INTERDISCURSIVIDAD ENTRE LA COMUNICACIÓN LITERARIA TEXTUAL Y LA CINEMATOGRÁFICA: *EL DIARIO DE NOAH**

María del Carmen Ruiz de la Cierva
Universidad CEU San Pablo de Madrid
rcierva.ihum@ceu.es

RESUMEN: Esta comunicación trata de realizar un estudio comparativo entre el texto de la novela *El cuaderno de Noah* de Nicholas Sparks y la traducción intersemiótica, realizada por el director cinematográfico Nick Cassavetes, *El diario de Noah.* El cambio de discurso producido por la diferente comunicación de un mismo tema y una misma historia origina una serie de elementos entre los que se produce una clara interdiscursividad, tanto por las semejanzas como por las diferencias y resulta muy interesante observar cómo esa interdiscursividad existe a pesar de que una lectura lineal produce una experiencia estética muy diferente de una vivencia simultánea, con sus ventajas y sus inconvenientes. La narración se convierte en representación y la relación entre unos discursos relatados y otros representados está estrechamente vinculada con la consideración de la literatura leída y la literatura espectáculo vista y oída.

Palabras clave: interdiscursividad, narración, cinematografía, espectáculo, traducción intersemiótica.

ABSTRACT: This paper tries to make a comparative study between the text of the novel *The Noah´s Notebook* by Nicholas Sparks and the intersemiotic translation made by the director Nick Cassavetes *The Noah's Diary*. The change of discourse produced by the different communication of the same subject and a common story creates a number of factors among which it is produced a clear interdiscursivity, because of the similarities and the differences and it is very interesting to note that the interdiscursivity exists although a linear reading produces an aesthetic experience quite different from a simultaneous experience, with its advantages and disadvantages. The narrative becomes a representation and the relationship between discourses told and others represented is closely linked with the consideration of the read literature and literature show seen and heard.

Key words: interdiscursivity, narration, film, entertainment, intersemiotic translation.

* Este trabajo es resultado de la investigación realizada en el proyecto de I+D+i de referencia HUM2007-60295, financiado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

El profesor Albaladejo Mayordomo ha profundizado, en sus investigaciones, sobre el comportamiento de una realidad discursiva múltiple que no puede entenderse ni explicarse adecuadamente sin tener en cuenta la continua relación de unos discursos con otros dentro de un mismo tipo o entre las diversas clases de discursos. Por ello ha llegado a la conclusión de que los discursos no se presentan aislados y a esta realidad ha llamado "interdiscursividad", y a su estudio "análisis interdiscursivo" (Albaladejo Mayordomo 2005: 28). El ser humano participa como emisor y como receptor (van Dijk 2000)[1] en una producción múltiple y diversa de discursos de tipo retórico, literario, periodístico, publicitario, jurídico, científico, filosófico, ensayístico, digital, etc., que se relacionan entre sí precisamente porque una de las características de la comunicación humana es la interdiscusividad, relación estrecha tanto por las semejanzas como por las diferencias entre unos tipos de discurso y otros.

También el profesor Albaladejo Mayordomo ha propuesto, a propósito de la comunicación dentro y fuera de la Retórica, el concepto de "cenestesia comunicativa" para explicar la conciencia que todo emisor debe tener de las posibilidades de su discurso en cuanto al espacio en donde se crea y se proyecta, y a los destinatarios que pueden compartirlo o no, e incluso agradar o molestar con su texto.

La cenestesia comunicativa está relacionada con la operación retórica de *intellectio,* a pesar de que es diferente de ésta. De la cenestesia comunicativa forma parte también la conciencia de que se está participando en la comunicación de un discurso que es distinto de otros discursos y que pertenece a una clase de discurso que se distingue de otras clases de discurso. La conciencia del propio discurso, de lo que es y de lo que no es, forma parte de la comunicación retórica y desempeña una función imprescindible en el control de la propia comunicación y del propio discurso por quien lo pronuncia. La cenestesia comunicativa se transmite en la comunicación al oyente, que adquiere la correspondiente conciencia del discurso que recibe. La interdiscursividad es uno de los fundamentos de la cenestesia comunicativa (Albaladejo Mayordomo 2005: 29-30).[2]

Este planteamiento inicial de tipo teórico nos conduce al análisis interdiscursivo de los discursos

> que se basa en una observación, en una descripción y en una explicación de la realidad discursiva que no sólo no dejan al margen las relaciones entre los discursos, sino que les dan una gran relevancia; asimismo, se basa en los distintos instrumentales teórico-analíticos que se ocupan de los discursos, en un planteamiento pluridisciplinar. […] La Retórica, a partir de su tratamiento comunicativo de la interdiscursividad, puede aportar al análisis interdiscursivo su larga experiencia en la conciencia de la existencia de distintos géneros de discurso, así como su instrumental teórico-analítico que, por su organización como sistema, ofrece unos parámetros comunicativos y textuales fundamentados en la discursividad que presentan la máxima utilidad para abordar diferentes clases de discursos y distintos especímenes discursivos. El análisis

1. Cfr. a propósito de las variaciones de unos discursos y otros.

2. Cfr., para la explicación de las operaciones retóricas en general y la *intellectio* en particular, Albaladejo Mayordomo 1993: 65-71.

> interdiscursivo no deja fuera de su alcance ninguna de las posibles relaciones entre diversas formas de discurso y de comunicación, desde las propiamente literarias y las estrictamente oratorias a las plásticas y multimediales. […] El análisis interdiscursivo se presenta de este modo como uno de los planteamientos que se derivan de la consideración conjunta de la Lingüística y el lenguaje, de la Retórica como teoría y como praxis y de la Teoría Literaria y la literatura (Albaladejo Mayordomo 2005: 30-33).

La concepción de una Retórica General, tal como la propone el profesor García Berrio, convierte a la Retórica en una Ciencia General del texto, en especial como ciencia de la expresividad humana (García Berrio 1984: 7-59).

Por tanto, los conceptos de interdiscursividad y de análisis interdiscursivo son conceptos originales que, procedentes de las investigaciones del profesor Albaladejo Mayordomo (2005: 7-33), han sido propuestos por el equipo del proyecto de investigación de referencia HUM2007-60295, a partir de su experiencia en el estudio de la Poética, la Retórica, la Literatura, los discursos retóricos, los textos de la comunicación periodística y los discursos de configuración digital, es decir, los que se construyen y comunican en el espacio cibernético (Internet, correo electrónico, hipertextualidad digital), así como sobre la traducción como actividad comunicativa e interdiscursiva.

Es conveniente, antes de continuar, puntualizar y concretar una definición de *interdiscursividad*. La interdiscursividad es una cualidad de los discursos; se trata de la relación entre discursos y entre clases de discursos, así como entre las disciplinas que se ocupan del estudio, producción e interpretación de los mismos. Es distinta de la intertextualidad, fenómeno consistente en el paso de elementos temáticos, literales y estructurales de unos textos a otros. La interdiscursividad es más amplia que la intertextualidad, de manera que los casos de intertextualidad forman parte de la interdiscursividad, pero solamente algunos casos de interdiscursividad son casos de intertextualidad (aquellos que entran plenamente dentro de la definición de intertextualidad, pero no los demás, por ejemplo los correspondientes a las relaciones entre textos que no han estado en contacto entre sí, entre un discurso fiscal como el famoso discurso de acusación pronunciado por el poeta y fiscal Juan Meléndez Valdés en 1798 en Madrid en el juicio de un caso de parricidio y la novela *A sangre fría* de Truman Capote). Mantenemos, por tanto, en este estudio esa distinción entre interdiscursividad (que es la base del análisis interdiscursivo) e intertextualidad.

También es oportuno dar una definición de *análisis interdiscursivo.* El análisis interdiscursivo consiste en estudiar textos de distintas clases con el fin de explicitar sus semejanzas y sus diferencias, así como en una reflexión sobre las propias disciplinas que estudian los textos, con el fin de ponerlas en relación e intentar que se establezcan o se refuercen líneas de cooperación entre ellas. Dicho análisis se puede ocupar, en consecuencia, de la relación, en tal sentido, entre los discursos literarios y los discursos retóricos, así como entre la Poética (Teoría Literaria en su dimensión histórica y actual) y la Retórica. Realiza un estudio comparado o contrastivo de discursos de distintas clases, tanto literarias como no literarias, en su textualidad concreta, y también se

ocupa de las diferentes clases de discursos en el nivel abstracto y de las disciplinas que estudian cada tipo de discurso.[3]

El análisis interdiscursivo se caracteriza por una constante interacción teórica y crítico-analítica, ya que todas las perspectivas y todos los planteamientos que intervienen en él son a la vez instrumento y objeto de reflexión a partir del propio análisis y están abiertos a modificaciones desde los resultados del mismo. De tal modo, se consigue el enriquecimiento de los distintos planteamientos teórico-críticos en el ámbito de los estudios de los textos literarios y de los textos retóricos, y su proyección a los estudios de otras clases de discursos.

En esta investigación nos vamos a ocupar de la interdiscursividad existente entre un texto literario escrito y su transformación en una película. Se trata de una "creación" en ambos casos, de una comunicación de arte. La interdiscursividad no se produce, por tanto, entre diferentes tipos de discursos sino en el modo y el medio distintos de su comunicación. El profesor García Berrio (García Berrio / Hernández Fernández 2004: 344) comenta en este sentido:

> Abundando Umberto Eco en la homología entre Literatura y Cine, la reclamaba fundándose en la condición de ambos como 'artes de la acción', precisamente en el sentido dramatúrgico que daba Aristóteles al término *acción*. Por eso resulta factible plantear una crítica solvente sobre el análisis comparado entre ambas modalidades de arte, teniendo en cuenta que son muchos más los elementos comunes que los diferenciales entre la narratividad teatral y el relato cinematográfico. La Historia del Arte es la historia de una continua readaptación, una ilimitada cadena de préstamos e intercambios; por eso resulta inevitable y consecuente estudiar el modo en que la Literatura y el Cine comparten actualmente instrumentos y objetivos.

La primera observación es que la recepción inicial del texto escrito se transforma en texto representado y, así, el receptor de ese primer discurso literario que es una novela, se convierte en emisor de un segundo discurso literario que es el guión de la película. Es un proceso de traducción intersemiótica (Jakobson 1975: 69)[4] por el

3. En el proyecto de investigación citado, empleamos como sinónimos los términos 'texto' y 'discurso', si bien empleamos el término 'texto' cuando queremos enfatizar sus aspectos constituyentes de índole estructural, y el término 'discurso' cuando queremos enfatizar sus aspectos dinámico-comunicativos. Con 'discursos literarios' o 'textos literarios' nos referimos a las obras literarias y con 'discursos retóricos' o 'textos retóricos' nos referimos a los discursos de configuración retórica, como los discursos oratorios y también aquellos que poseen una organización retórica (editoriales periodísticos, ensayos, etc.), no aplicando dicha denominación a cualquier texto, aunque pueda tener una finalidad pragmática que pueda ser considerada ampliamente como retórica. Sin embargo, la utilización de 'discurso' refuerza la conciencia que tenemos de una tradición comunicativa retórica que no debemos dejar de lado. En este trabajo tanto el uso del término *texto* como el uso del término *discurso*, se refiere al texto o discurso literario porque tanto la novela como el guión de la película lo son.

4. Albaladejo Mayordomo (2007: nota 2) recoge la cita de Jakobson que escribe textualmente: "La traducción intersemiótica o transmutación [*transmutation*] es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal". No obstante, esta idea de Jakobson puede ser ampliada, en opinión del profesor Albaladejo, en el sentido de entender la traducción intersemiótica como toda interpretación de un

cambio de signo que elabora el creador de la adaptación cinematográfica (Albaladejo Mayordomo 2007: 61-75; Ruiz de la Cierva 2004; Bobes Naves 1973). Es necesario realizar unos diálogos y otra serie de indicaciones semejantes a las que ejecuta el director de una obra de teatro. Esta transformación de novela en película requiere más cambios que la realización de una película partiendo de una obra de teatro, como aludía el profesor García Berrio en la cita anterior, por su formato ya dialogado y por todo lo que supone el espectáculo (decorados, movimientos, gestos, música, ambientación, etc.) que incluye las indicaciones que el propio autor realiza al escribir la obra para su representación. De tal manera que la traducción intersemiótica supone una reproducción de la obra original narrativa que da lugar a un nuevo objeto textual adaptado a la representación cinematográfica, que es una recreación espectacular válida para ser representada en un escenario.

Por otra parte, el cine narra historias, las cuenta y es inevitable que utilice para ello procedimientos prestados de la novela: "fragmentación del film en episodios, intensificación del discurso, descripción y focalización, utilización de ciertos elementos espacio temporales, etc." (García Berrio / Hernández Fernández 2004: 342-343).[5]

En el caso de la relación interdiscursiva de la novela que vamos a comentar con el guión resultante, lo más relevante de esa transformación es una marcada intención exagerada de la parte irracional de los sentimientos del ser humano. Se trata de una novela de amor, una historia fuera de la lógica y de lo establecido por la sociedad. En el primer texto, el narrativo, el encuentro de los protagonistas es más natural, los jóvenes se conocen en un verano y desde ese momento salen siempre juntos, a pesar de que Allie (la protagonista) ya tenía novio, sin ningún tipo de oposición por parte de ella. Todo el verano es una especie de introducción sin hacer hincapié en los detalles y comienza la historia cuando Noah (el protagonista) ya está trabajando en la casa que soñó, la plantación Windsor, y Allie llega al pueblo al enterarse de que Noah había reformado la casa. Han transcurrido ya catorce años y, por fin, se produce el encuentro que los une definitivamente. En la película la relación inicial está muy determinada por lo inexplicable, por una conducta totalmente fuera del sentido común y la sensatez.

Si es cierto que ambos discursos, el de la novela y el de la película, discurren paralelamente, no es menos cierto que la película exagera enormemente las facultades de los sentimientos, tanto los típicamente románticos por su irracionalidad y rebeldía, como los típicamente realistas por las limitaciones que las enfermedades producen. Así es el inicio que vamos a ver dentro de un momento en la pantalla: Noah se cuelga de la noria para conseguir que la chica salga con él con grave peligro de un accidente; Noah convence a Allie para tumbarse en medio de la calzada delante de un semáfo-

---

texto construido con signos de un sistema de signos mediante los signos de otro sistema; es así como toma en consideración la traducción intersemiótica en su trabajo citado y como la entendemos también en éste.

5. Del mismo modo que el cine usa procedimientos prestados de la novela, es lógico, como contrapartida, que haya influido poderosamente en los novelistas de nuestro tiempo como espacio mítico recreado o invocado; así comenta el profesor García Berrio (2004: 343), por ejemplo, pensando sólo en autores españoles: Terenci Moix, Umbral, Manuel Puig, Juan Marsé, Muñoz Molina, etc.

ro exponiéndose a no tener tiempo de levantarse ante la llegada de un coche, como modo de demostrar que puede hacer lo que se le ocurra, o la escena en la que Allie le dice a Noah en la playa: "Di que soy un pájaro" en señal de libertad, todas ellas absolutamente absurdas e irracionales.

En esta misma línea transcurre la película. La intensidad de los sentimientos no decrece a medida que transcurre la proyección y Noah no necesita estar ingresado por su enfermedad como ocurre en la novela. Está para atender, acompañar y cuidar de su mujer; está con ella para leerle cada día ese diario y para esperar que ocurra un milagro de reconocimiento. La emoción se mantiene de principio a fin.

Ambos discursos conectan en la creencia de que algo mágico y al margen de la ciencia puede ocurrir. El discurso racional se sobrepasa en ocasiones para llegar a esperar lo increíble que, en momentos puntuales y aislados, efectivamente ocurre. Sin embargo, esta irracionalidad y creencia en lo espiritual no explicable, en la mano de Dios, es mucho más acusada en la película que en la novela.

Un rasgo que comparte el discurso escrito con el representado es la influencia e importancia de la naturaleza en los sentimientos y vivencias de Noah y Allie: el lago, las aves, la lluvia, la tormenta, los olores, los árboles, el paisaje. Motivos idénticos pasan de la novela a la película con rasgos muy claros de escenas transversales que dan muestra de su intertextualidad dentro de su interdiscursividad.

Resulta muy digno de destacar el interés que ambos tienen por el arte, él por la poesía y ella por la pintura. Noah no es un hombre culto y, sin embargo, lee poesía y su experiencia estética es importante en la forma de enfocar su vida. Allie vive en un mundo en el que se valora el trabajo y el dinero más que el arte y en donde no encuentra ni tiempo ni espacio para pintar. Lo realiza al abandonar ese mundo y volver con Noah; así llega a convertirse en una pintora famosa. En este sentido, se puede afirmar que tanto el amor como el arte pueden conseguir que las diferencias sociales y económicas se anulen como ocurre en el caso de los protagonistas. Desde el principio se observa un aspecto intertextual que queda reflejado en la importancia del intercambio de enseñanzas de uno a otro, por ejemplo, Noah enseña a pescar a Allie en la película y ella le enseña a él a bailar en la narración. También en la película Noah enseña a Allie a conducir. Cuando Allie conoce su enfermedad y antes de perder la memoria, escribe una carta a Noah explicándole su historia durante los años que no estuvo con él y pidiéndole paciencia para soportar su ausencia cuando la enfermedad avance. Siempre hay un apoyo, una ayuda, un intercambio de mensajes de compañía, por encima de la realidad y más allá de ella.

Podemos observar claramente diferentes mundos realizados en la creación que se combinan y se comunican sin violencia narrativa a pesar de pertenecer a niveles muy diferentes: la realidad y la irrealidad son aceptadas con naturalidad (Albaladejo Mayordomo 1998: 74-91). No se trata de un mundo ficcional o imaginario. Los acontecimientos transcurren dentro de una realidad con un punto de referencia evidente, pero se juega magistralmente con lo irracional que rompe las normas establecidas para producir un sentimiento de libertad de actuación, de no sometimiento a lo controlado. Por ejemplo, el hecho de tumbarse en el suelo en medio de la calle no es una ficción,

es una rebeldía y, si acaso, una estupidez o una chiquillada. El hecho de querer ser un pájaro no es una ficción, es simplemente una ilusión de libertad. Es el concepto de poder actuar siguiendo lo que apetece o lo que se quiere hacer, sin reglas fijas. Esto, que en el verano de juventud se puede considerar una postura infantil, desaparece con la edad, con la serenidad que se adquiere al pasar los años y con la necesidad de afrontar las enfermedades, pero permanece en la creación, receptiva por parte de él respecto de la poesía y activa por parte de ella respecto de la pintura, en ambas facetas no dejan de expresarse con total libertad, sin reglas, sin normas, sin ningún sometimiento a dictados establecidos.

En realidad, los discursos se encuentran y conectan perfectamente en su creación estética de tipo romántico mezclada con un realismo fuerte pero bien aceptado, tanto por los protagonistas como por los receptores en general, y se separan en las formas de manifestarse ese romanticismo mucho más exagerado e irracional en la película que en la novela. En consecuencia, la enfermedad de Noah está mucho más marcada en la novela para justificar su permanencia en la clínica. Noah debe estar ingresado y así se admite como una necesidad su compañía a Allie. En la película no hay esta necesidad y sólo su generosidad le hace permanecer al lado de su mujer sin que ella lo reconozca, junto a su convencida esperanza en la realización de algunos milagros puntuales en momentos concretos. Los sentimientos son mucho más acusados en la película que en la novela, aunque en ambas conforman el eje central de todos los acontecimientos que ocurren entre los protagonistas. Noah dice que es un hombre corriente, que es un hombre normal y que su única faceta destacada sobre el resto de los hombres, es su profundo enamoramiento de una mujer a la que ha dedicado toda su vida y con la que se siente totalmente correspondido.

Se plantea en ambos discursos el amor como un sentimiento sobrehumano, más allá de la enfermedad y más allá de la vida, hecho que no es nuevo en la literatura. Recuérdese, por ejemplo, el famoso soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte", aunque en este caso no hay un superviviente que sigue amando tras el óbito del ser querido, sino que la fuerza del amor consigue el milagro de que se reconozcan a pesar de la enfermedad que lo impide, el alzheimer, y de que abandonen esta vida a la vez.

El discurso lineal de la narración es mucho más sereno, más tranquilo y más sencillo que el discurso simultáneo de la representación vista y oída. Es probable que las exageraciones iniciales del encuentro de los protagonistas no se hubiesen aceptado con tanta naturalidad de producirse en la comunicación de la novela con el mismo desajuste de la realidad, porque la recepción simultánea de un conjunto de mensajes es más amplia y menos detallada que la recepción sucesiva en la que no se "escapa" ningún elemento, precisamente porque se perciben poco a poco y no todos a la vez en una visión de conjunto, que, además, también transcurre en imágenes igualmente sucesivas.

El final es la muerte como acabamiento de la vida por ley natural como consecuencia de la enfermedad, sin violencia y con una aceptación resignada que produce un sentimiento de ternura y de tristeza a la vez. El discurso narrativo y el cinematográfico coinciden plenamente en este final sereno y lleno de melancolía pero de amor

y de compañía. No hay soledad porque se marchan de este mundo juntos, tal como ambos deseaban.

En la cinematografía actual se produce, sin embargo, una información complementaria por parte del director de la película con observaciones y escenas diversas alternativas que no se han dejado en la versión definitiva por diferentes motivos, pero que podrían haberse proyectado y se ofrecen a los receptores separadas de la versión elegida. Igualmente ocurre con el final que, si se desea, puede ser modificado por otro no coincidente con el desenlace de la película proyectada. Estas posibilidades de realizar algunos cambios suelen ser explicadas por el director justificando el porqué de una elección en lugar de otra al tiempo que expone las alternativas no elegidas.

Esto no ocurre en ninguna novela. El autor escribe su narración y decide lo que le parece oportuno, cambia en sus correcciones y termina con un final sin opción a ninguna posibilidad diferente de la decidida por él. No hay finales alternativos (salvo en al creación de narrativa digital que existe la posibilidad de interacción entre autor y receptores y, en consecuencia, la posibilidad de cambios diversos "opcionales" en la evolución de los sucesos y en su conclusión).

A lo largo de la recepción de ambos discursos, el narrativo y el cinematográfico, se percibe algo no controlado que determina los acontecimientos y su desenlace. Es lo que tradicionalmente se ha llamado destino o casualidad. Es el azar el que decide el desarrollo de los hechos y su desenlace. Si la casualidad no hubiera permitido que Allie viera el periódico con la foto de Noah delante de la casa que habían soñado reconstruir para vivir en ella en el verano que se conocieron, jamás se hubiera producido el reencuentro. Fue el destino quien permitió que se realizara la historia de amor que da contenido a la novela y la película que comentamos. Sin embargo, no se trata de un destino fatal, no hay nada obligatoriamente impuesto, se produce un azar que permite a los protagonistas cambiar su vida, pero es la decisión voluntaria de cada uno quien elige y se inclina finalmente a seguir los sentimientos sobre la razón. Frente a la lógica de lo establecido por una sociedad tradicional, prevalece la libre actuación del corazón que guía la conducta por unos sentimientos intensos y duraderos hasta la muerte y más allá de ella. Y, además de un destino 'caprichoso', por encima de la ciencia y superándola, está Dios.

La película, en general, es una buena adaptación de la novela de Nicholas Sparks, aunque exagerada en algunos aspectos que se refieren a los signos del romanticismo. Por ello trata de romper las diferencias entre las clases sociales, así como es irracional en algunos momentos, especialmente cuando discuten y rompen y antes de un segundo se vuelven a reconciliar. Todo es intenso y vivido con densidad. Pero, sobre todo, lo que más se puede resaltar en ambos discursos es el amor de los protagonistas y el espíritu de Noah, ese espíritu enamorado que lucha por recuperar a su esposa cada día, a pesar de la enfermedad y de la imposibilidad que aconseja la ciencia y que es burlada de algún modo por el poder del amor y la intervención de algo sobrenatural.

Bibliografía

Albaladejo Mayordomo, T., *Retórica*. Madrid: Síntesis 1993 (1ª ed. 1989).

—, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante 1998.

—, «Retórica, Comunicación, Interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística* viii (2005), 7-33.

—, «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo», en: M. A. Garrido Gallardo / E. Frechilla Díaz (eds.): *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2007: 61-75.

Bobes Naves, C., *La Semiótica como teoría lingüística*. Madrid: Gredos 1973.

Cassavetes, N., *El diario de Noa*. 2005. Película basada en la obra de N. Sparks *El cuaderno de Noah*.

Dijk, T. A. van (comp.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso, I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000; *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso, ii. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa 2000.

García Berrio, A., «Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una Retórica General)», *Estudios de Lingüística* 2 (1984): 7-59.

— / M. T. Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*. Madrid: Cátedra 2004.

Jakobson, R., «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción», en: R. Jakobson: *Ensayos de lingüística general*. Trad. de J. M. Pujol y S. Cabanes. Barcelona: Seix Barral 1975: 67-77.

Ruiz de la Cierva, M. C., «La traducción en la sociedad digital», en: F. Garrido (coord.): *Actas electrónicas del 2º Congreso ONLINE del Observatorio para la Cibersociedad. ¿Hacia qué sociedad del conocimiento?* Barcelona: Generalitat de Catalunya / Diputació de Barcelona / Cornellà Net / dd Media 2005. [<http://www.cibersociedad.net/congres2004/index_es.html>]

Sparks, N., *El cuaderno de Noah*. Trad. de M. E. Ciocchini Suárez. Barcelona: Salamandra 2007 (1ª ed. 1996).