

Nora Elisabeth Kirsanov

## Algunos aspectos en la transposición del texto literario al texto fílmico: *Homo Faber* de Max Frisch y *Voyager* de Volker Schlöndorff

Antes de comenzar el desarrollo de este trabajo, considero necesario definir la perspectiva de aproximación a la cual he adherido para el estudio de la relación literatura-cine, en cuanto al problema de la adaptación del texto. En este caso, *Homo Faber. Ein Bericht*, la novela del autor suizo Max Frisch, y el film de Volker Schlöndorff, *Voyager*.

Establecidos los conceptos teóricos haré un breve análisis en cuanto a la trama del texto literario y del fílmico, señalando algunos aspectos diferenciales, a mi entender, relevantes. Luego me concentraré en los aspectos relacionados con el tratamiento del tiempo en la estructura narrativa de ambos textos.

Partiendo de un criterio básico que se apoya en la tensión dialéctica de dos conceptos: fidelidad/creatividad, Sánchez Noriega<sup>1</sup> diferencia cuatro tipos de adaptación novelística: adaptación como ilustración, adaptación como transposición, adaptación como interpretación y adaptación libre. En estos tipos, lo que se tiene en cuenta es el mayor o menor grado de similitud entre los personajes y los sucesos de los textos literarios y fílmicos.

Dentro de esta tipología, considero que el tipo de adaptación que más se adecua al análisis de la relación entre los textos literario y fílmico de *Homo Faber* es la «transposición». Entendiendo por «transposición» el término que «designa la idea de traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema».<sup>2</sup> Mientras la narración literaria narra con palabras, la cinematográfica lo hace con imágenes. Y no sólo con ellas. Carmen Peña-Ardid destaca que el cine debe ser considerado desde la heterogeneidad de sus materias de expresión —imagen,

palabras, música, ruidos— y que sólo considerando la información que se transmite mediante todos esos canales se pueden establecer comparaciones generales con la novela.<sup>3</sup>

Considerando este hecho esencial, tanto Peña-Ardid como Wolf nos previenen contra la tentación de considerar la transposición como una traducción, ya que no se trata ni de una misma disciplina ni de un mismo código. Además, este concepto errado nos induce a rastrear el texto fílmico evaluando la fidelidad o la infidelidad al hipotexto, pero esto solo no tiene ningún valor en sí mismo. Podemos, en cambio, centrarnos en las relaciones de la literatura y el cine, en tanto soportes específicos y diferentes, evaluando los cambios y las persistencias, no como traiciones sino como elecciones personales debidas, por un lado, a las características específicas del lenguaje cinematográfico y, por el otro, al universo poético propio de cada realizador.

Max Frisch elige, para narrar la historia de Walter Faber, darle la forma de un informe, con las características que podría tener el informe de un técnico o científico. Faber encarna el paradigma de un ser tecnocrático, un hombre que sólo considera verdadero aquello que puede ser analizado a través del saber racional y sirve al desarrollo de la ciencia y la tecnología. Es absolutamente refractario a creer en el destino. Los sucesos no son más que meras probabilidades dentro del acontecer del mundo, que pueden evaluarse y mensurarse mediante procedimientos estadísticos, y por supuesto tener injerencia sobre ellos. Walter tiene una fe ciega en la capacidad del hombre para controlar la naturaleza a través de la ciencia, pero Frisch lo confronta una y otra vez con situaciones que se salen del dominio de la técni-

<sup>1</sup> Sánchez Noriega, José Luis, *De Literatura al cine*, pp. 64-66.

<sup>2</sup> Wolf, Sergio, *Cine/Literatura*, p. 16.

<sup>3</sup> Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, pp. 155-160.

ca, con lo irracional, con las fuerzas del inconsciente en una obra cargada de elementos simbólicos (serpiente, eclipse, higuera, Grecia como escenario del desenlace de la tragedia), elementos mitológicos (Medusa, Hermes, Edipo, Demeter, Perséfone) y elementos que recuerdan la danza de la muerte (las innumerables caras y máscaras de la muerte: Joachim, el Profesor O., Sabeth).

En realidad Walter simboliza al hombre de su época y de la sociedad en que se ha desarrollado. Desde su temprana juventud se sintió inclinado a lo técnico y mostró una incompreensión y hasta desprecio por lo artístico, por lo intuitivo. En reiteradas ocasiones manifiesta su desprecio por los «artistas», quienes, según él, no cumplen ninguna función productiva. Y ésta es una de las posibles lecturas de la novela. El hombre concebido como un factor dentro de la producción y el mundo dominado a su vez por un paradigma tecnocrático y científico. No es casual que Walter cumpla cincuenta años y, por lo tanto, ya no sea un joven. Tampoco es casual que todas «las nuevas experiencias» de Walter comiencen cuando su cuerpo, su máquina, comienza a fallar. Su malestar (la descompostura en el baño del aeropuerto) y el dolor lo confrontan con su propia finitud. El sueño en el cual emergen sus miedos

inconscientes simbolizados en la pérdida de sus dientes (castración, pérdida de vitalidad), su impulso irracional de no abordar el avión, el aterrizaje forzoso del cual sale ileso, es el comienzo de una cadena de hechos «azarosos» que lo lleva a reencontrarse con su pasado y consigo mismo. Algo, ya, ha cambiado en él. El otrora riguroso y confiable técnico se interna en la selva, en lo primitivo e irracional, y en lo más profundo de ella se encuentra con la muerte, el suicidio de su amigo. Una muerte que no parece tener sentido y un sinnúmero de interrogantes.

En los primeros tramos del informe, Walter se nos quiere presentar como un hombre que no teme a nada, ya que a todo puede encontrarse una explicación lógica. El sentido de su vida está dado por una actividad laboral que concuerda con su concepción del mundo. En este estilo de vida no hay lugar ni para el afecto ni para el compromiso. Las relaciones interpersonales le resultan un verdadero esfuerzo. La muerte es un concepto que está fuera del campo de sus intereses, a lo sumo presente en las estadísticas. Los accidentes fatales de aviación, las muertes por suicidio, por picadura de víbora, por cáncer de estómago; todos son sólo porcentajes, números sobre papel, que Walter no puede (no quiere) asociar con la gente de carne y hueso.

#### TEXTO LITERARIO

*Homo Faber. Ein Bericht*, de Max Frisch, 1957 (Suhrkamp Taschenbuch, 1991).



#### TEXTO FÍLMICO

*Voyager* (1991; estrenada en Argentina con el título *Pecado de amor*)

Dirección: Volker Schlöndorff

Adaptación, guión y diálogos: Volker Schlöndorff y Rudy Wurlitzer, basados en la novela original del escritor suizo, Max Frisch  
Cámaras: Yorgos Arvanitis y Pierre Lomé

Música: Staley Myers

Edición: Dagmar Hirtz

Escenografía: Brigitte Broch

Duración: 117 minutos

Intérpretes: Sam Shepard (Walter Faber), Julie Delpy (Sabeth), Bárbara Sukowa (Hannah), Traci Lind

Walter quiere ser parte de una sociedad que confía en el conocimiento, pero no como fuente de sabiduría que permita al hombre vivir y morir en armonía con el mundo, sino como instrumento de dominio de las fuerzas de la naturaleza y en última instancia de los miedos del ser humano. Esta sociedad es certeramente criticada por Marcel, el estudioso de la cultura maya en Palenque; al referirse a la sociedad americana dice: «su falsa salud, su falsa juventud, sus hembras, que no pueden admitir su propio envejecimiento, su uso de la cosmética aun con los cadáveres, en general su relación pornográfica con la muerte». Walter se siente personalmente agredido cuando Marcel reflexiona sobre el trabajo de Walter, o sobre la UNESCO. Considera al técnico como la última versión del misionero blanco, la industrialización como el último evangelio de una raza agonizante, y el estándar de vida como sustituto del sentido trascendente de la vida. Sin lugar a dudas sus opiniones dan de lleno en el conflicto personal de Faber. Este planteo se emparenta con un leitmotiv en la obra y el pensamiento de Frisch: el tema de la imagen. La imagen como una máscara que cada uno construye de sí mismo y que lo aleja cada vez más de su ser más íntimo y esencial. En ese sentido, Walter no sería en esencia una «personalidad técnica», sino que adhirió en algún momento a esa imagen y al encontrarse en un momento crítico de su existencia esta imagen artificial se resquebraja, dejándolo desnudo, expuesto (como en su sueño).

Walter ha entrado en contacto con el dolor, con la conciencia de su propia decadencia, la muerte y algunos datos que asoman de un pasado lleno de incógnitas. Vuelve a Nueva York, a su hasta ahora seguro y adorado *American way of life*. Decide cortar con todo, con su amante, con su departamento, viajar anticipadamente esta vez en barco.

La travesía en barco, a través del océano, lo acerca inopinadamente a una joven, quien resulta ser su hija. Su aproximación a Sabeth no es casual desde ningún punto de vista. Por un lado, como muchos hombres y mujeres a lo largo de la historia, al sentir que empieza a envejecer, a decaer, se acerca a una muchacha joven con la cual puede

vivir una ficción de nueva juventud. Una suerte de vampirización de sangre joven. Pero desde el comienzo, aun antes de saber o siquiera intuir que podría tratarse de su hija, Walter está constantemente tironeado por impulsos opuestos en relación con la jovencita: sentimientos de protección, paternalistas, por una parte, y deseo, celos, como los de un amante, por la otra. Faber efectivamente se convierte en el amante de su hija. Por otro lado, Sabeth, indudablemente, le resulta atractiva porque, aunque sea inconscientemente, le recuerda su amor de juventud, Hanna, de la cual se separó sin saber demasiado bien por qué. El recuerdo de Hanna se hizo más fuerte en su mente tras el encuentro con Herbert.

Sabeth, a su vez, se ve atraída por un hombre mayor, un hombre que pueda llenar el lugar de un padre que seguramente le faltó al ser criada por una madre tan autosuficiente. Sabeth se convierte en guía de su padre, un hombre que ha caminado como ciego por la vida (alusión mitológica: Antígona-Edipo). Resulta paradójico que sólo cuando descubre su relación incestuosa y, siguiendo con la tradición trágica, desee arrancarse los ojos, comience a «ver», a acercarse a la verdad.

El técnico ha recorrido las estaciones del dolor físico y del dolor espiritual, ha conocido la desesperación y el perdón que le brinda generosamente Hanna, quien también ha hecho un aprendizaje personal de la forma más dolorosa imaginable, perdiendo a su hija, a quien por años escondió de su padre.

El informe está dividido en dos estaciones o partes. La primera estación es escrita, dentro de la ficción, en Caracas entre el 21 de junio y el 9 de julio. O sea, cuando Faber ya vivió la mayor parte de la historia y ha comenzado a ver el mundo de otra manera. La segunda parte del informe es redactada por Faber ya internado en el hospital, a la espera de ser operado. Se alternan fragmentos manuscritos y otros, fechados desde el 1° de junio hasta el 19 de julio, escritos con su máquina de escribir, su querida Hermes. Se ve obligado por las circunstancias a realizar parte del informe con letra manuscrita. Para escribir, para reflexionar y comprenderse, ya no tiene el auxilio de la

técnica. Y él odia su «imperfecta» letra manuscrita, que lo confronta más a su condición humana imperfecta y finita. En esta segunda estación Faber ha aceptado que ha errado su concepción de la vida y debe aceptar también su propia finitud.

Es, a mi entender, en esta segunda estación donde termina de cerrarse la historia de Walter. En definitiva todo su informe está redactado, dentro de la ficción, en un mes, pero narra el acontecer de aproximadamente tres meses y medio. Frisch presenta ya en las primeras páginas de la novela una anticipación de la muerte de Walter. En el baño del aeropuerto de Houston, Walter se observa en el espejo y ve una máscara cadavérica, se desmaya debido a los dolores estomacales que él se empeña en minimizar (26 ó 27 de marzo). La novela culmina con Walter a punto de ingresar en el quirófano, antes de su muerte. Ambos extremos del relato apuntan a la enfermedad de Walter, su primera intuición de su propia muerte y su efectivo desenlace final.

Schlöndorff decidió concentrarse en un sector del informe, eliminando parte de la información, y obteniendo como resultado, a mi entender, que el centro del conflicto se concentrase más en la tragedia edípica y menos en los cambios interiores del protagonista. A pesar de que Schlöndorff respeta el narrador en primera persona (por lo general utilizando la voz en off), no creo que haya buscado transmitir lo que tan fuertemente marca el texto literario, el espíritu tecnocrático de Faber y el conflicto interior derivado de una concepción tan unilateral e incompleta de la vida.

Muchas de las escenas, que en el texto literario funcionan como anticipaciones de la muerte de Walter, resultan en el film elementos anecdóticos que funcionan más bien para apuntar al centro del conflicto del texto filmico. La escena del baño en el aeropuerto no apunta a la enfermedad de Faber, que ha sido completamente dejada de lado en el film, sino más bien sugiere conmoción en el personaje por el recuerdo de Joachim por un lado y por el otro apunta al comienzo de una serie de acontecimientos extraordinarios que lo llevarán inevitablemente al clímax de la tragedia.

El aterrizaje forzoso obliga a Faber a acercarse a

Herbert y de este modo a su pasado, hasta ese momento olvidado. Schlöndorff utiliza la técnica de flashback para recrear la prehistoria de Hanna, Walter y Joachim, del mismo modo que Walter recupera sus memorias del pasado en el informe. En ellos (flashback, recuperación de la memoria) se nos informa de la clave del problema. Cuando Hanna le anunció su embarazo, él habló en todo momento de «su criatura (de ella)». Su falta de compromiso afectivo con el ser que había gestado se revirtió contra él, en una verdadera muestra de ironía trágica. El ser al cual deseó la muerte (tema del aborto desarrollado en el libro, aludido en el film) reaparece en su vida y resulta su único objeto de deseo, un objeto de deseo prohibido. Y tras descubrir la verdad, lo que desea es no haber existido él mismo. Ya no puede desear la no existencia de Sabeth, su hija, sino más bien la suya propia.

El director se demora un poco más que el autor en la relación de Faber con la azafata. Frisch también nos señala que podría tratarse, por la edad, de la hija de Faber (anticipación). Schlöndorff agrega, con el breve lance en el baño del avión, una cuota de cinismo a la personalidad del protagonista, que considero más atemperado en la novela. En general, Schlöndorff marca muchas características en el protagonista que nos remiten a la figura mitológica de Hermes: el nombre de la máquina de escribir, el sombrero que usa Walter, sus dientes puntiagudos, su aspecto siniestro en ocasiones y la figura de Dioniso: dios errante (*voyager*), amante del vino, su carácter licencioso. La relación con la azafata funciona, también en el film, como anticipación del lazo que lo unirá luego a su hija y explica, irónicamente, su insistencia en no querer que ella trabajase como azafata.

Si concuerda la falta de compromiso de Faber, en la novela y en el film, en las relaciones con las mujeres. Esto queda de manifiesto en varias escenas. Al despedirse de la azafata, encargándole varias tareas como si se tratara de su secretaria. Al huir de Ivy, quien requiere de él mayor compromiso y queda explícitamente desarrollada su «filosofía» en la conversación que sostiene Faber con una compañera de travesía.

En búsqueda de pistas sobre su pasado, Faber

decide adentrarse en el exótico territorio mejicano para encontrarse con el suicidio de su amigo Joachim. Esta muerte y las constantes alusiones a la podredumbre y las aves de rapiña funcionan en el libro como símbolo y anticipación del derrumbe del propio Faber. En el film, si bien no hay tanta insistencia en ello como en el texto literario, la fuerza de la imagen las suple acabadamente. Por no desarrollarse el tema de la enfermedad física de Faber, estas referencias a lo corrupto señalan más bien la corrupción moral del personaje.

Es muy interesante cómo Schlöndorff aprovechó el recurso de las filmaciones que realiza Faber a lo largo de sus viajes. Frisch incluyó el tema de la cámara como un instrumento técnico a través del cual Faber registra la realidad. En el libro, estas películas, que Walter en general parece no volver a ver nunca, resultan tener especial fuerza dramática al tener que confrontarse con la imagen de Sabeth a quien no verá nunca más (esto en Düsseldorf ante el técnico de la Bosch). Es al volver a ver la imagen de Sabeth que desesperado desea arrancarse los ojos, al igual que Edipo.

Schlöndorff, en cambio, incorpora a lo largo de toda la narración las imágenes filmadas por Faber. La primera visión que tiene Walter de Sabeth es a través de su cámara. A lo largo de toda la travesía en barco y en algunas de las ciudades que visitan en Italia, el director nos muestra lo que registró Faber con su cámara. Sobre todo imágenes de Sabeth.

El tema de la mirada es muy importante, tanto en el texto literario como en el filmico, pero creo que, gracias a que las imágenes son el lenguaje por excelencia del cine, Schlöndorff puede explotar aún más el recurso.

Faber es un «ciego» que no logra ver lo esencial en las cosas, la verdad de las cosas. Debe usar unos gruesos anteojos para ver u observar a través de su cámara. Sabeth resulta ser su lazarillo. Esta alusión a la historia de Antígona-Edipo está bellamente plasmada en la escena en la que Faber, cansado, conduciendo de noche, no logra ver bien. Ella conducirá el auto, será sus ojos.

Ella no sólo lo conducirá en la noche, también le enseñará a amar.

Schlöndorff respeta muchas de las alusiones mitológicas del texto de Frisch. El eclipse preanuncia la fatalidad: el amor prohibido a punto de consumarse.

Faber no intuye siquiera la verdad. Pero a partir de determinada escena, cuando observa la cabeza de la Erinia dormida, la capacidad de mirar de Faber parece cambiar. A partir de esta escena es Sabeth la que filma con la cámara y Faber intenta ver a la diosa dormida e imaginarse que sueña. (Gran cambio para un hombre que no lee novelas, ni sueña, según lo expresado por el protagonista en una de las primeras escenas.)

En lo alto de una colina, rodeados de esculturas y arquitectura clásicas, se va develando, como por casualidad, el secreto. Sabeth escribe a su madre y menciona su nombre en voz alta. También el nombre de su supuesto padre. Nuevamente flashback. Schlöndorff logra transmitir perfectamente la conmoción que siente Walter una vez instalada la duda en su espíritu. Las escenas se hacen más cortas. Es Sabeth la que filma a través de la cámara ahora, sin lograr comprender qué es lo que está ocurriendo. La cámara se muestra como lo que es, un artefacto que sólo logra captar lo que su usuario quiere o puede ver. Faber, ahora, sólo quiere llegar a Atenas para saber de-



finitivamente la verdad y devolver la hija a su madre (Perséfone-Deméter).

Sabeth llama a su madre para anunciarle su regreso. La cámara del director enfoca una foto colgada en la oficina de la madre. Es una foto de la Erinia dormida.

Llegan a Grecia y las escenas, breves, se precipitan una tras otra. Sabeth huye de Walter a través del campo. Se besan, se aman frente al mar Egeo. Ella se duerme plácidamente bajo un árbol y una víbora la muerde. Toda la carga simbólica y alusiva del texto literario está conservada en este tramo del relato filmico.

Faber intenta llevarla hasta el hospital de la ciudad. Primero a pie, luego en un carro, luego en un camión. Hay un crescendo en los medios de locomoción y en la angustia. Ingresan en una ciudad cuya fisonomía está marcada por lo industrial, las torres del puerto, las construcciones, el tránsito que en lugar de permitir movilizarse a la gente entorpece su circulación.

En el hospital, la imagen de Hanna. Ésta lo lleva a su departamento, pero más que para ayudarlo, para descubrir la verdadera relación que los unió y en última instancia para separarlo de «su hija Elisabeth».

En la cena y las escenas subsiguientes, Walter ve confirmada definitivamente su paternidad. Nuevamente la ironía trágica. Walter deseaba protegerla de los peligros de viajar a dedo, cuando el mayor peligro lo constituía viajar con él (Hermes psicagogo).

Hanna intenta por todos los medios evitar que él se contacte con Sabeth. Va sola por la mañana a verla al hospital y cuando llega él, evita por todos los medios que él pueda hablar a solas con ella.

La muerte de Sabeth nos es informada por el médico, quien admite no haber detectado el trauma producido por el golpe de la caída. Un plano nos muestra la cabeza de Sabeth sobre la almohada en la misma posición de la Erinia dormida. Hanna furiosa golpea a Faber. Flashback: imágenes de Sabeth, filmadas por Walter en Orvietto.

Schlöndorff comienza la narración con una escena en colores sepias. La escena que se corresponde con el final, considerando el orden cronológico de su narración (junio 1957). Faber

llega al aeropuerto con Hanna, se despiden, con sentimiento, antes de ingresar éste en el hall del aeropuerto de Atenas. Walter desea que el tiempo no hubiera transcurrido, que fuese abril, que todo fuera una alucinación. Toda la historia nos es narrada como un extenso flashback, un monólogo interior de Faber. Nosotros, espectadores, sabemos desde el principio cuál es el final de la historia, al igual que los espectadores griegos conocían la trama de las tragedias. El encanto reside entonces en poder experimentar la catarsis, sentir terror y compasión por los personajes que, ingenuamente, creen conducir sus propios destinos (gran ironía encerrada en el nombre del protagonista, Faber «el hacedor de su propio destino»), cuando inexorablemente se encaminan hacia la catástrofe.

La narración concluye donde comenzó. Con la escena del arribo de Hanna y Walter al aeropuerto, esta vez en color. La acción se desarrolla en forma semejante al comienzo, pero el director se demora más en algunos detalles (Hanna saludando desde fuera a Walter) y alterna imágenes de Sabeth, registradas por Faber. Walter piensa (voz en off): ¿Qué sentido tiene existir sin Sabeth? ¿Qué sentido tiene ver si no se la puede ver más a ella?

La cámara se aleja y deja a Faber solo en el hall del aeropuerto vacío.

Uno de los elementos más complejos en la estructura narrativa del texto de Frisch es el manejo del tiempo. En cuanto a su duración, podemos afirmar que la narración se concentró en un tiempo de crisis, un corto espacio de tiempo en el que se condensan acontecimientos indispensables para la comprensión de todos los aspectos. En este sentido la novela de Frisch está emparentada con la tragedia clásica. Pero la concentración lograda por Schlöndorff es aún mayor y esto obedece a su decisión de dejar de lado, completamente, ciertos aspectos de la historia planteada por Frisch, como la enfermedad de Faber y otros, parcialmente, tales como el conflicto debido a su concepción tecnocrática de la vida, el cambio de actitud de Hanna (Eurínea > Euménide).

Otro aspecto en el tratamiento del tiempo es el orden cronológico. La cronología en el informe de Faber no resulta del todo transparente. La pri-

mera estación abarca un periodo de dos meses. El presente de la narración de este primer tramo se ubica entre el 21 de junio y el 8 de julio; es decir, cuando toda la historia con Sabeth ya ha tenido lugar. Faber comienza la narración en los acontecimientos del 25 de marzo. En general la sucesión de los acontecimientos es la lógica. Pero se incorporan memorias del pasado: su pasado con Hanna y Joachim, su primera relación con una mujer, su época de estudiante con el profesor O. Y elementos prolepticos. Desde el comienzo Faber nos adelanta que se encontrará con su hija.

El orden se torna menos lógico, más desordenado, a partir del relato del viaje junto a Sabeth a través de las ciudades de Italia. Reflejo de la dificultad emocional de Faber para conservar una posición objetiva. La alteración del orden cronológico se intensifica tras el accidente de Sabeth y caracteriza prácticamente toda la segunda estación.

En el film de Schlöndorff, el orden lógico se ve menos alterado y sólo interrumpido por los flashbacks, mencionados con anterioridad. También en este aspecto del tratamiento del tiempo, el director logra una estructura más cercana a la de la tragedia clásica.

A modo de conclusión expondré algunas reflexiones que han surgido en mí tras este análisis comparativo. Considero que Schlöndorff, debido a un adecuado recorte de la trama original, logró plasmar una narración que coincide con la de Frisch en cuanto a su parentesco con la trage-

dia clásica. Ambos textos conservan aspectos que los relacionan con ella en cuanto a contenido (conflicto trágico, situación límite, catástrofe y alusiones mitológicas) y recursos formales, tales como las anticipaciones y la concentración narrativa, así como la ironía trágica. Se muestra sin lugar a dudas una afinidad en los universos que tratan de narrar y plasmar ambos realizadores.

Schlöndorff realiza un recorte que hace más simple y unívoca la historia del incesto. A los efectos trágicos, esto puede considerarse un logro. Por otro lado, creo que, debido a este recorte, deja sin desarrollar una idea que después de todo es el leitmotiv en la obra de Frisch: el tema de la imagen que el hombre construye de sí mismo y de la cual, en última instancia, termina siendo víctima.

### Bibliografía

- Peña Ardid, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1999  
 Russo, Eduardo A., *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998  
 Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000  
 Wolf, Sergio, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* Buenos Aires, Paidós, 2001



Max Frisch



Volker Schlöndorff