

# La hipertextualidad entre literatura y cine: el caso de *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Roald Dahl

José Vicente Salido-López, Pedro V. Salido-López | Universidad de Castilla-La Mancha

*El presente artículo trata de analizar la esencia del proceso de adaptación cinematográfica de obras literarias a partir del caso concreto de Charlie y la fábrica de chocolate, de Roald Dahl. La adaptación cinematográfica supone una serie de intervenciones en distintos niveles significativos que convierten el proceso en mucho más que en una traducción del elemento literario a lenguaje audiovisual. Las dos versiones cinematográficas de la novela de Dahl nos permitirán comprobar las estrategias que se llevan a cabo en cada uno de esos niveles y explicar las diferencias de los productos finales.*

**Palabras clave:** *Roald Dahl, hipertextualidad, cine, literatura, lenguajes artísticos.*

---

## **Hypertextuality between Literature and Cinema: *Charlie and the Chocolate Factory* by Roald Dahl**

*This paper aims to analyze the essence of the process of film adaptation of literary works with the case of Charlie and the Chocolate Factory as a reference. The film adaptation implies a set of interventions in various significant levels that make the process much more than a translation of the literary element to audiovisual language. The two film versions of the Dahl's novel it allows us to test the strategies carried out in each of these levels and explain the differences in the final products.*

**Keywords:** *Roald Dahl, hypertextuality, films, literature, artistic languages.*

---

### **1. Introducción**

La proximidad entre el cine y la literatura como lenguajes artísticos ha facilitado el trasvase de productos en uno y otro sentido desde los primeros pasos del séptimo arte. Desde un punto de vista teórico, este fenómeno de traslación entre lenguajes de

diferente naturaleza requiere de un análisis semiótico que explicita los mecanismos de adaptación y los niveles expresivos y significativos a los que afecta el proceso. Contamos para ello con estudios que se han acercado a la cuestión desde diferentes enfoques: como estudios estrictamente

teóricos (Hutcheon, 2006; Paz-Gago, 2004; Pérez-Bowie, 2004; Romea, 2005; Sánchez-Noriega, 2000a; Zavala, 2005, 2010) o como análisis de casos concretos de obras narrativas (Ardila y Cárdenas, 2008; Caaveiro, 2007; Castro *et al.*, 2008; Lorenzo y Rodríguez, 2015; Sánchez-Salas, 2010; Stam, 1992) o teatrales (Becerra, 1997; Paz-Gago, 2010; Sánchez-Salas, 1997; Utrera, 2007).

También desde una perspectiva didáctica, esta afinidad se ha estudiado y aprovechado para la promoción de la lectura a través de propuestas prácticas que relacionan cine y literatura (Ambrós, 2016; Ambrós y Breu, 2007; Catalá, 2005; Coll, 2005; Echazarreta, 2005; González-García, 2015; Gracida, 2005; Hafter, 2014; Torre *et al.*, 2005; Utrera, 2007). El presente trabajo, sin llegar a plantear intervenciones concretas, se centra en el análisis comparativo de ambos lenguajes como base para diseñar intervenciones didácticas fundamentadas en un enfoque comunicativo integral del proceso de transtextualidad. Conocer las claves semióticas de uno y otro lenguaje puede tener una función didáctica en intervenciones relacionadas con la reescritura de textos a partir de imágenes, con la mejora de la comprensión lectora, con la creación literaria o con el análisis textual.

## 2. El trasvase entre lenguajes artísticos. Fundamentación teórica

El término de *transtextualidad* fue concebido por Genette (1989), aunque ya había sido abordado parcialmente por teóricos como Bajtin en 1963 (1970), Kristeva (1969) o Barthes (1974) (González-Álvarez, 2003). Surge para explicar desde una perspectiva teórica el sistema de relaciones entre textos a distintos niveles y aunque es un concepto

alumbrado desde la teoría literaria exclusivamente, ayuda a explicar determinados nexos que se establecen entre productos artísticos de distinta naturaleza como, por ejemplo, una obra literaria y su adaptación cinematográfica. En concreto, de los cinco tipos de trascendencia textual que se incluyen dentro del concepto de transtextualidad, es el de *hipertextualidad* el que se ajusta al fenómeno que analizamos.

La hipertextualidad se define como la inclusión de un texto A –el llamado *hipotexto*– en un texto posterior B denominado *hipertexto*. En términos estrictamente literarios, sería la relación que se establece entre la parodia, la traducción o la reescritura y su referente original. El punto de encuentro entre esas formas de intertextualidad es el carácter activo de la intervención sobre el texto de origen, en tanto que todas suponen una reinterpretación que trasluce la perspectiva subjetiva desde la que se aborda. En este sentido, en el hipertexto es posible identificar de manera más o menos explícita la mano de dos autores: el que crea y el que matiza o interpreta la creación, porque la adaptación lleva asociado un proceso interpretativo y creativo (Hutcheon, 2006).

Este fenómeno es aplicable al ámbito de las adaptaciones cinematográficas por tratarse de lenguajes que marchan próximos en distintos niveles: en lo semántico (Shklovski, 1971), en lo estructural, por ser ambas artes de acción (Eco, 1962), o en lo semiótico, por la afinidad entre los códigos que les son propios (Lomas-Vera, 2005). Prueba de esa cercanía la tenemos en la multitud de recursos cinematográficos (*flashback*, relatos intercalados, panorámicas, primeros planos...) que se documentan de manera más o menos rudimentaria

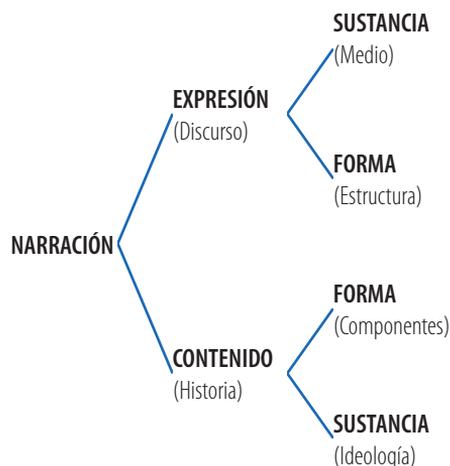
en obras literarias escritas mucho antes de la aparición del cine (Paz-Gago, 2004; Sánchez, 2000b). E igualmente, en el sentido inverso, existen técnicas literarias inspiradas en recursos del lenguaje cinematográfico –sobre todo desde el *boom* de la novela experimental.

No obstante, a pesar de la afinidad entre ambas formas de discurso, el análisis hipertextual es especialmente delicado por depender de factores externos que superan la estricta traducción de contenidos a diferentes códigos. Tal es, por ejemplo, el hecho de que por norma general la adaptación cinematográfica requiera de un ejercicio de síntesis para condensar una trama pensada para varias sesiones de lectura en un relato en imágenes que se suele consumir de una tirada. Ese ejercicio de *abreviatio* discursiva suele dar pistas sobre los intereses del autor del hipertexto en cuanto a aspectos temáticos, de caracterización psicológica, de estructuración narrativa... Por otro lado, también es relevante el hecho de que el cine cuente con códigos semióticos que no están presentes en el lenguaje literario –porque la luz, el encuadre, el ángulo, el vestuario, el maquillaje... son elementos que orientan la interpretación del texto narrativo (Metz, 1964; Romea, 2005). En todos esos sistemas simbólicos radica buena parte de la esencia del proceso de reinterpretación activa operado sobre el hipotexto y por ello es fundamental tenerlos en consideración para no caer en un acercamiento parcial y sesgado al proceso de la adaptación cinematográfica de obras literarias.

### 3. Metodología

De los posibles modelos teóricos de análisis, el que propone Zavala (2005) permite

explicar todas esas cuestiones que apuntamos. Se basa en una metodología fundamentada en la teoría glosemática de Hjelmslev (1970) para distinguir contenido y expresión y plantear las relaciones posibles entre la sustancia y la forma de esos dos niveles del componente textual:



Como el signo, que se compone del elemento perceptible sensorialmente (significante) y de la idea que se le asocia (significado), la narración se articula en dos niveles equivalentes: el nivel de contenido o lo que se cuenta y el nivel de la expresión –o cómo se cuenta. A su vez, tanto el contenido como la expresión constarían de forma y sustancia, o lo que es lo mismo, de plano externo (perceptible sensorialmente) e interno (el de los significados asociados a la señal narrativa).

La sustancia de la expresión se corresponde con el medio empleado para la narración, que, evidentemente, condiciona la forma de la expresión. En el caso del texto literario, el medio sería el código lingüístico, pero en el lenguaje cinematográfico hay

que considerar las cuestiones semióticas que señalábamos más arriba (luz, escenografía, encuadre, caracterización...) y que dependen del medio de expresión. Esa forma de la expresión se entiende como el elemento que contiene el programa narrativo, esto es, el montaje final de la narración y los elementos que generan la coherencia y la cohesión de la narración.

La forma del contenido está constituida por los componentes o los elementos de la narración empleados para desarrollar la historia. El tiempo y el espacio en la literatura, o la imagen y el sonido en el cine, junto a elementos argumentales y estructurales constituyen este nivel de análisis. Y todo ello está al servicio de la sustancia del contenido, que viene a ser la visión del mundo, el referente último del proceso comunicativo. Es decir, consiste en definir la intencionalidad con la que el emisor genera el mensaje.

Para la aplicación y comprobación de este proceso de análisis nos vamos a servir de un caso especialmente ilustrativo, el de las adaptaciones cinematográficas de *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Roald Dahl. El hecho de contar con dos versiones cinematográficas diferentes (la que dirige Mel Stuart en 1972 y la más reciente de Tim Burton, de 2005)<sup>1</sup> nos permite contrastar las estrategias y recursos de adaptación en todos sus niveles y explicar la creación de dos

hipertextos diferentes en su esencia a partir de un mismo hipotexto.

#### 4. El hipotexto: *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Roald Dahl

Es habitual en las novelas de Roald Dahl la tendencia al maniqueísmo en la caracterización de los personajes. Simplificando el molde narrativo de su literatura infantil, muchas de sus novelas suelen construirse en torno a una trama simple que tiene como eje las desventuras de un protagonista que destaca por sus cualidades morales. Frente a él se proyectan como contrapunto una serie de personajes que representan diversos vicios y que están lejos de la nobleza espiritual del personaje principal. El desarrollo narrativo consiste en reconstruir el proceso que conduce al justo premio del virtuoso y al castigo de los inmorales. En este sentido, es un lugar común en las novelas de Dahl el inicio calamitoso de los protagonistas, que se ven castigados por circunstancias ajenas que no merece su excelencia moral, y la superación final de la injusticia gracias a su virtuosismo y a la intervención de un personaje que, en términos de Propp (1981), haría las veces de donante, el personaje que aporta el objeto mágico con el que comienza la salvación del héroe y que, en ocasiones, se encarga de administrar el castigo a los antagonistas. Por cuestiones de espacio, no entramos a

<sup>1</sup> La relación de *Charlie y la fábrica de chocolate* con los medios audiovisuales es muy extensa. Además de los dos largometrajes referidos, existen otras adaptaciones como el cortometraje titulado *Willy Wonka and the Chocolate Factory in the Playroom* (2012), protagonizado por Jessica y James Fildes, el cortometraje animado *Charlie and the Chocolate Factory: The Ride* (Falcons Digital Media, 2006), dirigido por Cecil D. Magpuri, o capítulos de series de televisión como *Charlie and the Chocolate Factory: The Chocolate Room* (1968), *Charlie and the Chocolate Factory: Golden Tickets* (1968), *Charlie and the Chocolate Factory: A Surprise for Charlie* (1968), *Charlie and the Chocolate Factory: Fudgemallow Delight* (1968), *Charlie and the Chocolate Factory* (1978), de la mítica serie norteamericana *Jackanory*, o *Charlie et la chocolaterie (Pâques)*, de *Nos chers voisins* (2012). Simplemente dejamos constancia de lo frecuente del fenómeno de adaptación en el caso concreto de esta novela, pero por cuestiones prácticas nos limitaremos a estudiarlo únicamente en los dos largometrajes que se inspiran en la obra de Dahl.

analizar en detalle el caso de *Charlie y la fábrica de chocolate*, pero esquemáticamente responde a ese prototipo.

## 5. Dos modelos de intertextualidad: *Un mundo de fantasía*, de Mel Stuart, y *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Tim Burton

A partir del hipotexto literario han surgido las dos adaptaciones cinematográficas citadas. Castro *et al.* (2008) han estudiado el proceso de traducción y adaptación de la novela, pero su enfoque metodológico se centra en la comparación de los inicios de las obras, en la descripción de los personajes principales, en la canción de los Oompa-Loopas, en las adiciones realizadas por los autores de las versiones cinematográficas y en los finales. Es un análisis que entra en lo que entendemos como forma de la expresión y del contenido, pero deja fuera elementos relacionados con la sustancia de los niveles de expresión y contenido. Partiendo de sus aportaciones, planteamos un modelo que completa el análisis abordando los diferentes niveles explicitados en el apartado de metodología.

### 5.1. *Un mundo de fantasía*, de Mel Stuart

Siguiendo el método planteado por Zavala (2005), en el plano de la sustancia de la expresión lo fundamental es el diferente medio de expresión y la consecuente inclusión de una serie de códigos semióticos diferentes al lingüístico. Concretamente, interesa el uso de la luz y del lenguaje musical como refuerzo para la distinción de los dos bloques antagónicos definidos por el estado anímico del protagonista, delimitados por el hallazgo del billete dorado. Tal contraste

se especifica en el hipotexto literario con la narración de unas pocas escenas que retratan la miseria del protagonista (la descripción de la casa, de la alimentación, de las condiciones de vida y de las humildes costumbres de la familia de Charlie...), casi todas concentradas en el capítulo 10, el mismo en el que encuentra el billete dorado, para acentuar ese contraste tonal entre ambos bloques. La estrategia se basa fundamentalmente en lo narrativo y, en menor medida, en el empleo de léxico marcado con un rasgo semántico negativo, aunque este es un recurso con poco recorrido.

En el hipertexto que analizamos, aparte de con la representación narrativa de esas escenas de miseria, el contraste de tono se refuerza con el empleo de una fotografía con menor luz, en ocasiones justificada por la ambientación en escenarios nocturnos, y por el empleo del elemento musical con predominio de tonos menores acorde con las sensaciones subjetivas de tristeza del protagonista.

En lo referente a la forma de la expresión, la organización estructural del hipotexto responde a una estructura encuadrada con un inicio dedicado a Charlie y su problemática inicial y una parte final dedicada a la resolución del conflicto. La parte central se organiza en torno a una doble estructura paralelística: por un lado, se repite la fórmula "premio-defecto", repetida hasta cuatro veces, una por cada uno de los ganadores del billete dorado distintos a Charlie; por otro, el esquema "prueba-castigo", repetido otras tantas veces durante la visita a la fábrica.

La organización de los contenidos no difiere en lo esencial en lo que a bloques narrativos se refiere, aunque sí se modifica el segundo bloque paralelístico

“prueba-castigo” en el hipertexto, al incluir también a Charlie en ese esquema, rompiendo el equilibrio que presenta la novela y modificando parcialmente la sustancia del contenido, como ahora comentaremos.

En lo que se refiere a la forma del contenido, el hipertexto incluye o modifica algunos de los elementos del texto literario con diferente intencionalidad. En primer lugar, en la película la datación de la trama se traslada del frío febrero de la novela al mes de octubre. La explicación de este cambio no parece que trascienda más allá de cuestiones técnicas relacionadas con las dificultades para la recreación del ambiente invernal del relato original. En la novela, ese elemento del contenido no tiene otra función que potenciar el dramatismo de las condiciones de vida del protagonista, por eso se elimina sin ocasionar grave deterioro en la trama original. Para compensar, en el relato cinematográfico se intensifica el drama de Charlie y su familia incluyendo un elemento que no está presente en la novela: la falta del padre. En el hipertexto Charlie es huérfano y sobre él recae la responsabilidad de la manutención de su familia. En términos de Propp (1981), la película parte de una doble carencia: la pérdida del padre y la situación de injusta miseria en la que vive el héroe, resuelta en una única reparación que coincide en hipotexto e hipertexto.

Otro de los elementos que afectan a las diferencias en formas de contenido tiene que ver con el añadido de una escena que no se produce en el texto literario. Se trata del episodio de las bebidas gaseosas que hacen flotar a quien las bebe (1:12:20). En el relato original aparecen referidas como uno más de los maravillosos inventos de Willy Wonka, pero en la película sirven para

introducir a Charlie en ese esquema “prueba-castigo” del que hablábamos unas líneas atrás. En la visita a la fábrica, a cada uno de los personajes se les va presentando una prueba relacionada con el defecto que los caracteriza, por el cual sucumben a la tentación y reciben el consecuente castigo. En la novela, Charlie termina triunfando sobre el resto por un comportamiento basado en la pasividad. Su único mérito para destacar entre los demás es no hacer nada que se salga de la norma; queda la duda de saber qué pasaría si se le plantea la prueba que le haga caer irremediamente, como le ocurre al resto de personajes. La inclusión de ese episodio en la película es inconsecuente por romper la estructura que plantea Dahl para su novela; en buena lógica, saltarse las reglas debería acarrear el consecuente castigo, según ese esquema recurrente. Sin embargo, la ruptura de ese orden lógico persigue en el hipertexto insistir en esa visión maniquea, en tanto que sirve para justificar la excelencia del protagonista por sus actos, no por la inacción. La manera de cuadrar este giro en la trama se resuelve en la película con la encarnación de Valenada, personaje que hace las veces de Fickelgruber y Slugworth, los dos competidores en el negocio del chocolate con Willy Wonka que copian sus inventos y que en la novela solo aparecen mencionados. En realidad, no es más que una trampa de Willy Wonka, que plantea una falsa oferta de soborno en la que no sucumbe Charlie, demostrando una excelencia en sus acciones que, ahora sí, lo hace merecedor del premio final por una nobleza moral testada.

Un último elemento más que la película aporta a la forma del contenido es el elemento cómico basado en diferentes estrategias como la hipérbole (concentrado

en las escenas dedicadas a la locura desatada por conseguir los billetes dorados), el humor absurdo con tintes escatológicos (presente, por ejemplo, en la escena de la bebida gaseosa y los eructos que provoca en Charlie y su abuelo), la burla de la estulticia (en las escenas y diálogos del ignorante maestro de escuela de Charlie) o el chiste fácil que roza lo zafio (por ejemplo, en la imagen del reportero adornado con cuernos de ciervo). Se trata de sales pensadas para aderezar, no siempre con buen tino, un texto literario que, como ocurre en otros de Dahl, adolece de simplicidad.



**Figura 1.** Fotograma de *Un mundo de fantasía*, de Mel Stuart (0:12:44).

Todo lo visto hasta aquí sirve para matizar algunas diferencias presentes entre ambas versiones a nivel de la sustancia del contenido, esto es, en la intencionalidad última de sus autores. Ambas versiones pretenden transmitir el mismo mensaje: el virtuoso termina triunfando sobre el depravado. No obstante, en el hipotexto literario se incide más en el castigo del malo que en el premio del bueno, mientras que en el hipertexto cinematográfico prima un concepto de excelencia moral

más exigente, centrando el foco fundamentalmente en el virtuoso y en sus actuaciones, y no tanto en el castigo de los vicios. En suma, en ambas versiones prima una función doctrinal que raya casi a la altura del fin lúdico, pero una, la literaria, marcha más por la disuasión con la amenaza del castigo asociado al mal obrar, y la otra, la cinematográfica, se enfoca más en la recomendación del obrar virtuoso como camino al triunfo.

## **5.2. *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Tim Burton**

Una adaptación más reciente es la que en 2005 se estrena bajo la dirección de Tim Burton, en apariencia más fiel al hipotexto textual en sus primeros momentos, pero profundamente modificada en su estructura interna.

Sobre sus intervenciones en el plano de la forma de la expresión, vale mucho de lo dicho para *Un mundo de fantasía*, aunque en este caso el efecto de esos códigos no lingüísticos propios del medio de expresión audiovisual no es tan evidente como en la versión analizada. En este caso, el contraste de tono entre ambas partes de la trama que marcábamos antes es menos evidente, sirviéndose de un método más próximo al que utiliza Dahl en el hipotexto. La versión ofrecida en *Un mundo de fantasía* se aparta de las otras dos en este punto al ofrecer un enfoque más lírico, basado fundamentalmente en la subjetividad; la novela y la adaptación dirigida por Tim Burton se sirven de recursos de carácter narrativo, menos asociados a la interioridad de los personajes y al sentimentalismo lacrimógeno. Sí se emplea el color de la fotografía para expresar el sentimiento asociado a la traumática infancia

de Willy Wonka, una de las novedades que aporta esta versión y que analizaremos con detalle a continuación.



**Figura 2.** Fotograma de *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Tim Burton (1:19:15).

En lo referente a la sustancia de la expresión, la estructura narrativa de la adaptación reproduce la organización encuadrada del original, aunque rompe el equilibrio incluyendo un postizo que tiene que ver con la aportación de un segundo conflicto: la traumática infancia de Willy Wonka. La historia de Charlie Bucket repite el esquema desarrollado en la novela, pero la estructura se complica con la historia de Wonka, engarzada en la estructura principal con una serie de *flashbacks* en los que Willy Wonka recuerda episodios de su infancia que explican su carácter y su pasión por el mundo de los dulces.

El nuevo conflicto duplica la focalización y el eje narrativo. En cuanto al foco, la película emplea una focalización interna que fluye de Charlie a Willy, los protagonistas de las dos tramas, en lugar del foco único de la novela; en cuanto al eje narrativo, el elemento vertebrador de la narración sigue siendo la restauración de la carencia inicial del héroe, pero en este caso el conflicto se plantea y se resuelve por dos ocasiones. Y

en este punto, otra de las modificaciones tiene que ver con la resolución del conflicto de Charlie, porque en este caso la satisfacción de la carencia del héroe no viene dada por la herencia que recibe de Wonka (de hecho la rechaza porque la condición para aceptarla era abandonar a su familia), sino por la mejora en las condiciones laborales y económicas de la familia.

Por lo demás, son escasas las aportaciones en este nivel de la forma del contenido, centradas en pequeños detalles como la inclusión de algún episodio cómico (por ejemplo, el paseo del pequeño Willy entre banderas del mundo en lo que parece ser una representación simbólica de sus viajes y que se resuelve como la visita al museo de banderas del mundo) con la misma función ornamental que tenía el elemento cómico



**Figuras 3 y 4.** Fotogramas de *Charlie y la fábrica de chocolate*, de Tim Burton (1:19:28 y 1:19:47).

en la adaptación de Mel Stuart, o actualizaciones al contexto social y cultural en el que se genera la versión como la caracterización de Mike Tevé como adicto a los videojuegos.

Todo esto, finalmente, tiene una repercusión en el plano de la sustancia del contenido. La intencionalidad última del emisor es también doble en esta versión, porque mantiene la misma enseñanza moral del hipotexto y añade una segunda enseñanza relacionada con la familia como valor supremo. Este segundo mensaje es el que prevalece sobre el conjunto, con lo cual queda modificada la esencia del texto como fenómeno comunicativo.

## 6. Conclusiones

El proceso de adaptación de una creación literaria a otros medios de expresión artística supone un ejercicio de traducción entre lenguajes que conlleva una necesaria traducción del código lingüístico de origen a otros códigos semióticos. Tal proceso, equivalente a la hipertextualidad propia de la traducción, supone inevitablemente una participación activa del que interviene en el hipotexto. En el caso de la hipertextualidad literaria, el traductor se ve obligado a elegir en el eje paradigmático del lenguaje el término que sustituye a cada palabra. Esto es, entre la gama de términos léxicos que pueden sustituir a la palabra del texto de origen debe decidir cuál es la que se adapta más al sentido original.

En el caso de las adaptaciones cinematográficas, la intervención es mucho más notoria, porque son varios los códigos disponibles. Ya hemos visto cómo distintos elementos del lenguaje cinematográfico son códigos autónomos que transmiten información que en el original literario se cifra exclusivamente en lo lingüístico. Por

tanto, al abrir el abanico de opciones para la transmisión del significado y al cambiar la forma del mensaje y el canal de transmisión las acciones del adaptador son mucho más evidentes y denotan de manera clara su intencionalidad comunicativa.

Todas estas cuestiones son importantes para elaborar comparaciones teóricas entre ambos lenguajes pero también pueden tener aplicaciones didácticas que no podemos desarrollar por cuestión de espacio. Como prospectiva del presente estudio proponemos el desarrollo de distintas aplicaciones que orienten las conclusiones extraídas de la comparativa entre cine y literatura hacia fines didácticos. Como ejemplo, en el plano de la sustancia de la expresión sugerimos acciones de análisis y comparación entre fotogramas/secuencias y textos para trabajar la descripción de lugares o personajes, para fomentar la escritura creativa, para crear expectativas sobre el texto escrito o para trabajar la inferencia. En la forma de la expresión, la comparación de la organización del contenido puede servir para trabajar la comprensión lectora, reconocimiento de estructuras y núcleos temáticos... En el nivel de la forma del contenido, intervenciones relacionadas con análisis de tiempo y espacio, de lo estilístico, del símbolo o la metáfora a partir del uso de diferentes recursos cinematográficos... Por último, en la sustancia del contenido pueden plantearse acciones relacionadas con la intencionalidad del emisor, con la finalidad comunicativa y las características textuales para lograrla...

## Referencias bibliográficas

- AMBRÓS, A. (2016). Cine, literatura y territorio: una ruta competencial para primer ciclo de secundaria. *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 74, 19-25.
- AMBRÓS, A. y BREU, R. (2007). *Cine y educación*. Barcelona: Graó.
- ARDILA, F. y CÁRDENAS, A. (2008). Don Quijote de la Mancha. Reflexiones en torno a las relaciones cine-literatura. *Folios. Segunda época*, 27, 97-110.
- BAJTIN, M. (1970). *La poétique de Dostoievsky*. Moscú. Trad. I. Kolitcheff. Pról. J. Kristeva. Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1974). Texte (théorie du). En *Encyclopaedia Universalis*. Paris: Albin Michael.
- BECERRA, C. (1997). El infierno de Don Juan: la versión de Gonzalo Suárez. En C. J. Gómez Blanco, *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, La Coruña, 6, 7 y 8 de abril de 2015, (pp. 19-28). La Coruña: Universidade da Coruña.
- CAAVEIRO, S. (1997). El bosque animado: versión literaria, versión filmica. En C. J. Gómez Blanco, *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica* La Coruña, 6, 7 y 8 de abril de 2015, (pp. 29-36). La Coruña: Universidade da Coruña.
- CASTRO, A. M., OLAYA, C. L. y ORREGO, J. D. (2008). *Charlie and the chocolate Factory*: adaptación y traducción. *Mutatis Mutandis*, 1(1), 58-80.
- CATALÁ, A.V. (2005). Literatura y prácticas educativas: los proyectos de lectura. *Textos*, 40, 109-123.
- COLL, M. (2005). Del cine a la literatura en la educación primaria. *Textos*, 40, 37-47.
- ECHAZARRETA, C. (2005). Literatura a través del cine. Cine gracias a la literatura. Una mirada conjunta en el bachillerato. *Textos*, 40, 58-68.
- ECO, U. (1962). Cine y literatura: la estructura de la trama. En U. Eco (1978). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, C. (2003). La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas. *Lenguaje y textos*, 21, 115-128.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M. (2015). Cine y literatura para el aprendizaje de las competencias básicas: vínculos semióticos y educativos. *Educatio Siglo XXI*, 33(1), 175-194. <https://doi.org/10.6018/j/222551>
- GRACIDA, I. (2005). Cine y literatura en la educación secundaria. *Textos*, 40, 48-57.
- HAFTER, L. E. (2014). Tantos libros y películas... ¿y al final qué? Una propuesta para pensar las relaciones entre la literatura y el cine en el aula. *El Toldo de Astier*, 5(8), 30-41. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6134/pr.6134.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6134/pr.6134.pdf) (Consulta: 22/11/2016).
- HJELMSLEV, L. (1970). *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HUTCHEON, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LOMAS, C. y VERA, M. (2005). Cine y literatura. *Textos*, 40, 9-18.
- METZ, C. (1964). El cine, ¿lengua o lenguaje? En C. Metz (2001), *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- PAZ GAGO, J. M. (2004). Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual. *Signa*, 13, 199-232.
- PAZ GAGO, J. M. (2010). *Sleuth*. La meta-reescritura fílmico-teatral (Más sobre el método comparativo semiótico-textual). En J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 177-190). Salamanca: Universidad de Salamanca.

- PÉREZ BOWIE, J. A. (2004). Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial. *Arbor*, CLXXVII, 573-594. <https://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.596>
- PROPP, V. (1981). *Morfología del cuento, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. 5.ª ed. Madrid: Fundamentos.
- ROMEA, C. (2005). Texto literario y texto cinematográfico. Semejanzas y diferencias. *Textos*, 40, 19-28.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000a). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000b). ¿Qué sabemos de la historia del cine? *El ciervo*, 540, 36-37.
- SÁNCHEZ SALAS, D. (1997). Las adaptaciones de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el cine mudo. En C. J. Gómez Blanco, *Literatura y cine: perspectivas semióticas. Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica*, La Coruña, 6, 7 y 8 de abril de 2015, (pp. 119-126). La Coruña: Universidade da Coruña.
- SÁNCHEZ SALAS, D. (2010). La novela en el cine mudo. Blasco Ibáñez y su adaptación de *Sangre y Arena* (1916). En J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (pp. 159-175). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SHKLOVSKI, V. (1971). *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama.
- TORRE, S. DE LA, PUJOL, A. y RAJADELL, N. (2005). *El cine, un entorno educativo: diez años de experiencias a través del cine*. Madrid: Narcea.
- UTRERA, R. (2007). Las adaptaciones literarias al cine como recurso para el conocimiento de la literatura y la sociedad. En J. I. Aguaded (coord.), *Los lenguajes de las pantallas: del cine al ordenador* (pp. 9-27). Madrid: MECYD.
- ZAVALA, L. (2005). Estrategias de análisis en cine y literatura. *Textos*, 40, 29-36.
- ZAVALA, L. (2010). Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y Palabra*, 71. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf> (Consulta: 25/11/2016).