y, a veces necesita investir de sentidos nuevas formas antiguas. Todavía es necesario ocuparse de ellas y a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. Le memoria, dicen, es revolucionaria –a condición de que se la fecunde y de que no se limite a conmemorar-. La literatura es inagotable por la razón suficiente de que un solo libro lo es.

Traemos esta cita a colación porque nos resulta significativo que un cuento universal como lo es *Blancanieves*, sea llevado tres veces a la pantalla cinematográfica en el mismo año² y de maneras sumamente disímiles. Siguiendo la línea propuesta por Genette, reafirmamos que un solo libro es inagotable por la multiplicidad de significados que puede suscitar, sin embargo no siempre encontramos una elaboración superadora del texto original. La toma cinematográfica nos plantea un examen diferente sobre el texto, ya que ninguno deja la imaginación personal como la lectura, en la que novela o el cuento abren paso a mundos que el lector deberá conceder con su propia producción de imágenes (Steimberg: 1998).

² En el año 2012 se estrenaron *Espejito, espejito* (Mirror, Mirror) dirigida por Tarsem Singh, y *Blancanieves y el cazador* (Snowwhite and the hustman) de Rupert Sanders en los Estados Unidos. Mientras que España estrenó el 28 de septiembre del mismo, año su versión de *Blancanieves* a cargo de Pablo Berger. Éste film le aportó características del folclore español al cuento tradicional, tanto en su estética cinematográfica como en el trabajo de musicalización del mismo. Asimismo, la ambientación española nos lleva a los años 20', y la imagen es en blanco y negro. Otra de las elecciones significativas del director es que el film es silente en su totalidad. Los tres films a están contruídos a partir de propuestas enunciativas diferentes (género épico, comedia, drama-thriller), y resultan ideales para ejemplificar la multiplicidad de historias que se pueden construir a partir de un mismo relato.

Consideramos que las exigencias impuestas por los cánones del mercado hollywoodense actual -tanto a nivel narrativo como formal-, pueden ofrecer elementos interesantes de desarrollo temático, pero en el resultado final no logran integrarse, y actúan en detrimento de la historia. El objetivo de este trabajo es tanto analizar las continuidades y rupturas que se producen en el paso del cuento a la pantalla cinematográfica, como reflexionar acerca de este pasaje en función de los efectos que producen en la recepción final de la historia.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

Entre 1812 y 1815, los hermanos Grimm publicaron dos tomos de los *Cuentos infantiles y del hogar*, una colección de cuentos recogidos de diferentes tradiciones orales, a menudo conocida como *Los cuentos de hadas de los hermanos Grimm*. Los textos se fueron adornando y, a veces, censurando de edición en edición debido a su extrema dureza. Los Grimm se defendían de las críticas argumentando que sus cuentos no estaban dirigidos a los niños. Pero, para satisfacer las exigencias del público burgués tuvieron que cambiar varios detalles de los originales. *Blancanieves* es una de las obras más reconocidas de esta publicación que hizo trascender a los hermanos Grimm.

En sus inicios nunca se consideraron escritores para niños, sino folcloristas patrióticos. Alemania en la época de los hermanos Grimm había sido invadida por los ejércitos de Napoleón, y el nuevo gobierno pretendía suprimir la cultura local del viejo régimen de feudos y principados de la Alemania de principios del siglo XIX.

Doscientos años después, en Hollywood, Estados Unidos, el cuento es adaptado al contexto social contemporáneo. Cabe destacar que para la producción del film utilizaron consultores académicos de la Universidad de Chichester y de la Universidad de Oxford para tener una base de datos con documentos sobre cuentos de hadas y batallas medievales. Pero cuando se traduce una novela en una película no se actúa solamente como si fuera una traducción más o menos completa del sentido y de los valores inmanente del primer texto en el segundo, sino que se construye, incluso involuntariamente, una nueva estrategia comunicativa subordinada a circunstancias de consumo completamente distintas (físicamente, fisiológicamente, perceptivamente,

psíquicamente socialmente, antropológicamente), de las características de la primera manifestación del discurso (Bettetini: 1996). Partimos de un cambio del sujeto empírico de la enunciación, pasamos de los hermanos Grimm a un *aparato productor* (conformado por productores, director, guionistas), implicado en la misma producción de sentido. El listado completo de integrantes del equipo de la película tiene diecisiete páginas³, y la inversión que tuvo el film fue de 170 millones de dólares. Ante el alto nivel de inversión y de personas participantes en la realización de la película, podemos inferir que el contexto de producción de la misma estaba condicionado por el componente económico. Responde a una demanda social y se esfuerza legítimamente en sacar de este servicio un provecho, de ahí su aspecto a menudo comercial, ó como se decía antiguamente “alimenticio”, con frecuencia más próximo de la tarea que de la hazaña (Genette: 1989). Cabe destacar que el director de la película proviene del ámbito publicitario, y *Blancanieves y el cazador* es su ópera prima en el ambiente cinematográfico.

Asimismo, podemos incluir el film dentro de la serie de “super producciones” actuales hollywoodense, como *El Señor de los Anillos*, *Alicia en el País de las Maravillas*, y *Crepúsculo* –no es casual que en *Blancanieves y el cazador* se convoque a la misma actriz protagónica, Kristen Stewart-. Los films antes mencionados están basados en un texto literario anterior, y tienen una estetización de la imagen similar. Presentan grandes escenarios naturales y ficcionales modificados digitalmente, en donde el bien y el mal están simbolizados –también-, desde el tratamiento de la imagen. Se podría llegar a pensar el nivel de *intertextualidad* con el que dialogan estos films, que implica la existencia de discursos autónomos en cuyo interior se prosiguen procesos de construcción, de reproducción o de transformación de modelos más o menos implícitos. Para Maltraux la obra de arte no se crea a partir de la visión del artista sino de otras obras (Greimas y Courtes: 1982).

En nuestro trabajo nos detendremos a analizar un segmento del texto literario y del texto fílmico de *Blancanieves* para ejemplificar estas ideas.

ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS DE TRANSPOSICIÓN

³ Se puede consultar el listado completo en la página oficial de la película:
http://www.snowwhiteandthehuntzman.com/assets/pdf/Snow_White_and_the_Huntsman_Notes.pdf

Para nuestro análisis tomaremos la secuencia inicial del film, desde la presentación de los créditos hasta que el personaje del cazador es enviado al bosque tenebroso a matar a Blancanieves. En el cuento éste secuencia corresponde desde el comienzo del mismo, hasta que la reina le pide los pulmones y el hígado de Blancanieves al cazador.

Motiva la elección de este segmento la riqueza de ejemplos transpositivos para analizar, y es en el final de éste segmento en donde comienza el desarrollo de la acción dramática que atraviesa a la historia y hace avanzar la acción.

ENUNCIACIÓN Y PUNTO DE VISTA

Desde el título de los textos ya podemos identificar una diferencia significativa que va a tener consecuencias en el desarrollo de la historia. En el film se agrega deliberadamente al personaje del cazador en el título. Como así también en el guión cinematográfico, este personaje también va adquirir mayor protagonismo en la historia. Más adelante analizaremos con mayor detenimiento las características de este personaje, pero desde el nivel de la enunciación, el título ya nos está subrayando la importancia del cazador en la historia, por lo que condicionará la mirada del espectador ante el film.

Tanto el cuento como la película, comienzan con un narrador omnisciente en tercera persona. El narrador impersonal produce un tipo de discurso que leemos en primer grado como el “real” de este universo de ficción. La ausencia de personalidad humana en el caso de este narrador impersonal permite al espectador imaginar ser confrontado directamente con el universo de ficción, abdicando toda reflexión sobre la forma del discurso narrativo (Burgoyne: 1991).

En el caso de *Blancanieves y el cazador*, se recurre al uso de la voz en off, huella sensible de un sujeto narrador que imita el del texto originario y que se dirige directamente al espectador. Frecuentemente a la voz en off se le asigna un papel impersonal que no implica aparentemente ninguna instancia dialógica entre narrador y lo que se narra y que de cualquier modo ya trastorna el papel del sujeto primitivo. Generalmente la traducción audiovisual abandona las eventuales instancias personalizadas del texto escrito y transcribe el sujeto narrativo, el enlace, en una versión objetiva, aunque esté o no presente la voz en off. Sin embargo, mientras que en el cuento la focalización de grado cero, con narrador omnisciente en tercera persona se mantiene constante durante todo el relato, en *Blancanieves y el cazador* podemos encontrar tres escenas en el segmento inicial con focalización interna variable –se

accede a la información a lo largo de la historia por más de un personaje (Graudeault y Jost: 1995)-. La primera sucede cuando la madrastra (Charlize Theron) camina al altar en su boda. La cámara comienza mostrándonos con un plano general la entrada triunfal de la reina al templo, pero por corte directo la cámara pasa a un plano americano que permite identificar una expresión de extrañeza en la mirada de la reina, y es en ese momento en donde desde la perspectiva de la madrastra vemos como el pueblo no presta atención a su gran entrada, sino que todos miran y comentan la presencia de Blancanieves, que viene justo detrás de la madrastra. Es el primer momento en donde percibimos que las intenciones de la madrastra no son del todo benévolas.

La segunda focalización interna que acontece en el film está a cargo del personaje del hermano de la madrastra. Se produce en la escena en la cual la madrastra le pregunta al espejo –que en el film adquiere una figura semihumana y tiene el poder de desintegrarse-, quién es la más hermosa del reino. Esta figura semihumana que representa le contesta que es Blancanieves, que acaba de alcanzar la madurez de su belleza. En ese momento la cámara pasa de narrar objetivamente la situación a la posición del hermano de la reina, que está escondido escuchando la conversación de su hermana con el espejito. Cuando la cámara realiza la focalización interna al personaje del hermano, vemos a la reina hablando sola, la figura semihumana presente en la toma anterior desaparece. Este procedimiento de pasar de la cámara objetiva a la subjetiva voyeur se repite tres veces, para que el espectador se percate del estado de locura en el que está inmersa la reina. Éste es el segundo momento en donde se perciben las verdaderas intenciones de la reina, y es decisivo ya que luego de esta escena va a mandar al hermano a matar a Blancanieves. Es interesante como el director toma el recurso de la focalización interna variable para comunicarle al espectador las verdaderas intenciones de la madrastra.

El tercer caso de focalización interna se da con el personaje del cazador. Este personaje se nos presenta en el film literalmente tirado en el fango, recién echado a patadas de un bar en donde tiene cuentas pendientes. El dueño del bar le pega al cazador, y este cae en el agua de unos caballos. En ese instante la cámara adopta la mirada del cazador, la imagen muestra en primer plano y fuera de foco al dueño del bar riéndose del cazador. Hay también una auricularización interna secundaria, ya que lo que escuchamos está filtrado por lo que escucha o no escucha un personaje y el sonido aparece inscripto en la imagen. Escuchamos como en primer plano resuenan las risas del dueño del bar y se

aíslan del ruido ambiental. El eco de las risas coincide con la imagen desenfocada del dueño del bar. Luego por corte directo se vuelve a la focalización de grado cero hasta el final de la secuencia analizada.

Por último, es interesante pensar en la figura del director de la película como *meganarrador* o el *gran imaginador* (Graudault y Jost: 1995). Si bien la narración intenta ser omnisciente, podemos encontrar huellas enunciativas a lo largo del film. En el segmento analizado, cuando muere la madre de Blancanieves el director inserta un primerísimo primer plano de la mirada de la niña, del rey o de la mano del rey sobre el hombro de la hija. Estos procedimientos acentúan el carácter dramático de la muerte de la madre de Blancanieves. También identificamos la presencia del director en el *rallenti* de la imagen cuando caen las gotas de sangre, en el *zoom in* hacia la rosa, primerísimo primer plano de la manzana cuando los niños juegan-un guiño al espectador que conoce la historia-, entre otros. Todos estos procedimientos son indicios de la presencia del director, y es la forma en que destaca simbólicamente información que desea que el espectador reciba.

TRANSFORMACIONES EN LA ESTRUCTURA TEMPORAL

Al analizar las transformaciones en la estructura temporal, resulta indispensable considerar el cambio de lenguaje que se produce del lenguaje literario al lenguaje audiovisual. Cada uno de ellos tiene características y procedimientos específicos que modifican la recepción de la historia, y el valor de cada uno de los signos del texto, se define solamente en el sistema que lo integra. No hay signo transistemático (Benveniste: 1976). Por ejemplo, el tiempo de la escritura literaria no tiene de hecho influencia determinante sobre el tiempo de la lectura; el tiempo de la escritura audiovisual es por el contrario, tan constrictivo y direccional frente al disfrute, como para poder ser considerado un componente importante de la producción de sentido que se pone en acción (Bettetini: 1996). Además, la práctica audiovisual adquiere un estatuto tal de privilegio en el contexto social que impone sus propios modelos a la práctica literaria. Uno de estos modelos es la convención en la duración de una película en una cantidad codificada de minutos (en este caso 120'). En el cine muchos procesos de la narración dependen de la *manipulación del tiempo*. Incluso en 'el nivel de la imagen, la programación de la duración y el orden influye en 'la experiencia del

observador (Bordwell: 1996). De la concentración de la duración impuesta pragmáticamente por el sistema productivo y distribuidor, deriva entonces la necesidad de concentraciones expresivas y de elecciones que destacan algunos aspectos del enunciado narrativo en perjuicio de otros. No es casual que en el DVD comercial de *Blancanieves y el cazador* se ofrezca al espectador una versión extendida film, ó el visionado del formato proyectado en los cines. Éste es uno de los problemas que va a afectar a la película. Se proponen muchos personajes, muchas historias individuales secundarias a la trama principal que no logran desarrollarse provocando confusión en el espectador. Cabe destacar que en la versión extensa del film se produce el mismo efecto, podría considerarse entonces una falla en el guión, que necesitaría de un tiempo televisivo o literario para lograr desarrollar todas las historias propuestas.

TRANSFORMACIÓN DEL RELATO

A continuación nos proponemos analizar las transformaciones del relato para identificar los procedimientos fílmicos que repiten o modifican la organización del relato del texto literario. El cuento tradicional tenía como finalidad ser un relato breve que pudiera ser leído de un tirón. Había una linealidad donde el modelo era el de “principio, medio, fin”, donde el eje central era la historia. En cambio el cuento moderno conlleva otro tipo de elaboración, más detenida y minuciosa, donde se ve reflejada una inventiva propia y un arte personal de cada escritor. Aquí a diferencia del modelo tradicional, el relato es mayormente fragmentario y muchas veces ambiguo, donde se hace más hincapié en el discurso y no tanto en la historia (Rest Jaime: 1967). En este sentido, es interesante cómo se presentan las prehistorias de los personajes de Blancanieves en el texto fílmico.

PREHISTORIA DE LA MADRE DE BLANCANIEVES

En el texto literario solamente se nos presenta a la madre de Blancanieves sentada cerca de una ventana con marco de ébano negro en pleno invierno. La madre que se dedicaba a la costura se pincha un dedo mientras miraba nevar y tres gotas de sangre cayeron en la nieve. En ése instante la madre expresó el deseo de tener una hija “*tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera del ébano*”. Poco después tiene una niña con estas características, pero al nacer la niña, la reina murió. Aunque el cuento nos diga que la madre de Blancanieves murió a causa del nacimiento

de ésta, vemos que durante los primeros años no le ocurre nada a la niña, a pesar de que su madre es sustituida por una madrastra. Esta última se convierte en una «típica» madrastra de cuento de hadas después de que Blancanieves alcanza la edad de siete años y empieza a hacerse mayor. Entonces, la madrastra empieza a sentirse amenazada por la muchacha y se vuelve celosa (Bettelheim: 1994).

En cambio en la película *Blancanieves y el cazador*, la voz off del narrador relata la historia de la madre de Blancanieves. En este caso, ella estaba caminando en el jardín y se pinchó con la única rosa roja que había resistido al fuerte invierno. Al caer tres gotas de sangre en la nieve, la reina deseó tener una hija “tan blanca como la nieve, con labios rojos como la sangre, y con cabellos negros como alas del cuervo”. Es interesante que en la película la reina asocie el negro con las alas del cuervo, ya que éste animal es el que estará presente constantemente con el personaje de la madrastra. Por corte directo vemos a Blancanieves con aproximadamente siete años de edad, y ya el director muestra a la madre de Blancanieves con malestar, con un médico revisándola, anticipando su destino. La próxima toma muestra a Blancanieves y a su padre de espaldas, y el narrador en voz off relata la muerte de la madre. Es interesante éste suspenso narrativo con respecto al destino de la madre, ya que enfatiza el carácter dramático de la situación.

PREHISTORIA DE LA MADRASTRA

Otro de los hechos que cambian radicalmente del texto literario al texto fílmico, es cómo el rey conoció a la madrastra de Blancanieves. En el cuento de los hermanos Grimm, nos dicen que un año más tarde de la muerte de la reina, el rey tomó otra esposa. En ningún momento se explica cómo la conoció, ni el origen de la mujer, solamente se enfatiza la belleza de la mujer y su carácter orgulloso y arrogante. El cuento también señala que la madrastra no podía soportar que nadie la superara en belleza y que tenía un espejo maravilloso al cual le preguntaba acerca de su belleza. El narcisismo de la madrastra está representado por el espejo mágico y su continua búsqueda de seguridad respecto a su belleza, mucho antes de que la hermosura de Blancanieves eclipse la suya (Bettelheim: 1994). En el caso del texto cinematográfico, la historia cambia significativamente. Luego de la muerte de la reina de Blancanieves, el ejército oscuro intenta derrotar al ejército del rey, pero este último sale vencedor.

Dentro de una carretilla de los enemigos, se presenta un prisionero sucio y encadenado. Cuando el rey se acerca para observar al prisionero, se vislumbra la belleza del rostro de la futura madrastra de Blancanieves. El rey queda obnubilado ante su belleza, y al otro día decide casarse con ella. Este cambio narrativo también denota un énfasis en la carga dramática de la historia. Por un momento el espectador puede llegar hasta sentir lástima por el origen de esta mujer, pero no por mucho tiempo, ya que dos escenas después vemos en primer plano su rostro extrañado de no ser el centro de atención en la boda con el rey. El desarrollo dramático del personaje de la madrastra es más extenso en la película, ya que mediante un flashbacks vamos a conocer la prehistoria de su personaje. La madrastra de Blancanieves en realidad fue secuestrada de niña y recibió un hechizo de su madre minutos antes de abandonar el hogar.

AÑADIDOS

En el film también se agregan diversos elementos y personajes, como el hermano de la madrastra, el cual tiene una relación ambigua con hermana. La relación oscila entre el amor, el odio, y la sumisión del hermano. Éste es el encargado de llevar a cabo los deseos de la hermana, es su más fiel vasallo y engrandece el poder de la madrastra.

También podemos identificar un desdoblamiento de la figura del príncipe. Si bien la historia nos presenta al hijo del conde como el compañero incondicional en la niñez, la historia cinematográfica propone al cazador como posible príncipe de Blancanieves. Es interesante que el cazador sea presentado como alcohólico, desalineado, viudo, configurando casi la antítesis del príncipe ideal. El film va a ser ambivalente en el sentido romántico, tanto con el hermano de la madrastra, como con la posible pareja de Blancanieves. Ésta también puede ser una de las fallas del guión, ninguna de las historias de amor llega a desarrollarse como para que el espectador pueda interesarse por la historia.

Así como se desarrollan las prehistorias en los personajes del cazador o de la madrastra, también se desarrolla la muerte del rey, que en el cuento no está explicitada. En la película el rey es asesinado en manos de su reciente nueva esposa, en la misma noche de bodas. Resulta peculiar que en el texto literario una vez que la madrastra manda a matar a Blancanieves el rey no aparece en la historia. No sabemos si murió o si sigue al lado de la madrastra y no actúa ante las órdenes de su nueva esposa. Pensamos que es muy probable que esta omisión haya sido producto de las reediciones escritas por los

hermanos Grimm en su afán de cautivar al público infantil. Se necesitaría un estudio exhaustivo sobre la primera edición alemana para poder arribar a una conclusión más certera.

CONCLUSIONES

En conclusión, el trabajo transpositivo del texto literario *Blancanieves* al texto cinematográfico *Blancanieves y el Cazador* nos resulta una traducción que hace referencia a la matriz literaria sólo como un pretexto, que después se desordena y reelabora en un universo de escritura casi completamente autónomo respecto del original. Creemos que la distancia con respecto al texto literario original está condicionado más que por el ojo y el gusto de la época, por los condicionamientos narrativos y comerciales imperantes en el cine hollywoodense contemporáneo. Si bien desconocemos si existe una fórmula explícita en las películas industriales contemporáneas, podemos percibir como el texto literario además de un pretexto es un intento por atraer el público que conoce la historia literaria.

Alicia en el país de las maravillas, Blancanieves, Caperucita Roja, Hansel y Gretel... grandes historias universales que en el imaginario de los lectores construían un universo absolutamente heterogéneo, lleno de colores, alegrías, tristezas, se ven homogeneizadas en una matriz común. Y consideramos que éste puede llegar a ser el mayor defecto de estos guiones, olvidar la especificidad del universo único e irrepetible propuesto por cada texto literario en detrimento de una fórmula que piensa sólo en la forma, pero se olvida del contenido.

BIBLIOGRAFÍA

Benveniste, Emile, "Semiología de la Lengua". En: *Problemas de Lingüística General*, México, S XXI, 1976.

Bettetini, Gianfranco, "Las transformaciones del sujeto en la traducción", en: *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*, Madrid, Cátedra, 2da ed, 1996. (primera edición en italiano: 1984)

Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Editorial Crítica, Madrid, 1994 (1975 1ª ed. En alemán)

Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, 1996.

Burgoyne, Robert, “El narrador en el cine”, en *Poetique*, No. 87, septiembre, 1991

Genette, Gerard, Cap. I, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.

Graudeault, André y Jost, Francois, *El Relato Cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.

Greimas, A., y Courtes, J., “Intertextualidad, Comparatismo, Configuración”. En: *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

Rest Jaime, *El cuento: de los orígenes a la actualidad*. Colección: *Capítulo universal (No.3)*. *La historia de la literatura mundial / Biblioteca básica universal*. Centro Editor de América Latina Buenos Aires, 1967/8

Steimberg, Oscar, “Libro y transposición”. En: *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.