



ADAPTACIONES INCONFESAS EN EL CINE ESPAÑOL

UNACKNOWLEDGED ADAPTATIONS IN THE SPANISH CINEMA

David Ramírez Gómez

Universidad de Málaga

Resumen:

La literatura es la principal fuente de inspiración del cine. La traslación de un medio a otro conlleva grandes ventajas al contar con un material ya elaborado y testado, lo que puede facilitar el éxito crítico y comercial. No obstante, también acarrea problemas, como la necesidad de convencer al autor para que venda sus derechos y la presión de competir con el libro para no defraudar a sus lectores. El cine ha encontrado una fórmula para sortear estos problemas en las adaptaciones inconfesas, es decir, películas cuyo guión se elabora sobre la estructura de una obra literaria y cambia los aspectos externos que indicarían al espectador su procedencia. El texto hace un recorrido de las principales manifestaciones de esta práctica en la cinematografía española, con casos como el de *Viridiana*, *Ana y los lobos* o *La ciudad maldita*.

Palabras clave:

Cine; literatura; adaptación; inconfeso

Key words:

Cinema; literature; adaptation; unconfessed.

Abstract:

Literature is the main source of inspiration for the film. The translation from one medium to another brings great advantages to having a material produced and tested, which can facilitate critical and commercial success. However, it also brings problems such as the need to convince the author to sell their rights and pressure to compete with the book not to disappoint his readers. The cinema has found a way to overcome these problems in unacknowledged adaptations, that is, films whose script is made on the structure of a literary work and change the outer aspects that would indicate to the viewer source. The text takes a tour of the main manifestations of this practice in spanish cinema, with cases like *Viridiana*, *Ana y los lobos* or *La ciudad maldita*.

1. Introducción

La relación entre el cine y la literatura es antigua, fructífera y compleja. Las similitudes entre ambas artes son enormes: personajes, trama, ubicación espacio-temporal, etc. A la hora de adaptarlos, no todos los géneros literarios se amoldan por igual a las necesidades del lenguaje cinematográfico. Es sin ninguna duda la novela, la que desde su nacimiento se ha convertido en la reina de la narrativa fagocitando los demás subgéneros y la que más dependerá del estilo del escritor para ser candidata a una adaptación a la gran pantalla.

Se hace necesario en este punto definir qué se entiende por adaptación, término más aceptado para esta labor, pero no el único. Sánchez Noriega lo da por válido pero igualmente acepta como sinónimos *trasladar* o *transponer* puesto que todos definen el que un texto literario transforme su estructura, contenido narrativo y puesta en imágenes en otro similar en forma de texto fílmico (Sánchez Noriega, 2000: 47). Siguiendo la definición de Robert Stam, es un esfuerzo de transposición inter-semiótica (o intertextual), con las inevitables pérdidas y ganancias típicas de cualquier traducción. Stam recurre a Gérard Genette y su categoría de hipertextualidad para mostrarla como la relación entre un texto dado (un hipertexto) y un texto anterior (hipotexto) (Verevis, 2006: 83). Las adaptaciones serían hipertextos (nuevas películas) derivadas de hipotextos previos (literarios o de otras fuentes) que han sido transformados a través de una serie de operaciones, incluyendo la selección, ampliación, creación, actualización, crítica, analogía, popularización y reculturalización. Entenderemos, por tanto, la “adaptación” como el proceso que pasa cualquier historia, argumento o idea que parte de un lenguaje no cinematográfico y se elabora para conformar un guión.

El proceso suele comenzar con la búsqueda del texto por parte de un guionista o director, quien estudia si resulta adecuado. Luego, se buscan los derechos de autor sobre el libro para averiguar si todavía siguen perteneciendo al autor o a cualquier otra persona o entidad. Después se escribirá un borrador que será pulido hasta llegar al guión definitivo que será filmado. En Europa y en España, es medianamente habitual que una misma persona se encargue de todas estas fases. No es tan común dentro de la industria cinematográfica norteamericana, donde las grandes productoras poseen departamentos con cientos de “lectores

profesionales” que buscan por todo el mundo textos literarios, a veces incluso antes de que salga a la luz, y realizan informes sobre su calidad literaria. Después se estudiará la situación de sus derechos de autor y, sobre todo, sus posibilidades comerciales. El texto deberá pasar por varios departamentos hasta llegar a lo más alto de la pirámide, donde un ejecutivo lo escogerá de entre las decenas de informes que ha leído esa semana y comenzará un proceso de desarrollo de guión que puede durar años sin garantías de llegar a buen puerto: elección del director, de los actores, de los guionistas, reescrituras si cualquiera de los tres anteriores no está de acuerdo con el texto definitivo, etc.

Sea como fuere, la forma más habitual de acometer ese proceso es por una vía legal, es decir, llegando a un acuerdo con los legítimos dueños de los derechos de autor del libro. Estos derechos han adquirido el estatus de bien a proteger desde finales del siglo XIX, con las convenciones internacionales que aunaron las legislaciones nacionales. La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (World Intellectual Property Organization) fue la pionera en la defensa de la propiedad intelectual en sus dos variantes, la propiedad industrial con la Convención de París (1883) y los derechos de autor o copyright, que protegen los trabajos literarios y artísticos, con la Convención de Berna (1886)¹.

Estos acuerdos necesitaron después de la existencia de leyes nacionales que desarrollarán para dar expresión a los derechos morales y económicos de los creadores y a los derechos del público a acceder a sus creaciones; y promover la creatividad y la diseminación y aplicaciones de sus resultados para contribuir al desarrollo económico y social.

En el mundo anglosajón se emplea el término “copyright”, derecho a hacer copias de un trabajo, y en Europa “derechos de autor”, incidiendo en que el autor tiene unos derechos específicos sobre su creación que sólo él puede ejercitar, como evitar una reproducción distorsionada. Los derechos a proteger se dividen en económicos y morales. Los primeros permiten autorizar a otros a usar un trabajo bajo las condiciones del dueño a y tomar acciones legales contra el uso no autorizado.

¹ World Intellectual Property Organization (2007). Understanding Copyright and Related Rights. Obtenida el 2 de mayo de 2010 de www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.html.

La Convención de Berna establece una serie de derechos morales como el derecho a reclamar la autoría de un trabajo y el derecho a oponerse a cualquier acción que distorsione, derogue o perjudique su integridad o el honor del dueño. Estos derechos se diferencian de los económicos en que son intransferibles ya que pertenecen en exclusiva al creador de la obra.

Todos los derechos tienen ciertas limitaciones. La primera es la categoría, puesto que en algunos países es necesario que los trabajos estén fijados de manera tangible. La segunda limitación concierne a la autorización, que no es obligatoria en el “uso libre”, es decir, las citas con intenciones de investigación, periodísticas o educativas, siempre que la fuente se mencione y la extensión de lo empleado sea apropiada. El copyright tampoco dura indefinidamente. Las leyes prevén un periodo de tiempo que comienza cuando el trabajo es creado o expresado en una forma tangible y continúan hasta un tiempo después de la muerte del autor, entre 50 y 70 años. El propósito es permitir a los herederos del autor beneficiarse económicamente de su explotación. La geografía política es también una gran barrera ya que cada país es libre para determinar la extensión de las distintas protecciones, aunque los acuerdos internacionales que han existido desde el siglo XIX ayudan a la coordinación.

En cuanto a quién es el dueño de unos derechos, de oficio se le atribuyen a la persona física que creó el trabajo. Sin embargo, las leyes de muchos países establecen que los derechos se pueden transferir a una tercera parte, otras personas o compañías que pueden distribuir mejor estos trabajos y a cambio le pagan en forma de “royalties”. Estas transferencias se hacen en dos formas: cesiones y licencias. Con las cesiones se transfiere un derecho de propiedad, el de autorizar o prohibir ciertos actos, así que el que lo recibe se convierte en el nuevo dueño. En algunos países, mayoritariamente en Europa, esto no es posible legalmente, y sólo se permiten las licencias, las cuales implican que el dueño del copyright retiene su propiedad pero autoriza a una tercera parte a usar algunos de sus derechos económicos. Por ejemplo, el autor de una novela puede dar la licencia a un editor para distribuir copias o a un productor de cine a realizar una película sobre ella. Si considera que se han vulnerado sus derechos puede comenzar un proceso legal por plagio, el cual si se demuestra cierto permitiría paralizar el proyecto, si aún no se ha estrenado, o a recibir una

elevada indemnización, en caso de haber comenzado ya su explotación comercial. Quedarían excluidos de estos procesos penales los plagios hechos para disfrute personal.

El autoplagio en principio es lícito, siempre y cuando no se perjudique a terceras personas, algo que ocurriría si un escritor cede todos sus derechos sobre una novela para una productora y luego elabora un guión que se base en ella para otra empresa.

Cuando los derechos han sido liberados, desaparece la obligación legal pero permanece la moral de dar a entender al espectador que se encuentra ante una versión fílmica de un texto literario a través de una serie de marcadores extratextuales y textuales. Los primeros orbitan alrededor de la película sin pertenecer a ella, tal es el caso del cartel de la película y los *tráilers* o cualquier material publicitario. Los textuales serán los que se incluyan dentro de la película, principalmente el nombre de los personajes principales y cualquier referencia al libro explícita, prolongada y reconocible.

De todos los marcadores, los títulos de crédito son los más importantes porque listan las personas que han participado en la película y, sobre todo, señalan a sus propietarios intelectuales y legales. Al espectador se le exige la participación en el juego del cine a través de la suspensión voluntaria de la incredulidad pero nunca durante los títulos de crédito. Si éstos incorporaran falsas referencias, como el estar basado en una novela de la que no se toma nada finalmente o la aparición de un actor que no participa en el filme, podría considerarse un experimento cinematográfico, como en el caso de *La huella* (Joseph L. Mankiewicz, 1972), o directamente una estafa.



Una adaptación inconfesa quedará entonces definida como aquella película que comparte con un libro gran parte de su trama y que niega esta relación borrando todos los lazos que le unían a él.

2. Historia de las adaptaciones inconfesadas

Las adaptaciones inconfesadas han existido desde el mismo nacimiento del cine debido a que éste asumió las prácticas intertextuales que han caracterizado a la literatura, recurriendo al igual que ella a la relectura, la reelaboración y la reinención del inmenso e inagotable arsenal de los textos precedentes (Pérez Bowie, 2008, pp. 155).

Así lo corrobora el teórico y director de cine Vicente Molina Foix:

“En la esencia del cine parece haber estado siempre implícito un parasitismo artístico que lo define y no sé si lo limita o le da gracia. El cine vampirizó en sus inicios a la novela y al drama burgués de fin de siglo y tan pronto como pudo forjar su propia tradición o su leyenda empezó con descaro a plagiarse a sí mismo” (Castán, 2009, pp. 50-51).

La falta de regulación legal que tuvo en sus inicios el séptimo arte permitía a los productores cinematográficos ahorrarse el tiempo que costaba elaborar un argumento totalmente novedoso y el dinero que costaba adquirir los derechos de autor. Jennifer Forrest establece que en Estados Unidos la protección de estos derechos no comenzó hasta que llegaron a los tribunales los primeros casos de plagio, como el juicio de Harper Bros contra Kalem en 1909 (Forrest, 2002: 108-110). La compañía Kalem había hecho una versión de la popular novela *Ben Hur* de General Lew Wallace sin obtener el permiso del autor y sin respetar los derechos en exclusividad para una obra de teatro que poseía Harper Brothers. El juez tomó la decisión de que una imagen en movimiento no es una copia de una novela, ya que, de ser así, ambas serían virtualmente indistinguibles. *Ben Hur* no era una copia: era reconocible para el público como relacionado con la novela, pero emplea distintos medios de expresión. Las palabras no son imágenes en movimiento. Kalem no infringió los derechos de General Wallace sobre la novela. Pero un nuevo juicio en 1916 entre ambas compañías demostró que el estatus del cine había cambiado. El nuevo juez afirmó que cuando el contrato original se firmó, en 1899, el arte de las imágenes en movimiento estaba en su infancia y era impensable que este arte tuviera la posibilidad de representar una obra como *Ben Hur*. Se reconocía así el efecto destructivo que el filme puede tener en la vida futura de la obra teatral.

En Francia se empleó similar terminología en una serie de juicios celebrados entre 1906 y 1908 en los que se confirió prioridad a la fuente escrita y enfatizó las opciones para controlar cualquier tipo de dramatización. Las cortes francesas protegieron primero al autor literario contra las versiones cinematográficas no autorizadas de sus propiedades intelectuales y por extensión proveyeron protección a las películas que eran adaptaciones autorizadas. De aquí en adelante, cada adaptación, incluyendo el *remake*, se calificaba como una nueva dramatización de una fuente escrita, no como una copia de otra película. Por tanto todos los *remakes* posteriores al filme eran adaptaciones.

En España muchos filmes también se aprovecharon de este limbo legal. Así, *De cuarenta para arriba* (Julio Roesset, 1918) comparte el mismo argumento con la zarzuela *La verbena de la Paloma*; *El calvario de un héroe* (Adrià Gual, 1914) con la obra de teatro francesa *Une cause célèbre* de Adolphe d'Ennery y Eugène Cormon; *El 113* (Rafael F. Sevilla y Ernesto Vilches, 1935) con *El soldado de San Marcial*, de Valentín Gómez; *El conde de Maravillas* (José Buchs, 1927) con *El caballero de Harmental*, de Alejandro Dumas; *Barcelona y sus misterios* (Alberto Marro, 1915) con *El conde de Montecristo*, también de Dumas, aunque oficialmente está basada en una novela de Antonio Altadill. José María Argemí también eliminó todo rastro del *Pygmalion* de George Bernard Shaw, del cual tomó mucho para *Cristina* (1967). El mismo caso tenemos en *Gente sin importancia* (José González de Ubieta, 1950), transmutación de *Humillados y ofendidos*, de Feodor Dostoievski; y en *La bella Lola* (Alfonso Balcázar, 1962) con *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo.

En otras ocasiones no aparece ninguna referencia en el apartado de guión pero sí en el título de la película, esperando que el público capte la procedencia. Se hace imprescindible escoger obras famosas, las cuales suelen estar libres de derechos, al ser clásicos. Así, en *No somos ni Romeo ni Julieta* (Alfonso Paso, 1969), *La loca historia de los tres mosqueteros* (Mariano Ozores, 1983); *Faustina* (José Luis Sáenz de Heredia, 1956), o *Fedra* (Cesáreo González, 1956) no necesitan mencionar a



William Shakespeare, Alejandro Dumas, Goethe o Séneca en sus títulos de crédito. Estas películas simplemente se quedan con el elemento más conocido de su trama (el amor imposible de dos jóvenes enamorados; la amistad; la lucha contra el paso del tiempo) para tejer a partir de él una historia totalmente distinta ambientada en otro espacio y momento, generalmente más cercanos al espectador. Más que inconfesas, son adaptaciones falsas.

Otra forma de reconocer la intertextualidad, aunque de manera ambigua y poco explícita, es a través de una referencia interna. Como ejemplo podemos tomar *Escuela de seductoras* (Leon Klimovsky, 1962), que contiene una trama actualizada de la *Lisístrata* de Aristófanes e incluye un personaje llamado precisamente “Lysístrata”.

La mayoría de estos ejemplos formaban parte de lo que se consideraba industria oficial durante la dictadura franquista. Los pocos directores irreverentes de la época transitaron menos por la senda de lo inconfeso. Luis Buñuel incluyó en *Viridiana* (1961) una trama de una novela poco conocida llamada *Halma* de Benito Pérez Galdós a quien admiraba y conocía profundamente, no en vano realizó dos adaptaciones confesas con *Nazarín* (1959) y *Tristana* (1970). De igual manera, el espíritu de *El gran Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald latía dentro de *Brillante porvenir* (Vicente Aranda, 1964) y el de *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) dentro de *Cómicos* (Juan Antonio Bardem, 1954).

Con la llegada de la Transición surgió una corriente de cineastas que querían romper con todo lo anterior y que pedían una renovación formal y temática. Poco a poco nos hicimos europeos y nos empapamos del cine de nuestros países colindantes, principalmente el francés. La teoría del autor llegó a nuestro país con décadas de retraso pero fue acogida con entusiasmo. La consigna a seguir era que el director debía tener un estilo que marcara a fuego su huella en las imágenes para salir del anonimato y erigirse en el verdadero creador. De ahí que la mayoría escribiera sus propios guiones o en todo caso recurriera a alguna obra española transgresora, comprando los derechos y aprovechando el nombre de la novela o del autor para darle una pátina de calidad a las películas de la que habían carecido en los años anteriores. Aun así existen algunos casos documentados de adaptaciones inconfesas, siendo la película *Ana y los lobos* (Carlos Saura 1973) el caso más notorio (Arias Careaga, 2005: 122). La escritora

Elena Soriano denunció que el guión de Saura y Rafael Azcona tomaba partes significativas de su novela *Caza menor*, algo que ratificaron numerosos estudiosos e incluso un informe de la SGAE, aunque el caso nunca se resolvió con una indemnización o un reconocimiento público del hecho.

Elena Soriano era una escritora española de la misma época que Saura y Azcona, lo que sirve para entender que cuanto más cercanos en el tiempo y en el espacio se encuentre el original y la imitación, más opciones existen para su detección y más rechazo produce su ocultamiento. En el polo opuesto se han aceptado como lícitos filmes basados en cuentos foráneos que, debido a sus orígenes populares, nunca han tenido un padre literario o una procedencia clara. De esta manera, José López Rubio tomó *Las mil y una noches* para *Sucedió en Damasco* (1942); Eloy de la Iglesia, los cuentos *La sirenita*, *El mago de Oz* y *Los tres pelos del diablo* para *Fantasia...3* (1966); y Antonio Mercero, *El decamerón* para *Las delicias de los verdes años* (1976).

Pero donde más se cultivó la literatura popular extranjera no fue en el centro de la industria, sino en el extrarradio, en las producciones de serie B desarrollada entre las décadas de los 60 y los 80. Realizadores como Juan Piquer, León Klimovsky, Paul Naschy o Jesús Franco siguieron el estilo de la Hammer: filmes baratos, populares y con una temática radicalmente distinta a lo que se ofrecía entonces. Cualquier libro podía valer, y más si eran clásicos libres de derechos y conocidos a nivel internacional. Se cultivaron de manera mayoritaria dos géneros: terror y *western*. El primero se surtió de aquellos mitos del terror que habían sido forjados por la propia Hammer y, antes, por la Universal y que se transformaban para librarse de las restricciones a las que obliga ceñirse a un original literario.

Jesús Franco lo explicitó de esta manera:

“*Dracula contra Frankenstein* era una venganza. Yo hice el primer *Drácula* de Bram Stoker, *El Conde Drácula*, que por cierto, es el *Drácula* que se parece más al libro, no el de Coppola, que es una exhibición de



medios. En aquel *Drácula* quise ser fiel al libro. Fiel a Stocker. Y eso me evitó la facilidad de escapar en otras direcciones, me encorsetó. El contrato con la productora me obligaba a ser fiel. Y cuando terminé aquello, con un Christopher Lee encantado, al que le gustaba ese punto de vista, consideré que debía liberarme del estereotipo de la novela victoriana y me inventé *Drácula contra Frankenstein* haciendo un homenaje a los monstruos” (Matellano, 2010: 170-171).

Por tanto, lo justo sería hablar en estos casos más de reinversiones o *remakes* de otras películas que de adaptaciones.

Sin embargo, el género estrella de la serie B española, en una fuerte unión con la italiana, fue el del *spagueti western*, que demostró una ductilidad perfecta para encajar cualquier historia, tratara o no del Oeste, como ocurrió en *La ciudad maldita (Plomo y sangre)* (Juan Bosch, 1978). Oficialmente, es un guión original escrito por el propio Bosch y por Alberto de Stefanis pero extraoficialmente son varias las clasificaciones que la consideran como una versión de la novela *Cosecha roja*, del escritor norteamericano Dashiell Hammet. El camino entre ambos textos, el fílmico y el literario, es mucho más enrevesado que el propio de una adaptación inconfesa al uso.

Todo comenzó en 1961 con la película japonesa *Yojimbo (El mercenario)*, dirigida por Akira Kurosawa. El filme es la traslación a Japón de las convenciones de dos géneros genuinamente americanos, el *western* y el cine de gánsteres, y de una historia muy parecida a la que cuenta Hammet: la de un detective privado que trabaja para dos facciones rivales para provocar su enfrentamiento y conseguir que se destruyan entre sí.

La película engendró incontables imitaciones en Japón y su historia básica de antihéroe se retomó en un gran número de géneros y países. Sergio Leone la vio y la rehízo secuencia a secuencia en *Por un puñado de dólares* (1964). Antes de filmarla contactó con Toho (la distribuidora de Kurosawa) para hacer un remake acreditado pero, por razones no aclaradas, los derechos nunca se compraron. Debido a lo innegable del plagio, los abogados de Leone negociaron un acuerdo con Toho



para evitar una denuncia judicial. A pesar de esto, la obra de Leone triunfó en todo el mundo y fue rehecha hasta la extenuación durante los siguientes años en las numerosas películas del *spagueti western* que se rodaron en España, entre las que se encuentra *La ciudad maldita*. Se le atribuye así erróneamente a Juan Bosch una adaptación inconfesa, cuando en realidad es una copia de la película de Leone.

Finalmente, encontramos otra manera de que se produzca esta confusión. Un guionista puede partir de un material literario pero acabar desviándose tanto que considere que ha creado un texto prácticamente nuevo. Dependiendo del contrato establecido con el autor se puede negar el punto de partida y dejar ambas obras como independientes o dejar las referencias que las unen. Sin embargo, un espectador que conozca a fondo la novela seguirá viendo las conexiones.

Famoso es el caso de *El último viaje de Robert Raylands* (Gracia Querejeta, 1996), filme basado en *Todas las almas* de Javier Marías, quien, disgustado por la labor de Querejeta, exigió que su nombre fuera eliminado de la película, algo a lo que se negaron sus productores y que no logró hasta 10 años después y por vía judicial.

Varios teóricos defienden el derecho ejercido por Marías para defender su obra. Sánchez Noriega califica de ilegítima una reducción tan grande que acabe por dejar irreconocible la historia original y propone, por respeto al espectador, cambiar el título. (Sánchez Noriega, 2000: 55). Por su parte, Fernández Díez considera esencial separar los derechos patrimoniales de los morales:

“Si bien el novelista pierde parte de los derechos patrimoniales sobre la novela cuando cede el derecho de adaptación de la misma, por el contrario no pierde sus derechos morales que, según el artículo 14 de la actual Ley de Propiedad Intelectual (LPI), son inalienables e irrenunciables. Una de las manifestaciones más relevantes del derecho moral del autor en una adaptación es la de exigir que, en los títulos de crédito de la obra audiovisual y en toda la publicidad de la misma, se haga constar expresamente que el guión de esa película está basado en la obra del autor y se mencione el título y el nombre de ese autor. Pero, del mismo modo, el autor tiene el derecho moral, si no está satisfecho con la

adaptación que se ha hecho de su novela, a prohibir hacer mención de su nombre ni de su obra en los títulos de crédito de la película y cualquier publicidad de la misma” (Fernández Díez, 2009: 33-34).

Otras veces esta situación se ha resuelto de manera más amistosa, como el caso de *Extraños* (1998), película en la que Imanol Uribe tomó *La soledad era esto* de Juan José Millás pero finalmente se liberaron los derechos para otra versión más fiel, la de Sergio Renán en *La soledad era esto* (2002). Hoy se consideran dos películas totalmente independientes.



Resulta imposible que un guión contenga una trama totalmente novedosa, exenta de ecos o reminiscencias de otras historias. No se trata de exigir al cineasta que acredite cada cita, alusión y homenaje literario, ni de negarle la posibilidad de recrear argumentos ajenos pasándolos por su filtro artístico personal. Pero sí se debe esperar honradez por su parte cuando, conscientemente, toma un libro y lo convierte en la base de su trabajo. El espectador merece la oportunidad de juzgar por sí mismo si el resultado empeora, iguala o mejora al original.

Referencias bibliográficas

- Arias Careaga, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Laberinto.
- Camarero Gómez, G. *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*. <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/alece/> [consultada 1/06/2010].

- Castan, A. (2009). *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*, Madrid: Editorial Reus.
- Fernández Díez, F. y Barco, C. (2009). *Producción cinematográfica. Del proyecto al producto*, Barcelona: Federación Universitaria Iberoamericana.
- Forrest, J. (2002). "The 'personal' touch: the original, the remake and the dupe in early cinema", en Forrest, J. y Koos, L.R. (coords.), *Dead ringers: the remake in theory and practice*, New York: SUNY.
- Gómez Mesa, L. (1978). *La literatura española en el cine nacional*, Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- Herederero C.F., Santamarina A. (2010). *Biblioteca del cine español*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Matellano, V. (2011). *Spanish exploitation*, Madrid: T&B Editores.
- Pérez Bowie, J.A. (2008). Leer el cine. *La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Verevis, C. (2006). *Film remakes*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- World Intellectual Property Organization (2007). Understanding Copyright and Related Rights www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.htm [consultada 2/05/2010].