

**TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E  
INTERPRETACIÓN**

*TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ*

*Departament de Traducció i Comunicació*

**TÍTULO / TÍTOL**

**Análisis de la traducción intersemiótica en la  
adaptación cinematográfica *Vértigo***

**Autor/a:** Laura Martin Vericat

**Tutor/a:** Julio de los Reyes Lozano

**Fecha de lectura/ Data de lectura:** junio de 2021

## **Resumen/ Resum:**

El objetivo principal de este trabajo es realizar un análisis de la adaptación cinematográfica de la novela *D'entre les morts*, escrita por Pierre Boileau y Thomas Narcejac en el año 1954, entendiéndola como una traducción intersemiótica. Para ello, nos basaremos en el modelo de adaptación de van Leuven-Zwart (1989). La adaptación se estrenó en 1958 bajo el título *Vértigo* y fue dirigida por Alfred Hitchcock.

El trabajo consta de cinco partes. En primer lugar, en la introducción presentaremos el trabajo, explicaremos los motivos por los cuales hemos escogido este tema y detallaremos los objetivos. En la segunda parte, en el marco teórico, definiremos los conceptos de «adaptación cinematográfica» y de «traducción intersemiótica». En la siguiente parte, material y método, contextualizaremos los objetos de estudio y expondremos el modelo de adaptación de van Leuven-Zwart explicando sus dos componentes, el descriptivo y el interpretativo. A continuación, procederemos al análisis de ambas obras, primero resumiremos las características comunes entre la novela y la adaptación, seguidamente expondremos los cambios clasificándolos en las cinco categorías del componente descriptivo y, por último, explicaremos las razones de estos cambios en el componente interpretativo. Finalmente, en las conclusiones, revisaremos si hemos cumplido los objetivos enumerados en la introducción y reflexionaremos sobre los resultados.

## **Palabras clave/ Paraules clau: (5)**

Traducción intersemiótica; adaptación cinematográfica; modelo de adaptación de van Leuven-Zwart; obra literaria; Alfred Hitchcock

**Estilo bibliográfico:** para la realización del presente trabajo se han aplicado las normas de estilo APA.

## ÍNDICE

1. Introducción .....	1
1.1 Justificación y motivación.....	1
1.2 Objetivos .....	1
2. Marco teórico .....	2
2.1 Adaptación cinematográfica.....	2
2.2 Traducción intersemiótica .....	2
3. Material y método .....	4
3.1 Contextualización del objeto de estudio.....	4
3.2 Modelo de adaptación .....	5
3.2.1 Componente descriptivo .....	6
3.2.2 Componente interpretativo .....	8
4. Análisis .....	9
4.1 Análisis de los cambios de las categorías descriptivas .....	9
4.1.1 Caracterización .....	9
4.1.2 Ambientación.....	12
4.1.3 Estructura de la trama .....	14
4.1.4 Técnicas narrativas .....	16
4.1.5 Género cinematográfico .....	17
4.2 Análisis de los cambios de las categorías interpretativas.....	17
4.2.1 Razones creativas y sociales.....	18
4.2.2 Razones creativas .....	18
4.2.3 Razones económicas.....	19
5. Conclusiones .....	19
6. Bibliografía .....	21

## 1. Introducción

En el presente trabajo vamos a analizar la traducción intersemiótica que tiene lugar al adaptar cinematográficamente una obra literaria, basándonos en el modelo de adaptación de van Leuven-Zwart (1989, pp. 151-181). La novela que trataremos se titula *D'entre les morts* y fue escrita por los autores Pierre Boileau y Thomas Narcejac en 1954. La película se tituló *Vértigo*, fue dirigida y producida por Alfred Hitchcock y se estrenó en 1958. El guion fue adaptado por Alec Coppel y Samuel A. Taylor. Tras el estreno de la película, el libro se reeditó con el nombre *Sueurs Froides*.

### 1.1 Justificación y motivación

Cuando llegó el momento de escoger un tema tuve claro que tenía que estar relacionado con la traducción audiovisual, ya que el cine siempre me ha apasionado y la idea de analizar una adaptación cinematográfica me pareció bastante original. Actualmente, todavía se pone en duda si las adaptaciones deberían considerarse un tipo de traducción intersemiótica; por lo tanto, en este trabajo intentaré demostrar que efectivamente se trata de una traducción creativa y distanciada de la idea que solemos tener de traducir.

A la hora de escoger un libro y una película me decanté por el maestro del suspense, Hitchcock, porque siempre ha sido un referente para mí y sus películas me parecen verdaderas obras maestras. Busqué información sobre todas sus películas basadas en libros y *Vértigo* fue la que más me llamó la atención porque el libro no está ambientado en la misma época ni lugar. Por ese motivo ambos objetos de estudio dan cabida a un análisis muy interesante, ya que la adaptación está llena de cambios notables.

### 1.2 Objetivos

Los objetivos principales de este trabajo son los siguientes:

- Explicar con claridad los conceptos de «adaptación cinematográfica» y «traducción intersemiótica».
- Contextualizar el objeto de estudio y desarrollar la teoría del modelo de adaptación de van Leuven-Zwart (1989).
- Poner en práctica el modelo de van Leuven-Zwart (1989) analizando las obras *D'entre les morts* y *Vértigo*.

## **2. Marco teórico**

### **2.1 Adaptación cinematográfica**

Una adaptación cinematográfica es la transferencia de una obra o historia, en su totalidad o en parte, a un largometraje. Según Gimferrer (1985, p. 61 en García Luque, 2005, p. 26):

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.

La adaptación cinematográfica, aunque suele considerarse un tipo de obra derivada, ha sido definida por académicos como Robert Stam (2004, p. 62), un teórico del cine estadounidense que trabaja en la semiótica cinematográfica, como un proceso dialógico y, por lo tanto, un género en sí mismo. Además, ha sido considerada por algunos estudiosos como el género definitorio de la producción cinematográfica estadounidense (Cartmell, 2010; Leitch, 2008).

Ya desde el siglo XIX, desde los inicios del cine, las adaptaciones han sido una práctica propagada y activa y desempeñan un papel crucial en las industrias creativas de hoy en día, ya que las obras funcionan como propiedades que se venden a los productores de cine (Perdikaki, 2018). Existen distintas formas de adaptaciones, la más común es usar una novela como base de una película. Otras formas son, por ejemplo, las obras de teatro o las autobiografías.

El traslado de una novela a la gran pantalla se ha asociado a la intención de ofrecer una versión más digerible de una obra literaria a la que el público masivo pueda acceder fácilmente. Como señala Lake (2012), la narración visual suele ser más efectiva para hacer accesible una historia complicada al ciudadano medio. De hecho, la adaptación no solo lleva la literatura a las masas, sino que también lleva las masas a la literatura (Cartmell, 2012). Resulta interesante que, durante el período del cine mudo, los cineastas recurrían a la literatura porque estas historias eran bastante conocidas y no dependían del diálogo para la comprensión del público (Perdikaki, 2016, p. 17). Bluestone (1957) afirma que en 1934/1935 «alrededor de un tercio de todos los largometrajes se derivaron de novelas (excluyendo los cuentos)».

### **2.2 Traducción intersemiótica**

En primer lugar, podemos establecer que existen tres tipos de traducción basándonos en la división del lingüista, fonólogo y teórico literario Jakobson, quien escribió un artículo titulado «On

Linguistic Aspects of Translation» (1959) en el que delimita tres tipos de traducción: intralingüística, interlingüística e intersemiótica.

La traducción intralingüística consiste en interpretar signos verbales mediante otros signos del mismo idioma. Por ejemplo, mediante la subtitulación para sordos, el empleo de sinónimos, neologismos, cambios semánticos o circunloquios que actúen con carácter explicativo (Zesauo, 2020).

La traducción interlingüística es la traducción como la solemos entender de forma habitual, es el traslado de una idea desde una lengua origen a una lengua meta. Por ejemplo, la traducción literaria, la traducción audiovisual, la localización o la interpretación. Un texto se traduce utilizando medios puramente verbales. Este proceso se considera intrasemiótico, ya que permanece en el ámbito verbal dentro del sistema de signos y significados que llamamos lengua. El acto de traducir de una lengua a otra implica un proceso político y cultural que puede afectar tanto a la cultura de origen como a la de destino.

En este trabajo nos centraremos en la traducción intersemiótica, que es una interpretación de signos verbales mediante signos de sistemas no verbales, o viceversa. Esta categoría engloba una infinidad de posibilidades. Se puede referir a una gran diversidad de sistemas de comunicación, desde expresiones gestuales y faciales o emoticonos, hasta la adaptación de una obra literaria en cine, música o pintura. Esta categoría de traducción puede parecer imprecisa, pero lo fundamental es que intenta trasladar la esencia del mensaje mediante un vector totalmente distinto al verbal. Al contrario que la traducción interlingüística, no se cambia de lengua sino de medio. Además, suele crear conexiones entre diferentes culturas. Mientras que en la traducción interlingüística la responsabilidad recae principalmente en el traductor para transmitir el sentido del texto de origen, la traducción intersemiótica implica un paso creativo en el que el traductor o artista ofrece su encarnación en un medio diferente.

La adaptación y la traducción presentan propiedades similares como procesos, ya que ambos se ocupan de transferir el significado y dependen del contexto. Cattrysse (2014) se basa en las teorías polisistémicas de los años 70 y en el trabajo de Even-Zohar (1978/2012) y Toury (1978/1995) y resume las características comunes entre la adaptación y la traducción de la siguiente manera:

- Both adaptation and translation involve products that are situated in a complex context of agents, receivers and agendas of various interests.
- Both processes involve utterances or texts. Cattrysse (2014) further argues that the production processes in adaptation and translation are considered as intra- or intertextual and intra- or

inter-semiotic. He identifies the intra- or inter-textual quality as deriving from the interaction of users with texts in a specific context and the cognitive, emotive and behavioural effects that result from this interaction.

- Translation and adaptation are considered irreversible processes, in the sense that a backtranslation is not the same as the source text and, similarly, a novelization of a film adaptation would not be the same as the source novel.
- Adaptation and translation processes are assumed to be teleological, in that they are influenced by source and target (con)text conditioners, the latter of which play a pivotal role in the overall decision-making.
- Notions of ‘equivalence’ can be traced in both adaptation and translation.

### **3. Material y método**

#### **3.1 Contextualización del objeto de estudio**

*D'entre les morts* cuenta la historia de Roger Flavères, un abogado parisino que sufre de vértigo. Su amigo Gevigne le pide que vigile a su mujer Madeleine porque la nota extraña y los médicos no son capaces de determinar qué le ocurre. Parece estar poseída por el espíritu de su bisabuela Pauline Lagerlac, quien se suicidó a la edad de Madeleine. Tras seguirla durante varios días, acaban conociéndose y entablan una relación de amistad. Ella le confiesa su sensación de haber vivido otra vida y su conexión con Pauline. Un día ella insiste en subir al campanario de una iglesia con la finalidad de suicidarse y Flavières no puede evitarlo debido a su vértigo. Durante los años siguientes se ve perseguido y atormentado por el recuerdo de Madeleine hasta que encuentra a otra mujer, Renée, que tiene exactamente la misma apariencia que ella. Se autoconvence de que es la misma persona a pesar de que ella lo niega continuamente. Por último, ella le confiesa que todo fue una actuación, que efectivamente es la misma persona y que el «suicidio» fue un plan para deshacerse de la esposa real de Gevigne, la cual fue asesinada y lanzada desde el campanario con la misma ropa que Madeleine para que Flavières fuese testigo y le confirmase a la policía que la había visto suicidarse. Al enterarse de esta noticia siente tanta rabia que la estrangula y acaba arrestado.

La inspiración de la novela, según explicó Narcejac, fue: «After the war, there were many displaced people and families — it was common to have ‘lost’ a friend. I began to think of the possibilities of recognizing someone like this. Maybe someone who was thought dead. ... and this is where *D'entre les morts* began to take shape» (Light, 61). La novela habla de la obsesión del protagonista y de la delicada y vulnerable naturaleza del amor.

En el posterior análisis trataremos todas las diferencias que se han encontrado en la película *Vértigo*. La novela llamó la atención de Paramount y fue Hitchcock quien dijo: «I was intrigued by the hero's attempts to recreate the image of a dead woman through another one that's alive» (Light, 62). Existe la teoría de que Boileau y Narcejac escribieron esta novela de misterio psicológico con Hitchcock en mente, ya que en 1955 el director intentó adquirir los derechos de la primera novela de estos dos autores, *Les diaboliques*, pero se le adelantó el director Henri-Georges Clouzot. Sin embargo, Hitchcock desmintió esta teoría afirmando que el libro se publicó antes de que adquirieran la propiedad. En cuanto al guion, Hitchcock descartó un primer borrador del dramaturgo Maxwell Anderson, ya que, según él, era imposible llevarlo a la pantalla, y contrató a Alec Coppel (que ya tenía un contrato con Paramount) para que hiciera un nuevo intento. Más tarde, también contrató a Samuel Taylor, un nativo de San Francisco (donde sucede la acción), para que retocase el guion (Light, 61).

La película se estrenó en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1958. Al principio fue duramente criticada y no fue bien acogida. No obstante, con el paso del tiempo fue ganando fama y, de hecho, hoy en día no es solo considerada como una de las mejores películas de Hitchcock y una obra maestra, sino también de las mejores realizadas en toda la historia. El 2 de agosto de 2012 fue escogida como la mejor película de todos los tiempos, incluso por delante de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (NTX, 2012). Y en 1995 fue considerada «cultural, histórica y estéticamente significativa» por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos y seleccionada para su preservación en el Registro Nacional de Cine (U.S. National Film Registry – Titles, 2007).

Hitchcock era famoso por preparar de forma minuciosa cada escena y rara vez miraba por el visor de la cámara en el plató (Light, 62). Sin embargo, para esta película, su preparación y su meticulosa atención alcanzaron nuevos horizontes. En ocasiones, la película parece una maravillosa obra de arte. Nada es intrascendente. Todo encaja a la perfección. Bien sabemos que, tratándose de Hitchcock, absolutamente nada está en la pantalla por casualidad, todo está colocado en su respectivo lugar por algún motivo.

### **3.2 Modelo de adaptación**

Para analizar los cambios existentes entre la novela y la película utilizaremos el modelo de adaptación de van Leuven-Zwart (1989). Este modelo se desarrolló en el contexto de un proyecto de doctorado en el que se puso a prueba con un corpus de novelas románticas y adaptaciones cinematográficas. Se basa en las ideas teóricas de la narratología y defiende la existencia de ciertos



elementos narrativos comunes entre las narraciones verbales y visuales. Está formado por dos componentes: el descriptivo y el interpretativo.

The nature, number and ordering of the episodes, the attributes of the characters and the relationships between them, the particulars of events, actions, place and time, the narrator's attitude towards the fictional world, the point of view from which the narrator looks at this world (Leuven-Zwart, 1989, p. 171).

### 3.2.1 Componente descriptivo

El componente descriptivo ayuda a analizar la novela fuente y la adaptación como entidades textuales con aspectos narrativos específicos en los que se pueden observar los cambios de adaptación.

Existen tres tipos de cambios: modulación, modificación y mutación. En la modulación la adaptación pone en primer plano o subestima aspectos que ya existen en la novela de origen. En la modificación cambian radicalmente los aspectos examinados, son cambios notables en la narración. En la mutación ciertos elementos están ausentes o añadidos en la película, en el modelo estas acciones se denominan «adición» o «escisión». Los académicos prefieren el término «escisión» antes que «omisión» para destacar la decisión de eliminar partes de la narrativa porque fue empleado por Allen (2000) cuando describió algunos de los cambios que pueden tener lugar entre un *hypertext* y un *hypotext*. Estos términos fueron definidos por el teórico francés Gérard Genette (1997, p. 5) de la siguiente manera: «Hypertextuality refers to any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary».

Para clasificar los cambios encontramos cuatro categorías: estructura de la trama, técnicas narrativas, caracterización y ambientación.

La estructura de la trama hace referencia a los hechos ficticios, a la historia. Las técnicas narrativas son la manera en la que estos hechos de la historia se cuentan al lector o espectador. Tienen dos subcategorías: la secuencia temporal y la presentación.

La secuencia temporal incluye el orden y la duración de los hechos. Cabe destacar que no es lo mismo el tiempo narrativo que la línea temporal. La línea temporal es el tiempo que transcurre dentro de la historia y el tiempo narrativo es cuánto se tarda como lector o espectador en terminar esa historia. El orden depende tanto de la línea temporal como de la manera en la que se han reorganizado los

hechos de la historia para comunicarse, lo cual puede resultar en analepsis (*flashbacks*) o prolepsis (*flash-forwards*). La duración es tanto el tiempo que duran los hechos ficticios como la duración de su comunicación en la narrativa. Esta duración puede ser prolongada, en cuyo caso existiría una pausa, o acortada, en la que se produciría una elipsis.

La presentación examina la forma en que la historia se comunica al espectador. Las películas no solo cuentan historias (narración), también las muestran (escenificación). La narración verbal en las películas puede ser la voz en *off* o el diálogo cinematográfico. Los cambios de modulación indican que la narración verbal se mantiene y en la modificación se traslada de la narración verbal a la imagen, sin voz en *off* o diálogo. Tanto en la presentación como en la secuencia temporal la mutación depende de la estructura de la trama, si se añaden o se eliminan hechos el resto se ve afectado acorde.

La caracterización se refiere a la representación de los personajes de la historia y a la dinámica que existe entre ellos. Como hemos mencionado anteriormente, este modelo se puso a prueba con novelas románticas, por ese motivo, el apartado de modificación incluye: dramatización, cosificación y sexualización.

La ambientación es el mundo donde los hechos ficticios tienen lugar. Incluye una dimensión espacial y una temporal que examina el periodo en el que suceden los hechos y el lugar donde ocurre la acción.

En la siguiente tabla resumimos esta clasificación:

Tipos de cambios	Estructura de la trama	Técnicas narrativas		Caracterización	Ambientación	
		Secuencia temporal	Presentación		Temporal	Espacial
<b>Modulación</b>	Amplificación Simplificación	Duración	Narración -> Narración	Amplificación Simplificación	Amplificación Simplificación	
<b>Modificación</b>	Alteración	Orden	Narración -> Escenificación	Dramatización Cosificación Sexualización	Alteración	
<b>Mutación</b>	Adición Escisión	Adición Escisión		Adición Escisión	Adición Escisión	

A continuación, proponemos una nueva versión de este modelo con una columna añadida, la del género cinematográfico, ya que consideramos que es un cambio importante que hay que tener en cuenta porque, por ejemplo, en las dos obras que estamos analizando, al cambiar el recurso dramático se ven afectadas otras categorías, como la estructura de la trama y las técnicas narrativas, por lo tanto,

fue una decisión notable que tomó Hitchcock y debería quedar reflejada con una categoría separada al no poderse incluir en ninguna otra.

Tipos de cambios	Estructura de la trama	Técnicas narrativas		Caracterización	Ambientación		Género
		Secuencia temporal	Presentación		Temporal	Espacial	
<b>Modulación</b>	Ampl. Simpl.	Duración	Narración -> Narración	Amplificación Simplificación	Amplificación Simplificación		Recurso
<b>Modificación</b>	Alteración	Orden	Narración -> Escenificación	Dramatización Cosificación Sexualización	Alteración		Alteración
<b>Mutación</b>	Adición Escisión	Adición Escisión		Adición Escisión	Adición Escisión		Adición Escisión

La modulación consistiría en cambiar el recurso dramático, por ejemplo, de suspense a intriga; la modificación implicaría cambiar de género, por ejemplo, de romance a terror; y en la mutación se eliminaría o añadiría un género, por ejemplo, una comedia romántica que se convierte en solamente romance.

### 3.2.2 Componente interpretativo

El componente interpretativo se utiliza para explicar los cambios de adaptación identificados en el componente descriptivo, es decir, explica los motivos de los cambios realizados. Encontramos tres categorías: razones económicas, razones creativas y razones sociales.

Las razones económicas explican el aspecto comercial del proceso de creación de películas y argumentan los cambios desde el punto de vista de la obtención de beneficios. Las razones creativas se centran en el modo en que se reinterpreta el libro en la película, examinan la postura creativa del adaptador. Las razones sociales se refieren a la interacción entre un determinado contexto sociocultural y espaciotemporal y la adaptación. Esto se remonta a la reinterpretación y a la creatividad del adaptador, pero también abarca cualquier preocupación social que el adaptador pueda proyectar en la versión recontextualizada del material de origen.

## **4. Análisis**

Antes de analizar los cambios de las categorías descriptivas e interpretativas de los objetos de estudio anotaremos las similitudes globales de las dos versiones.

En la estructura de la trama se mantienen los hechos clave más importantes de la primera parte del libro, como el suicidio desde el campanario, cuando Madeleine se arroja al río y Flavières/Scottie la rescata, las reuniones entre Flavières/Scottie y Elster/Gevigne, la historia de la vida de Pauline/Carlotta o el enamoramiento entre los dos protagonistas. A partir de la segunda parte varían muchos aspectos, pero se mantiene la idea del reencuentro y de convertir a la nueva mujer que encuentra Flavières/Scottie en la antigua Madeleine. En las técnicas narrativas, en cuanto a la secuencia temporal, hay pequeños cambios en la línea temporal, como indicaremos más adelante, pero en general se mantiene el mismo orden de los acontecimientos. En cuanto a la presentación, en la mayoría de la adaptación se opta por el diálogo. En la caracterización, el personaje que más mantiene su esencia es el de Madeleine, cambia ligeramente su carácter pero apenas se distingue. En ambos protagonistas se conserva su amor recíproco. En la ambientación no encontramos ninguna similitud pero se establecen equivalencias en cada localización, por ejemplo, el cementerio de Passy se convierte en el cementerio de la Misión. Finalmente, el género *thriller* se mantiene y cambia el recurso dramático.

### **4.1 Análisis de los cambios de las categorías descriptivas**

Empezaremos con la caracterización para poder contextualizar todos los nombres de los personajes que se nombrarán a lo largo del análisis. A continuación, presentaremos la ambientación para situarnos en el lugar y la época y, finalmente, trataremos la estructura de la trama, las técnicas narrativas y el género cinematográfico.

#### **4.1.1 Caracterización**

Una modulación notable en la adaptación es que, para adaptarse a la cultura estadounidense, cambiaron todos los nombres excepto el de Madeleine. Existe la teoría de que se mantuvo porque al desglosarlo en inglés obtenemos las palabras «mad» y «alone», lo que permite asociar los conceptos de locura y soledad (Sánchez, 1998, 170). A continuación, presentamos una tabla con todos los personajes principales:

<b>Novela</b>	<b>Adaptación</b>
Roger Flavières	John Fergusson «Scottie»
Gévigne	Gavin Elster
Renée Sourange	Judy Barton
Pauline Largelac	Carlotta Valdés
Leriche	Captain Hansen
Madeleine Gévigne	Madeleine Elster

Observamos una tendencia de españolizar y anglicanizar los nombres para, de esta forma, adaptarse mejor a la nueva ambientación de la adaptación, que tiene lugar en California. Lo mismo sucede con los nombres propios de las localizaciones que se presentan a lo largo de la historia. Consideramos esto una modulación y no una modificación porque son detalles que no afectan a la narración.

En cuanto a las modificaciones, estudiaremos los personajes de Flavières/Scottie y Madeleine.

### Flavières/Scottie

- Una de las principales modificaciones es la sexualidad, Hitchcock le añade erotismo a la pareja. En la novela Flavières tiene impotencia sexual. Tal y como se menciona en el primer capítulo, nunca ha estado con ninguna mujer a pesar de tener 30 años y no disfruta del aspecto carnal de la relación. No obstante, en la película, Hitchcock quiso añadir alusiones a su sexualidad, de hecho, se acaban besando en tres ocasiones (en el libro no se besan). Las interacciones físicas entre Scottie y Judy son incómodas, no como las interacciones entre Flavières y Renée. Además, Flavières se enamora de ella desde el primer momento que la ve, tiene un diario donde apunta todo lo que hace con ella y cuenta sus sentimientos. A pesar de que su sexualidad aumenta, el resto de sus emociones se vuelven menos complejas. En la novela, el lector se queda atrapado en los confines del monólogo interno de Flavières mientras él se consume profundamente en sus ilusiones. En la película, su participación emocional es más gradual, pero no menos consumidora.

Todo ese aspecto erótico del film es apasionante. Pienso en otra escena hacia el principio, después de que James Stewart repesca a Kim Novak, que se había arrojado al agua. La volvemos a ver en casa de James Stewart, acostada desnuda en la cama. Entonces, ella se despierta y eso nos demuestra que él la ha desnudado, que la ha visto desnuda, y sin que en el diálogo se haga referencia alguna a ello. El resto de la escena es extraordinario, cuando Kim Novak se pasea con la bata de Stewart, cuando se ven sus pies desnudos deslizarse por la alfombra y cuando James Stewart pasa una y otra

vez por detrás de ella... Hay en *Vértigo* cierta lentitud, un ritmo contemplativo, que no se encuentra en sus otros films, a menudo contruidos sobre la rapidez, la fulguración (Truffat, 2010).

- En la película él se esfuerza para liberar a Madeleine del espectro de Carlotta y salvarla del mismo destino. Intenta ayudarla a recordar constantemente. Sin embargo, en el libro su atracción es más oscura y más compleja. Es seducido por la preocupación de Madeleine por la muerte. Tras el reencuentro, Flavières es mucho más intenso e insistente, por ejemplo, desde el primer momento le dice que no le gusta su peinado, piensa que quiere «ahogarla o abrazarla», la lleva a probarse ropa de forma muy poseedora, hace una investigación sobre la información que ella le proporciona sobre su identidad, se muestra violento en los momentos en que ella se pone a llorar, tiene un constante miedo a que ella huya, ella le teme y piensa que está demente y que es muy tedioso. Él incluso fantasea con la muerte de Gevigne.
- También cambia su profesión, en el libro es abogado (tiene un bufete) además de inspector y no está retirado.
- Su sentido del humor aumenta notablemente en la adaptación.
- En el libro siempre la llama Eurídice, es la forma de convertirla en algo exclusivo para él, la forma de expropiar al marido de Madeleine y convertirla en otra mujer que sí es suya. En la adaptación esto se elimina.
- Flavières afirma que es amateur de la pintura. En la película está eximido de cualquier cualidad, la de pintar se transfiere a Midge, que es diseñadora.
- El lector no tiene motivos para pensar que Madeleine siga viva y que sea la misma persona, pero Flavières está convencido en todo momento. En la adaptación Scottie lo descubre más tarde.
- En el libro Flavières no tiene la oportunidad de ver proyectado el retrato de Pauline/Carlotta, tiene que proyectarla sobre su recuerdo. Sin embargo, en la adaptación lo ve en el museo.

### Madeleine

- En el libro su afición es pintar, en la adaptación le quitan esa cualidad.
- En la novela es más pasiva y subordinada, en la película se la dota con más carácter. Por ejemplo, cuando Scottie la obliga a comprarse la misma ropa que la antigua Madeleine, ella se queja y discuten.

- En el libro, tras el reencuentro, ella muestra ganas de huir de él y le miente, incluso escribe una carta de despedida, pero él la intercepta y la lleva a casa. La carta que escribe en la película la acaba rompiendo y decide quedarse con Scottie.
- Su peinado adquiere un significado metafórico en la adaptación, tal como se explicará más adelante en las razones creativas.

Podemos concluir que, en efecto, todas estas modificaciones cambian notablemente los aspectos examinados. En el modelo de van Leuven-Zwart, en las modificaciones de la caracterización incluye dramatización, cosificación y sexualización. No obstante, en esta adaptación solamente podemos hablar de sexualización, ya que aumenta en ambos protagonistas de forma mutua, y de dramatización, porque se simplifica en gran medida la locura de Flavières, quien acaba asesinando a la propia Madeleine en un acto de rabia. A Madeleine no se la cosifica más o menos de lo que ya está cosificada en el libro.

Una mutación importante es la adición de un personaje nuevo, Midge, una amiga de Scottie. A ella se le otorga la afición de pintar que tiene Flavières en el libro. Otra mutación es la escisión del personaje Almaryan, hombre con quien Renée está saliendo cuando Flavières la vuelve a encontrar.

En especial, la mutación de Midge aporta uno de los mayores cambios en la adaptación y las escenas en las que ella aparece hacen que se convierta prácticamente en una obra totalmente distinta. Este personaje adquiere un peso muy importante en la trama, ya que es el sustento de nuestro protagonista y su figura maternal. La eliminación de Almaryan no afecta tanto a la trama porque es un personaje secundario al cual tan solo se le dedican unas pocas páginas de la novela.

#### **4.1.2 Ambientación**

Tanto en la ambientación espacial como en la temporal observamos cambios de modificación que alteran radicalmente la adaptación.

En cuanto a la ambientación espacial, en la novela, el lugar donde acontecen los hechos es en París, Francia, y en la adaptación en San Francisco, Estados Unidos. Este es el motivo por el cual Hitchcock decidió contratar a Samuel Taylor, el guionista nativo de San Francisco que conocía las localizaciones. A continuación, se presenta una tabla con los lugares más destacables y su adaptación.

<b>Novela</b>	<b>Adaptación</b>
Teatro Marigny	Restaurante Ernie's
Cementerio de Passy	Cementerio de la Misión
Family Hotel	Hotel Mckittrick
Pont de Neuilly y muelles de Courbevoie	Golden Gate Bridge
Museo Louvre	Palacio de la Legión de Honor
Iglesia de Saint Nicolas	Iglesia de la Misión de San Juan Bautista
Bois	Golden Gate park
Waldorf Astoria	Empire Hotel

Al igual que los nombres propios de los personajes, también se han españolizado y anglicanizado los nombres de las localizaciones. Sin embargo, en esta ocasión consideramos estos cambios como modificaciones y no modulaciones porque cambiar completamente la localización, es decir, encontrar una equivalencia en otro país, supone una alteración en la trama y no son simples detalles. Sería considerado modulación si al mismo museo del Louvre, ubicado en París, se le cambiase el nombre. Un dato curioso es que tanto en la novela como en la adaptación son lugares reales.

El restaurante Ernie's juega un papel importante en la película, no es solo una localización de trámite como en el libro (explicaremos los motivos en la categoría interpretativa).

En cuanto a la ambientación temporal, en la novela los hechos suceden en el 1940 (y se prolongan cuatro años) durante la segunda guerra mundial, cuando los alemanes amenazan con cruzar la frontera de Francia. En la película se trasladan a los años 50 y los hechos transcurren en menos tiempo. Scottie está ingresado en el hospital psiquiátrico durante medio año o un año (no se detalla), el resto de la trama dura tan solo unos días. También cambian las fechas del nacimiento de Pauline/Carlotta: en el libro se menciona la inscripción de su tumba: 1840-1865, y en la película vemos en pantalla: 1831-1857.

Un ejemplo de modulación es el lugar del campanario, en el libro cuentan que anteriormente fue un circo, mientras que en la película fue una aldea española. Lo consideramos modulación porque simplemente es un detalle sobre la historia de ese lugar concreto.

Además, también vemos una mutación, ya que en la película han añadido una escena en el Redwood Forest, ubicación que no aparece en la novela. Esto supone no solo una mutación en la ambientación, sino también en la estructura de la trama y en las técnicas narrativas. Como es lógico, todas las categorías están conectadas y se ven afectadas mutuamente.



### 4.1.3 Estructura de la trama

En la estructura de la trama encontramos las siguientes modulaciones destacables:

- El primer encuentro entre Madeleine y Flavières tiene lugar en el teatro Marigny, en la película cambian esa ubicación por el restaurante Ernie's.
- En el libro Gevigne afirma que muchos médicos ya han visto a Madeleine y que no han encontrado nada, no la han podido diagnosticar. En la película Elster quiere que Scottie la siga para tener un informe antes de que la vea un médico.
- En la escena del hotel, en el libro Flavières la ve salir y empieza a seguirla. En la adaptación, ella y su coche desaparecen como un fantasma. La dueña del hotel dice que ni siquiera la ha visto subir a su habitación.
- Cuando Madeleine se deja caer al río, en la novela antes escribe una carta que despedaza y tira al agua, en la película cambian la carta por un ramo de flores. Tras ser rescatada, en el libro se dirigen a una tienda para pedir ayuda y en la adaptación, él la lleva a su casa mientras sigue inconsciente.
- Cuando se dirigen al campanario, en el libro es ella quien le habla del lugar y él desconoce el sitio en cuestión. Sin embargo, en la película es idea de Scottie hacer esa excursión y la lleva en su coche.

Realmente, resulta complicado enumerar todos los pequeños detalles que varían en la trama. Como ya hemos mencionado, el guionista ni siquiera había leído el libro antes de escribir el guion, eso conlleva una infinita lista de modulaciones que sería imposible reflejar en este trabajo. Los cambios mencionados son algunos ejemplos que muestran y ayudan a explicar lo que son las modulaciones en la estructura de la trama.

Lo mismo sucede con las modificaciones, son más abundantes pero las más destacables son las siguientes:

- En la novela, después del «suicidio», Gevigne es sospechoso de homicidio y Flavières no vuelve a aparecer debido a su profunda melancolía, se marcha a Orleans, más tarde a Toulouse y de ahí a África. No obstante, en la adaptación no huye, se presenta al juicio y se le declara no culpable, ya que no pudo evitar la desgracia debido a su vértigo. La policía no sospecha que haya sido un asesinato, se declara que fue un suicidio y no se culpa a nadie. En el libro, tras su regreso de África, se entera de que Gevigne murió en la guerra, en la película huye a Europa

con el dinero de su mujer y no se le vuelve a mencionar (Hitchcock lo mata con la elisión). Gevigne sí vuelve a ser mencionado, cuando Flavières vuelve a París después de haber estado cuatro años fuera, va a su casa y se entera de que murió ametrallado en su coche.

- En la película, tras el juicio, es ingresado en un psiquiátrico pocos días después. Sufre de melancolía aguda junto con un complejo de culpa, el médico dice que va a estar ingresado medio año o un año. En el libro se niega a ser ingresado y, finalmente, cuando se disponía a irse a Niza por recomendación del doctor, sucede el reencuentro entre él y Madeleine.
- La forma en la que ocurre este reencuentro entre los dos protagonistas varía mucho. En la novela, Flavières va a un cine y la ve en un comercial que aparece antes del largometraje, a continuación, viaja hasta Marsella para buscarla. En la adaptación la encuentra andando por la calle, después de haber salido del psiquiatra, mientras recordaba todas las localizaciones significativas como Ernie's, el museo o la floristería.
- En la película empiezan a pasar tiempo juntos y a pesar de que él la obliga a hacer ciertas cosas, como cambiar su aspecto, tienen una relación tranquila y medianamente estable. En el libro ella empieza a salir sin él y le miente sobre los sitios a los que va, él se da cuenta y empieza a seguirla de nuevo, se encuentra en la misma situación que Gevigne al principio.
- El final también cambia completamente, en la novela él la asesina cuando ella le confiesa toda la verdad. En la película él mismo lo descubre y la lleva al campanario, donde ella muere al caerse involuntariamente cuando es asustada por una monja que subía a ver qué estaba ocurriendo.

Podemos deducir que estas modificaciones son fruto de la decisión de Hitchcock de simplificar la trama y de apropiarle el recurso dramático del suspense, sobre todo en el último punto. Aquí se ve reflejado con claridad que quiso hacer suya la historia y es totalmente su estilo, no solo por las técnicas cinematográficas que le representan, sino también por su forma de contar una historia.

Finalmente, las mutaciones, aunque son más escasas, aportan un enfoque totalmente distinto a la adaptación:

- En la adaptación se añaden todas las escenas con Midge (como ya hemos mencionado es un nuevo personaje), por ejemplo, las visitas de Scottie a su casa o la escena en la librería.
- A lo largo de todo el libro hay numerosas referencias a la guerra, ya que la trama sucede durante la Segunda Guerra Mundial cuando los alemanes intentan cruzar las fronteras de Francia. En la adaptación todo esto desaparece.

- Otra escisión son los objetos del encendedor, que tiene un gran significado para Flavières, y el perfume que huele a tierra de Madeleine. No se mencionan en la adaptación.

La mutación que más llama la atención en esta categoría, sin duda, es la escisión de todas las menciones a la guerra. No solo cambia la estructura de la trama, también se elimina ese tono sombrío y melancólico que trae consigo el hecho de que toda la acción se desarrolle en un ambiente bélico.

#### 4.1.4 Técnicas narrativas

Dentro de la secuencia temporal, en cuanto a la duración, el tiempo narrativo en la adaptación es de 2h y 8min, que es el tiempo en el que consumimos la historia como espectadores, mientras que el libro es bastante más extenso, está escrito en 113 páginas. La línea temporal también es más extensa en el libro, los hechos duran poco más de cuatro años, mientras que en la película duran entre seis meses y un año. Existe mucha elipsis, ya que no se pueden reflejar todos los detalles descritos en el libro en tan solo dos horas, Hitchcock quiso captar la idea de la trama y representarla a su manera.

En el libro, Flavières vive en África durante cuatro años y los encuentros entre él y Madeleine son mucho más numerosos. En la película, por ejemplo, el seguimiento de Scottie dura solamente dos días y en el libro se prolonga varios días. Debido a eso, la mayoría del orden de los hechos varía ligeramente; por ejemplo, en el libro la primera localización a la que se dirige Madeleine es el Cementerio de Passy, en la película es una floristería y la segunda localización ya es el Cementerio de la Misión. A continuación, vuelve a su casa, mientras que en la película se van directamente al museo, ubicación que en la novela aparecerá otro día.

Otro cambio importante en el orden es que, en la película, el trauma que sufre Flavières/Scottie cuando fallece su compañero al caerse de un tejado es la primera escena. Esto ayuda a explicar su enfermedad y a que el espectador tenga claro desde el principio uno de los aspectos más importantes de la historia. En la novela este hecho se cuenta en forma de *flashback* en una reunión entre Flavières y Gevigne. Otro *flashback* que aparece en la película es el que vemos cuando Judy está pensando en fugarse en la segunda mitad de la película y aparece una visión de ella con todo lo que ocurrió en el campanario.

Dentro de la presentación, en cuanto a las modificaciones, encontramos un alto nivel de escenificación, ya que durante 18 minutos seguidos en la película no hay diálogo ni voz en *off*, esto sucede cuando comienza el seguimiento de Scottie en las distintas localizaciones. Cabe destacar que, una adaptación cinematográfica, incluso cuando existe narrativa verbal, siempre estará acompañada

por cierto nivel de escenificación por defecto. Lo que resulta interesante es la manera en la que la narrativa verbal y visual interactúan entre sí.

Las modulaciones serían todos los diálogos que aparecen juntamente con las imágenes. Las mutaciones están relacionadas con todos los cambios de la estructura de la trama, si se añaden, eliminan o modifican hechos, la duración y el orden de la secuencia temporal se ven afectados. Lo mismo sucede con la presentación.

#### **4.1.5 Género cinematográfico**

Bien es sabido que Hitchcock es el maestro del suspense. Así pues, convirtió esta novela de misterio e intriga en un *thriller* de suspense, consideramos esto un cambio de modulación. La diferencia entre ambos recursos dramáticos es que en la intriga el espectador tiene la misma información que el personaje, es decir, conoce los mismos hechos; en el suspense el espectador tiene más información que el personaje. Un ejemplo de esto es la confesión de Judy cuando afirma que es Madeleine. Cuando ella cuenta la historia, el espectador ya la conoce. Scottie se da cuenta cuando ella se pone el collar de Carlotta y empieza a pensar y a atar cabos. En el libro sabemos lo mismo que Flavières, no tenemos una confirmación hasta que ella lo confiesa al final de la trama.

Otro ejemplo es la escena del reencuentro, el espectador ya sabe que, efectivamente, ella sí que es Madeleine porque al ver a Scottie se queda mirándole inquieta. Unos minutos más tarde, aparece un *flashback* con toda la explicación de lo que sucedió en el campanario. También vemos que tiene el mismo traje gris que usaba cuando se reunía con él. A continuación, empieza a escribir una carta con la explicación de su plan con Elster, estaba dispuesta a entregársela y fugarse pero, finalmente, decide romperla y seguir actuando, ya que está enamorada de él.

Este cambio proporciona un enfoque muy diferente en toda la película. No experimentamos las mismas sensaciones al leer el libro que cuando vemos la adaptación y, al fin y al cabo, lo más importante de una película son los sentimientos que provoca, está hecha con el objetivo de que los espectadores sientan ciertas emociones que el director ha querido crearnos. Por ese motivo hemos considerado importante añadir esta nueva categoría.

#### **4.2 Análisis de los cambios de las categorías interpretativas**

A continuación, trataremos las razones por las cuales se han realizado algunos de los cambios estudiados en el apartado anterior.

#### **4.2.1 Razones creativas y sociales**

##### Simplificación de la estructura de la trama

Hitchcock, tras leer el primer guion escrito por Maxwell Anderson, lo quiso desglosar en las escenas que más le interesaban, ya que era necesario simplificar la historia. Cambió todas las localizaciones adaptándolas a San Francisco. Cuando se contrató al siguiente guionista, le prohibió leer el libro. Su plan era crear una dramaturgia para los personajes que se adaptase entorno a San Francisco y a las piezas que Hitchcock había seleccionado del libro (Sánchez, 1997, p. 171).

El motivo por el cual Hitchcock escogió San Francisco es que él vivía en Estados Unidos y le tenía un gran cariño a esta ciudad. Además, el público iba a ser mayoritariamente estadounidense.

#### **4.2.2 Razones creativas**

##### Creación del personaje de Midge

El productor Herbert Coleman afirma que fue Samuel Taylor quien creó a Midge: «No había ningún personaje como ella en el libro, pero (...) se dio cuenta de que Jimmy debía tener alguien con quien hablar en lugar de parlotear solo, así que se inventó este personaje» (García, 2008).

Gracias a ella se forma una impactante estructura triangular (Madeleine-Midge-Scottie). Ella es la figura maternal que contrasta con Madeleine, la figura sexual, representa el polo opuesto. Midge sigue enamorada de él pero su demanda se hace imposible porque Scottie se encuentra atado a la ilusión de Madeleine que ha creado en su cabeza. También le da la posibilidad al espectador de entender el delirio de Scottie; la película comienza en su casa y se exponen los aspectos más importantes, como el vértigo y la posibilidad de sufrir otro shock, la relación entre ambos y saber a qué se dedica profesionalmente (Ferrando, 2008, p. 50).

##### Retrato de Carlotta

Hitchcock quiso añadir el retrato de Carlotta para permitir al espectador participar activamente en la fusión de Carlotta-Madeleine, se adapta a las posibilidades espectatoriales del cine (Sánchez, 1997, p. 186).

## Restaurante Ernie's

Hitchcock proyectó poéticamente el restaurante durante toda la película como un epicentro escópico, afectivo y especular, dejó de ser simplemente una localización de trámite como en el libro, el teatro Marigny es solamente el escenario para el primer encuentro entre los dos protagonistas (Sánchez, 1997, p. 170).

## Peinado de Madeleine

El característico peinado de Madeleine no tiene ningún significado en la novela, no tiene una incidencia psicológica en Flavières. No obstante, Hitchcock quiso darle una vuelta de tuerca semiótica y representacional. Es un fetiche óptico, una metáfora del abismo y de la delineación del vértigo. Además, se hicieron otras versiones del peinado como podemos observar en el ojo de los créditos o en las escaleras del campanario (Casanova, 2017).

### **4.2.3 Razones económicas**

Lo más probable es que no hubiese ninguna, ya que la productora Paramount tenía un gran prestigio y le dieron todas las posibilidades a Hitchcock, que ya era un director de renombre.

## **5. Conclusiones**

Tras haber realizado este trabajo podemos concluir que, en efecto, las adaptaciones cinematográficas sí pueden considerarse un tipo de traducción intersemiótica, ya que la adaptación y la traducción están enormemente relacionadas y también pueden estarlo los métodos de análisis utilizados en ambas.

En el análisis hemos examinado que, en los componentes descriptivos, la categoría que más cambios ha sufrido es la de la estructura de la trama, ya que el guion se escribió sin apenas tener en cuenta la novela y abundan las modificaciones y modulaciones. No obstante, la categoría que más llama la atención es la ambientación, porque el hecho de que se cambie de época y de lugar no es algo nada común en las adaptaciones cinematográficas y tiene un papel decisivo en el análisis. En los componentes interpretativos observamos que la categoría que más destaca es la de las razones creativas y, en menor medida, las sociales. No hemos encontrado ningún motivo económico que requiriese un cambio en la adaptación.

Los objetivos de este trabajo se han cumplido mediante el desarrollo de un modelo que se basa en las ideas de los estudios de traducción, la narratología y los estudios de adaptación. Hemos explicado con claridad los conceptos de «adaptación cinematográfica» y «traducción intersemiótica», hemos contextualizado el objeto de estudio y desarrollado la teoría del modelo de adaptación de van Leuven-Zwart y hemos puesto en práctica el modelo analizando los componentes descriptivos e interpretativos. Además, hemos añadido una nueva categoría: el género cinematográfico.

En este análisis hemos destacado los cambios más notables, ya que si los analizáramos todos en un solo TFG sería demasiado extenso, pero podríamos encontrar muchísimos más. Se podría continuar o profundizar en el futuro.

## 6. Bibliografía

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

Bluestone, G. (1957). *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Cartmell, D. (2010). *Pride and Prejudice and the adaptation genre*. *Journal of Adaptation in Film and Performance* 3(3), pp. 227-243.

Cartmell, D. (2012). *100+ year of adaptations, or, adaptation as the art form of democracy*. In D. Cartmell (ed.) *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Oxford: Blackwell, pp. 1-13.

Casanova Varela, B. (2017). *Desmentida, fetichismo y perversión en Vértigo (1958)*. Universidad Complutense de Madrid.

Cattrysse, P. (2014). *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp and Apeldoorn: Garant.

Even-Zohar, I. (1978/2012). *The position of translated literature within the literary polysystem*. In L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader*. 3rd edition. London and New York: Routledge, pp. 162-167.

Ferrando García, P. (2008) *Vértigo/ de entre los muertos (1958). De lo cotidiano a lo sublime*. Shangri-la. *Derivas y Ficciones Aparte* N° 6.

*Film adaptation* (2021, 17 de marzo) [en línea]. Wikipedia. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Film\\_adaptation](https://en.wikipedia.org/wiki/Film_adaptation) [2021, 14 de mayo].

García Luque, Francisca (2005). *Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología*. *Trans* 9:21-35.

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, p. 5.

Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*.

Lake, D. (2012). *Adapting the unadaptable – The screenwriter's perspective*. In D. Cartmell (ed.) *A Companion to Literature, Film and Adaptation*. Oxford: Blackwell, pp. 408-415.

Leitch, T. (2008). *Adaptation, the genre*. *Adaptation* 1(2), pp. 106-120.



Light, B. *Book vs Film*. Noir City. Number 22. Filmnoirfoundation.org, p. 62.

*Los tres tipos de traducción de Jakobson* (2020, 30 de noviembre) [en línea]. Zesauro. Disponible en: <https://zesauro.com/tipos-traduccion-jakobson/> [2021, 14 de mayo].

NTX. *Eligen a Vértigo como la mejor película de todos los tiempos* (2012, 2 de agosto) [en línea]. El Informador. Noticias de Jalisco, México, Deportes & Entretenimiento. Disponible en: <https://www.informador.mx/Entretenimiento/Eligen-a-Vertigo-como-la-Mejor-Pelicula-de-todos-los-tiempos-20120802-0042.html> [2021, 14 de mayo].

Perdikaki, K. (2018). *Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's The Great Gatsby*. The Journal of Specialised Translation. University of Surrey.

Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. School of English and Languages, p. 17.

Sánchez Salas, B. (1997). *Semántica de la ficción. Una aproximación al estudio de la narrativa. La ficción oval. Representación del fantasma en D'entre les morts y Vértigo*. Universidad de La Rioja, p. 170-171.

Stam, R. (2004). *The Theory and Practice of Adaptation*, p. 62.

Truffat, F. (2010). *El cine según Hitchcock* (1ª edición). Madrid: Alianza

Toury, G. (1978/1995). *The nature and role of norms in translation*. In L. Venuti (ed.) The Translation Studies Reader. 3rd edition. London and New York: Routledge.

*U.S. National Film Registry – Titles*. (2007, 12 de octubre) [en línea]. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20071012093512/http://www.cs.cmu.edu/Unofficial/Movies/NFR-Titles.html> [2021, 14 de mayo].

van Leuven-Zwart, K. (1989). *Translation and original: Similarities and dissimilarities I*. Target 1(2), pp. 151-181.