NARRATIVA DE FICCIÓN Y NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA: ANÁLISIS DE *THE COLLECTOR*

FRANCISCO PINEDA CASTILLO

Al conmemorarse el centenario del nacimiento del cine, además del hecho ampliamente aceptado de que el llamado «Séptimo Arte» ha alcanzado su mayoría de edad en plenitud de facultades, la literatura sobre este arte ha sobrepasado los pronósticos más optimistas. Ya nadie duda de que el cine se ha implantado en nuestra sociedad de forma irreversible, dando lugar, entre otros factores, a una industria billonaria que se extiende por todos los rincones del planeta.

Ni que decir tiene que la literatura en general y la literatura de ficción en concreto tienen un arraigo e implantación casi universales. A su vez los préstamos de la literatura al cine se pueden contar por miles. Este hecho ha dado lugar a un corpus variado de publicaciones sobre todo en lo que se refiere a la influencia de un medio sobre otro. Habitualmente se habla de la influencia de la literatura sobre el cine. El caso inverso no ha sido estudiado rigurosamente hasta la fecha. Una posible causa puede ser el menor transvase que se produce del cine a la literatura. Algunos casos, muy notorios y de resultados sobresalientes, han sacado a la luz la necesidad de estudiar estas relaciones que han dado lugar a verdaderas obras de arte. Sirva de ejemplo *The Third Man*, novela que se convirtió en tal a raíz del encargo que Carol Reed hizo a Graham Greene de que escribiera el guión para una película que versará sobre la Viena de postguerra. Por lo tanto ni siquiera el guión, que podría considerarse una forma de literatura, fue el origen del libro. Con estas premisas Graham Greene escribió en la Introducción a la novela:

> The Third Man *was never written to be read but only to be seen.* ...The Third Man *was never intended to be more than the raw material for a picture. The reader will notice many differences between the story and the film, and he should not imagine these changes were forced on an unwilling author: as not they were suggested by the author. The film in fact, is better than the story because it is in this case the finished state of the story.*[1]

El último aspecto que se trata en este trabajo está relacionado con la traducción que se hace al español de los guiones en lenguas extranjeras. Este trabajo utilizará casi exclusivamente la versión española de la película *The Collector* dirigida por William Wyler sobre un guión de Stanley Mann basado en la novela homónima del escritor británico John Fowles.[2]

---

[1] G. Greene: *The Third Man*, Londres, Penguin, 1950.

[2] J. Fowles: *The Collector*, Londres, Jonathan Cape, 1963.

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes

Esta tercera vertiente de investigación pretende analizar los factores tanto textuales como contextuales e intertextuales que dan cohesión y coherencia a todo texto ya sea escrito o cinematográfico.

El principal escollo que se presenta a la hora de acometer un trabajo de esta índole lo supone el concepto de *fidelidad*, que se esgrime habitualmente cuando se critica, comenta o valora una obra cinematográfica que ha tomado como base una novela que, por supuesto, la precede y que ya posee una autonomía y difusión entre el público.

En este trabajo se va a seguir una línea argumentativa centrada en la autonomía de cada uno de los medios en lo que se refiere a las relaciones cine-literatura por un lado; y por otro, se abordará el problema de la traducción del guión original mediante una teoría centrada en los receptores de la obra traducida al español.

La corriente que sostiene que la literatura y el cine son realidades diferenciadas tanto por el medio en el que se desenvuelven como por los objetivos que persiguen va ganando adeptos día tras día. La afirmación del profesor Synyard[3] de que: *«The Legacy of nineteenth-century novel is the twentieth-century film»* en la introducción de su libro *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation* resulta ilustrativa de las estrechas relaciones que nos ocupan. Aunque no se deba tomar esta afirmación en sentido estricto, resulta innegable la productividad y provecho de esta relación. No obstante, esta relación jerarquizada ha provocado muchos equívocos y que en innumerables ocasiones los estudiosos no hayan enfocado los estudios de narrativa de ficción y los estudios de narrativa cinematográfica de la forma más adecuada.

John Fowles, novelista británico nacido el 31 de marzo de 1926 en Leigh upon Sea, Essex, autor, entre otras, de la novela objeto de este trabajo, parece tener claro cuál debe ser la relación cine-literatura. En lo que respecta a la versión cinematográfica de *The French Lieutenant's Woman* que hizo Harold Pinter para la United Artists estrenada en 1981, doce años después de la publicación del libro, John Fowles ha reconocido, en no menos de una ocasión, la valía de Harold Pinter como escritor de guiones (su valía como dramaturgo está fuera de toda duda y fuera de las consideraciones de este trabajo).[4] Tanto es así que ha llegado a considerar el guión como una brillante *metáfora* de la novela:

> *I do not think of the present script as a mere 'version' of my novel; but as a blueprint (since of course this pudding's proof must lie finally in the seeing) of a brilliant* metaphor *for it.* (El resaltado es mío).

Partiendo de la propia opinión de John Fowles, el concepto de fidelidad quedará relegado a un plano meramente anecdótico. Existen muchas similitudes, hasta el punto de que el guionista toma muchos de los diálogos directamente de la novela. La película, sin lugar a dudas, es una recreación de la novela, no se niegan las influencias ni el grado de fidelidad, lo que se pone en tela de juicio es la validez de ese planteamiento. Este

[3]N. Synyard: *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*, Londres, Croom Helm, 1986.

[4]H. Pinter: *The French Lieutenant's Woman: A Screenplay,* Boston-Toronto, Little, Brown, 1981.

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes

trabajo pretende partir de dos realidades independientes pero conectadas para llegar a un punto de unión enriquecido precisamente por las dos realizaciones artísticas.

Tanto el lector como el espectador se enfrentan a una situación artificial. El autor pretende fundir dos mundos totalmente antagónicos en uno sólo por medio de un habitáculo común, la bodega de una casa de campo del siglo pasado que el protagonista masculino, Freddie Clegg (interpretado por Terence Stamp), funcionario de las escalas inferiores, adquiere cuando gana una gran suma de dinero en las quinielas. Ella, Miranda Grey (interpretada por Samantha Eggar que fue nominada para el Oscar a la mejor interpretación femenina de 1965) una prometedora estudiante de arte perteneciente a una familia acomodada, raptada y retenida cautiva por un especialista en mariposas que añade el más valioso espécimen a su colección.[5]

La novela consta de cuatro partes en las que se intercalan otros tantos puntos de vista. En la primera parte se nos presenta el mundo desde el punto de vista del protagonista masculino. Desde las primeras páginas se nos aclaran cuáles son sus intenciones y sentimientos para con ella. Nos proporciona el entorno familiar de ambos: ella con un padre médico y una madre alcohólica; él ha sido criado por sus tíos, pertenecientes a la clase trabajadora y anclados en el pasado. Él reconoce que su tío fue como un padre para él pero muere de un ataque al corazón cuando nuestro protagonista tiene sólo quince años, en plena adolescencia , cuando se supone que más lo necesitaba. Una vez conseguido el dinero reconoce que el único inconveniente es Miranda, pero tiene claro que con dinero todo se puede conseguir, hecho que deja patente cuando en una discusión con ella, una vez raptada, asevera que si estos hechos no ocurren más a menudo es por falta de dinero o tiempo para llevarlos a cabo. Aunque se puede permitir lo que desee, reconoce que su único lujo hasta el momento ha sido la furgoneta, dado que Miranda representa un premio de caza. Nos da a entender que él se la merece, hecho que intercala con la idea de que la tratará como una distinguida invitada. Una vez pasado «el gran día» y ella se ha despertado empieza una verdadera lucha vital que poco a poco se va convirtiendo en lucha intelectual con el objetivo de salir de esa situación claustrofóbica y peligrosa a la que la protagonista se ve sometida. Asistimos a una serie de *flashbacks* y *flashforwards* que dan claridad y entendimiento a los diferentes hechos que se van sucediendo. Aunque nuestro novelista ha reconocido en una entrevista realizada por Carol M. Barnum, publicada en *Modern Fiction Studies*[6] que una novela debe dejar espacio para las interpretaciones de los lectores, llegando a primar a veces más lo que no se dice que lo que se dice, esta historia necesitaba un entorno ambiental que diera coherencia a la obra en su conjunto. Sirva de ejemplo la lucha social que se establece entre los dos. Él reconoce que: *«There was class between us»*, factor que condiciona toda su relación. Esta relación *amo-esclavo* permitirá un desarrollo coherente del mundo artificial que él ha creado para los dos: *«She is the only thing I've got»*. Ella, a su vez, también es una persona que se encuentra sola interiormente, aunque siempre esté rodeada de mucha gente. Aunque sus entornos familiares difieren considerablemente, poseen ciertos puntos de conexión, el padre de Clegg bebía e igual

[5]Cf. J. Walker (ed.): *Halliwell's Film Guide*, Londres, Grafton, 1992[8].

[6]C. M. Barnum: «An Interview with John Fowles», *Modern Fiction Studies*, 31, pp. 187-203.

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes

ocurre con la madre de Miranda. Pero el factor que más sobresale de sus aparentemente antagónicos mundos reside en la búsqueda de la propia identidad que cada uno lleva a cabo y a su propio estilo. Las diferencias parecen subsanables, al menos desde el punto de vista del secuestrador, hecho que junto a las similitudes ya mencionadas les vincula para siempre. La primera parte acaba dando una pista sobre el desenlace, irremisiblemente fatal, de la aventura.

En la segunda parte la obra da un vuelco para presentar el punto de vista de la parte sometida. Miranda cuenta en un diario los avatares de esta desgraciada historia que está a punto de hacerle perder la razón. Desde el principio ella baraja una serie de motivos que hayan podido empujar al secuestrador a cometer la barbarie. Estos motivos van desde un complejo de Edipo no superado hasta el clásico violador al que decide no resistirse. A través de ella vemos a un hombre que no ha tenido experiencias íntimas con el sexo opuesto, un hombre que pretende hablar de forma educada pero que posee una voz sin educar, un hombre que en definitiva está loco, y que, como tal, ella debe aprender a tratarlo. El siguiente paso será intentar educar al *«caliban»* que es como ella lo define: *«I feel I've got to show him how decent human beings live and behave»*. Las relaciones humanas y en definitiva el mundo en el que vivimos empiezan a alcanzar una dimensión diferente a la que ella había percibido hasta el día del secuestro. También vemos como ella reconoce cierta similitud entre ambos: *«I'm so lonely»* o también: *«I didn't have any friends»; «How I hate ignorance. Caliban's ignorance, my ignorance, the world's ignorance»* llegará a escribir en su diario en el que a primera vista parece dirigir a su hermana Minny en un intento de no volverse loca: *«Minny I'm not writing to you, I'm talking to myself»*. La referencia a Robinson Crusoe va más allá de la mera soledad, se refiere al mundo como una prisión con una total falta de libertad, considerando que la bodega es una mazmorra. Ningún hecho se presenta de forma contundente, ella baraja la posibilidad de no salir viva de su secuestro aunque no de forma definitiva, parece que la esperanza, que es lo último que se debe perder, la está abandonando: *«Poor dead butterflies, my fellow-victims»*.

La tercera y cuarta parte, que ocupan las veinte últimas páginas del libro, vuelven a estar presididas por el punto de vista del secuestrador. Un amor eterno que le lleva a plantearse el suicidio: *«We would be buried together. Like Romeo and Juliet. It would be a real tragedy. Not sordid»*. Presenciamos un acto de autojustificación., se plantea si él la había matado pero tiene claro que simplemente murió. Reconoce que todo el desenlace fue inesperado, no salió como él había planeado porque había apuntado muy alto, pero sin duda fue por culpa de ella.

Clegg descarga su culpabilidad en parte en la coincidencia de los hechos: *«it was a real coincidence, I was just driving to the flower-shop when a girl in an overall crossed the crossing where I stopped to let people over»*. Nos quiere poner de su parte alegando que fue el destino el que le puso a esta persona en su camino. Asimismo nos pretende hacer creer que lo mismo ocurrió con Miranda, auntoexculpándose. Para que este desagradable incidente no volviera a ocurrir, la *próxima* vez eligiría a una persona menos sofisticada: *«Someone ordinary I could teach»*. La nueva presa se llama Marian, otro nombre que empieza con M, una coincidencia más, producto del destino.

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes

El principal factor narrativo que resalta en la versión cinematográfica son los tres puntos de vista a que se ve sometido el espectador: el punto de vista de Clegg, el punto de vista de Miranda y por último el punto de vista subjetivo de la cámara. La novela sólo nos permite dos puntos de vista, a saber, el de los dos personajes principales. No existe una intención manifiesta de añadir un elemento perturbador a la narración cinematográfica, mediante la inclusión de un tercer punto de vista que no aparece en la novela; el cine por su propia idiosincrasia tiene que hacer uso de unas técnicas y artilugios que le son inherentes, como ha afirmado Stuart McDougal en su libro *Made into Movies*: *«Film is a medium that makes voyeurs of us all».*[7] El profesor Chatman[8] afirma que las narraciones verbales expresan contenidos narrativos de resumen temporal con más facilidad que las narraciones fílmicas mientras que estas últimas muestran más fácilmente las relaciones espaciales. Asimismo, las narraciones cinematográficas permiten un tipo de relleno argumental muy diferenciado de las narraciones de ficción. El llamado *follow-up principle* por el que el espectador o el lector han de llenar huecos escénicos se hace más necesario en la versión cinematográfica que en la novela. Un ejemplo significativo se puede observar en la tragedia griega y un elemento crucial para la representación, el coro, transportado más adelante a obras como *Henry V,* película dirigida y protagonizada por el actor y director británico Kenneth Branagh con un guión suyo basado en la inmortal obra de William Shakespeare.

Al lector se le presentan unos personajes abstractos, no existen más allá de la pluma del escritor. Los personajes de la obra cinematográfica son personas de carne y hueso con una vida pública, una entidad palpable, tangible, reconocible.

La banda sonora original es un elemento crucial en el desarrollo de la narración cinematográfica. Esta afirmación es válida para la mayoría de los géneros cinematográficos, pero cuando se trata de una película de suspense el papel desempeñado por la música alcanza un valor de primera línea en el desarrollo argumental. ¿Qué habría sido de las películas de A. Hitchcock sin la intensidad que le inyectaba la banda sonora a las diferentes escenas de suspense?

Las técnicas propias del cine permiten hacer de un personaje el más bondadoso de los seres humanos o la criatura más vil de la tierra. A lo largo de la película cuando se encuentran conversando los dos personajes la cámara lo enfoca a él con picados, realzando su figura, marcando sus rasgos, dando en definitiva una imagen de hombre duro y despiadado, en una posición de superioridad. Ella, por el contrario, suele ser presentada con contrapicados, produciendo un efecto de inferioridad, sumisión, debilidad, etc.

La luz contribuye a estas imágenes tan diferenciadas en el aspecto exterior, pero dado que la cara es el espejo del alma, el espectador ya está predispuesto para la dicotomía *buenos-malos*. La obra es un péndulo que oscila del extremo de la bondad al opuesto de la maldad, la vileza. En un extremo se encuentra Miranda, el de la bondad, y en el otro Clegg, el de la maldad. Él da continuas muestras de respeto, cuando le baja

---

[7]S. Y. Mcdougal: *«The Collector»,* en *Made into Movies: From Literature to Film*, Nueva York, Holt, 1985, p. 158.

[8]S. Chatman: *Historia y Discurso: La Estructura Narrativa en la Novela y en el Cine,* trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990.

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes

la falda en la cama, cuando pega a la puerta y espera un poco para entrar, cuando le da la libertad para que pida todo lo que necesite y se pueda sentir en casa, etc. Ella manifiesta su lado malicioso por medio de la representación que hace para ganarse a su secuestrador o cuando le miente sobre su supuesta enfermedad, o cuando se entrega a él con la intención de ganarse su afecto para que la deje marchar. Este último hecho provocará que a la postre ella muera porque él ya no se cree que esté enferma, y piense que se trata de una estratagema para escapar como al principio de su secuestro. Por encima de estos factores hay otros que claramente demuestran que ella es una persona bondadosa, educada. Quizá el dato más evidente de su pacifismo y respeto por sus congéneres sea cuando lo golpea con la pala pero no lo remata. Ella antepone su principio de vida por encima de su anhelo de libertad, aunque como se sabe al final, aquella fue la única vez que tuvo una oportunidad razonable de escapar.

La versión cinematográfica presenta objetivamente muchos elementos socioculturales que la novela en su afán de dar evidente cuenta explica tratando de influir en el lector. El caso del libro de Salinger *The Catcher in the Rye*,[9] no es mencionado explícitamente en la película, se habla de él, de su personaje principal, objeto de discusión, aparece en pantalla. Sin embargo, en la novela se hace necesario presentarlo, puesto que la narración escrita carece de la capacidad visual de la cámara. Asimismo, la película no se detiene demasiado en mencionar los nombres de las diferentes especies de mariposas que él colecciona. En la novela se hace mención explícita a este hecho. Al contrario, en su propio beneficio el cine cambia los aspectos que le parecen más oportunos: en la novela Marian trabaja en Woolworths, mientras que en la película se trata de una enfermera.

En resumidas cuentas, al tratar el tema de una novela y su realización en la pantalla se deberían tener en cuenta todos los factores anteriormente expuestos, lo que nos conduciría a tratar los dos textos como entidades diferenciadas y autónomas, para poder llegar a un punto de convergencia en el que ambas formas de arte se enriquecieran mutuamente.

Al abordar el caso de la traducción al español del guión original, los elementos que se han de tener en cuenta son totalmente diferentes a los que se han tenido en cuenta para la realización del mismo a partir de la novela. En primer lugar, ya no se produce un cambio de medio, con todas las implicaciones audiovisuales que ello comportaba, y en segundo lugar no se abordan cuestiones temáticas, la obra es un producto cerrado, no caben objeciones. No obstante, se imponen una serie de cambios o adaptaciones para su distribución en los circuitos comerciales de la cultura de llegada. El más sobresaliente es el lingüístico: el guión original tiene que ser traducido a una lengua distinta a la que fue concebida la obra; esto provoca una serie de elementos extraños que el traductor, culturalmente ambivalente y lingüísticamente competente, tendrá que naturalizar para su comprensión en la cultura de la lengua de llegada.

El proceso de doblaje con sus diferentes estadios no es el objeto del presente trabajo. Se parte de que este proceso se lleva a cabo satisfactoriamente, como se puede deducir de la película en su versión española. No obstante, hay elementos que la comunidad

[9] J. D. Salinger: *The Catcher in the Rye*, Londres, Penguin, 1958.

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes

traductora todavía no se ha puesto de acuerdo en cómo abordar, como sucede, por ejemplo, con el idiolecto y dialecto de los personajes. En la mayoría de los casos, los actores-dobladores se expresan en un español normalizado, hecho que a veces produce extrañeza para el conjunto de la obra. Esta falta de adaptación resta coherencia a la obra, llegando a provocar contradicciones y malentendidos. Nuestro protagonista masculino, Clegg, procede de clase trabajadora mientras que la protagonista femenina procede de clase acomodada. Dado que uno de los puntos centrales de la obra es el enfrentamiento de dos culturas, dos educaciones diferentes y con intereses contrapuestos y dado que en la versión original sí se aprecia una diferencia notable entre el habla de uno y el del otro, se debería hacer un esfuerzo por representarlo en la versión española. En la novela cada uno de ellos hacen continuas alusiones a la forma de hablar del otro, incluso llegando a despreciarse.

El registro de los personajes no se suele tener en cuenta muy a menudo a la hora de realizar la versión española de obras extranjeras. En la película de Martin Scorsese *The Age of Innocence* protagonizada por Daniel Day-Lewis y Michelle Pfeiffer, basada en la novela homónima de Edith Wharton, en la que se narran las exquisitas vidas de los selectos círculos del Nueva York de la década de 1870, al protagonista masculino, que trabaja para un prestigioso bufete de abogados, se le encarga que lleve los asuntos legales de la condesa que se quiere divorciar de su marido. Cuando el abogado visita a la condesa le comunica: «Ya he leído los *papeles* legales». A todas luces el término *papeles* pertenece a un registro sub-estándar en la lengua española. Además, la versión original utiliza la expresión *legal documents*. El término «documentos» resulta más adecuado para mantener el registro, que por el contexto general de la obra se aprecia extremadamente formal.

El elemento que se adapta con acierto meridiano en las versiones españolas de obras originales en lengua inglesa es el trato de respeto que posee nuestra lengua, al igual que otras lenguas occidentales tales como el francés, el alemán y el ruso. Se considera adaptación y no traducción sencillamente porque no existe este trato diferenciador en la cultura anglosajona. En español existe una marca morfológica que los diferencia: *tú* y *usted*, el primero con el verbo conjugado en segunda persona del singular para el trato cercano amistoso, cordial, etc., y el segundo, seguido del verbo conjugado en tercera del singular para un trato de respeto, distancia, desconocimiento, etc. En *El Coleccionista* Miranda trata a Clegg con la marca de respeto, mientras que él la trata con las marca de amistad, cordialidad. Cuando Miranda se da cuenta de que Clegg está desequilibrado, cambia su actitud hacia él, empieza a querer ser su amiga, a persuadirlo por métodos afectivos e interesados. Este cambio de actitud va seguido de un cambio en la forma de dirigirse a él, ya no utiliza el trato distanciador, ya es un trato más personal, de tú a tú.

El anterior parece ser un caso emblemático entre las lenguas que poseen esta distinción y las que no lo poseen. Pero existen muchos otros elementos distorsionadores de una película doblada. Ya se han mencionado algunos elementos comunicativos relacionados con el usuario, además se deberían tener en cuenta los concernientes al uso: *campo del discurso, modo del discurso* y *tenor del discurso*, que nos permitiría hacer una valoración exacta de elementos tales como para quién se escribe, en qué medio, el

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes

tipo de registro utilizado, las intenciones del autor, etc. En definitiva se necesita un análisis del discurso de la obra original para poder acometer la ardua empresa de traducir el guión original con un nivel científico aceptable. Además de la dimensión comunicativa se deberán analizar la dimensión pragmática del texto, la dimensión semiótica y la textura.[10]

De acuerdo con lo anteriormente dicho, de entre todos los elementos, los socioculturales juegan un papel fundamental en la película. Desgraciadamente los estudios de traducción no se ponen de acuerdo en cómo deben ser tratados. Cuando estos elementos se vierten a otra cultura, normalmente se produce una pérdida significativa puesto que la audiencia de la cultura de llegada no está familiarizada con aspectos que en la cultura de origen están plenamente incorporados. Los medios de comunicación de masas han contribuido sobremanera a la divulgación de muchos de estos elementos. El sentido suele ser desde la cultura dominante a la otra menos poderosa. En nuestro caso la cultura anglosajona es la dominante, por lo que el traductor tiene que ser consciente de que los transvases serán más fluidos desde su cultura a la nuestra.

La presunción de un mayor o menor grado de *shared knowledge* por parte de la audiencia meta indicará el grado de adaptación necesario. William Shakespeare, Robinson Crusoe, Pablo Picasso, Woolworths o el gran número de especies de mariposas han sido considerados acertadamente parte de ese *shared knowledge* de la audiencia. Respecto a la intertextualidad representada en la novela de Salinger, el traductor puede hacer poco o nada por llenar el hueco que se crea en el caso en el que la audiencia no conozca la novela y su contenido. Si el espectador no es conocedor de la obra shakespereana no percibirá la influencia de *The Tempest* en *The Collector.* Cuando en *The French Lieutenant's Woman* Sarah le recuerda a Charles que ella es *the scarlet woman of Lime*, las implicaciones de esta referencia intertextual a la novela de Nathaniel Hawthorne habrán caído en saco roto para aquella parte de la audiencia que no conozca esta maravillosa novela decimonónica de la narrativa norteamericana.

[10]Cf. B. Hatim e I. Mason: *Discourse and the Translator*, Londres, Longman, 1990.

La Palabra Vertida. PINEDA CASTILLO, Francisco. Narrativa de ficción y narrativa...
Centro Virtual Cervantes