

Tras las huellas de la cámara en *El Pasado* de Alan Pauls

Roberta Previtiera (Université Paris-Sorbonne)

RESUMEN

Este artículo propone una lectura “cinematográfica” de la novela *El Pasado* de Alan Pauls y reflexiona sobre la influencia de la imagen animada en el tipo de visualidad que caracteriza el texto. Mediante la transposición al ámbito literario de algunos conceptos elaborados por la narratología cinematográfica, como el de ocularización o el de cámara subjetiva, el artículo intenta ver de qué manera ciertos procedimientos narrativos utilizados por Pauls en su novela se inspiran, directamente o indirectamente, en procedimientos codificados por particulares tendencias artísticas cinematográficas.

Palabras clave: Pauls, Cine, Literatura, Visualidad, Focalización, Ocularización

ABSTRACT

This article proposes to read Alan Pauls's novel *El Pasado* from a cinematographic point of view, studying the influence of the animated image on the text. It tries to discover how some of Pauls's narrative features are inspired by codified processes, typical of particular cinematographic tendencies. It also reflects on the possibility to transpose some concepts elaborated by the cinematographic narratology, such as ocularization or subjective camera, to the literary analysis.

Keywords: Pauls, Cinema, Literature, Visuality, Focalization, Ocularization

Tras las huellas de la cámara en *El Pasado* de Alan Pauls

Roberta Previtera (Université Paris-Sorbonne)

En la cuarta de sus *Lecciones americanas*, la dedicada a la visibilidad, Italo Calvino utiliza la expresión “cine mental” para referirse a aquella capacidad imaginativa que nos permite, al leer un libro, ver la escena descrita como si se estuviera desarrollando ante nuestros ojos (Calvino, 83). Que el ser humano tiene una capacidad imaginativa para recrear mentalmente escenas durante la lectura es cierto, pero es cierto también que hay textos que presentan un mayor carácter visual que otros. Más difícil es la tarea de definir en qué consiste esta visualidad que caracteriza ciertos textos literarios. Para tratar de contestar a esta pregunta propongo que retomemos la definición inglesa del término *visuality*¹. *The Oxford English Dictionary* define la *visuality* como “the state or quality of being visual or visible to the mind”. Aplicando esta definición a la obra literaria, podríamos decir que la visualidad es aquella propiedad que hace que algunos textos (o algunos pasajes de ellos) sean asociados por el lector a una serie de imágenes.

Ya Henry James in “The art of fiction” exaltaba la capacidad de algunas obras literarias de restituir al lector la plasticidad de la realidad:

The air of reality (solidity and specification) seems to me to be the supreme virtue of a novel. [...] it is here that he [the novelist] competes with his brother the painter in his attempt to render the look of things, the look that convey their meaning, to catch the color, the relief, the expression, the surface, the substance of the human spectacle (James, 53).

La comparación entre el escritor y el pintor es reveladora del tipo de visualidad exaltada por James, sin embargo, no todos los textos se caracterizan por el mismo tipo de visualidad, es decir que no todos invocan el mismo tipo de imagen.

Frente a la multiplicidad del universo icónico, limitaré mi trabajo a un solo tipo de imagen, la imagen animada, y trataré de investigar cuál es su papel en la novela *El pasado* de Alan Pauls. De hecho, aun reconociendo la influencia de otros tipos de imagen en este texto (el de la imagen pictórica, por ejemplo) me parece que el tipo de “visualidad” que lo caracteriza es de naturaleza marcadamente cinematográfica. La presencia de lo filmico en la novela se destaca, desde las primeras páginas, por la proliferación de un

¹ Sobre el concepto de *visuality* véanse: *Vision and visuality*. Foster, Hal. (Ed.). Seattle: Bay Press, 1988.

léxico especializado (primer plano, cuadro, cámara lenta) y por el recurso constante a la comparación con el mundo del cine. Los ejemplos son muchos, veamos un par de ellos:

1. “[...] el portero volvió a sonar y casi sin ruido, como en una película muda, los últimos cristales de su euforia matinal terminaron de astillarse” (Pauls 2003: 14).

2. “El ordenanza le sacó el vaso de entre los dedos [...] Rímini lo miró. Podría haber sido, en una película, uno de esos personajes secundarios, parientes lejanos del protagonista” (Pauls 2003: 468).

Sin embargo, la presencia del cine en el texto no se detecta solo en un nivel epidérmico, sino también en un nivel más profundo, afectando las estructuras narrativas y, en particular, el punto de vista. El concepto de punto de vista ha sido objeto de numerosos estudios, entre ellos, uno de los más reconocidos es sin duda el desarrollado por Gérard Genette en su libro *Figures III*. Genette empieza su reflexión constatando la falta de rigor que ha caracterizado al uso del término “punto de vista” en la historia de la teoría literaria, donde, debido a su carácter metafórico, ha sido utilizado para designar conceptos diametralmente opuestos. La urgencia de eliminar toda ambigüedad lo lleva a trazar una diferencia entre lo que él llama el *mode* y la *voix* del relato.

La *voix* coincide con la instancia narrativa; simplificando mucho, se podría decir que es la voz que habla, la que cuenta la historia. El *mode*, en cambio, coincide con el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa. A partir de la noción de *mode*, Genette define el concepto de focalización que corresponde a la información que obtenemos por el conocimiento de la diégesis que se nos transmite sobre un personaje. Esta definición le permite concretar tres tipos fundamentales de relato:

1. Los que presentan una focalización cero, es decir aquellos relatos en los que no se adopta ningún punto de vista en particular porque están narrados por un narrador que dice más de lo que saben los personajes.

2. Los que presentan una focalización interna, es decir que están narrados según el punto de vista de algún personaje. La focalización interna puede ser fija (nunca se abandona el punto de vista de un personaje y eso implica una restricción del conocimiento), variable (se pasa de un personaje a otro) o múltiple (los mismos acontecimientos son contados varias veces, siguiendo el punto de vista de varios personajes).

3. Los que presentan una focalización externa. Los personajes y los acontecimientos están descritos desde el exterior, sin que se expliciten sus pensamientos o sus sentimientos.

El concepto de focalización, como la mayoría de los conceptos elaborados por la narratología literaria, ha sido retomado en el ámbito cinematográfico con el objetivo de enriquecer el análisis filmico. Sin embargo, su transposición ha sido una operación bastante más compleja de lo que pudo parecer en un primer momento. Como afirma André Jost:

(Au cinéma) il n'est pas possible d'assimiler purement et simplement la question qui voit ? à ce qu'on nomme, en théorie littéraire, la focalisation. Si pour les théoriciens de la littérature ce concept recouvre principalement les problèmes du savoir narratif, pour ceux du cinéma, à l'inverse, il désigne plutôt la question proprement narratologique de savoir quel est le foyer de perception choisi pour médiatiser la représentation (Jost, 22).

Es por eso que Jost conserva el término focalización para referirse al punto de vista “cognitivo”, es decir a lo que sabe el personaje, mientras que llama “ocularización”, la relación entre lo que es mostrado por la cámara y lo que supuestamente ve el personaje (Jost, 22). Ya Francis Vanooye había subrayado que en el cine casi siempre coexisten dos tipos de focalización interna: una focalización “sobre el personaje”, en la que la instancia narrativa, es decir la cámara, nombra al personaje, lo muestra, y una focalización “a través del personaje” en la que la cámara mira con los ojos del personaje y que equivale a una narración en primera persona. El concepto de ocularización parece aclarar la cuestión. Dice Jost: “Quand (la caméra) semblera être à la place de l'œil d'un personnage, je parlerai d'ocularisation interne ; lorsque, à l'inverse, elle semblera être placée en dehors de lui, j'utiliserai [...] l'expression ocularisation zéro” (Jost, 23). Ahora bien, ¿por qué hablar de ocularización a la hora de analizar un texto literario? Creo que este concepto puede resultar muy útil para abordar la cuestión del punto de vista en la obra de Alan Pauls.

El pasado es una novela que está narrada en tercera persona por un narrador que, siguiendo la terminología de Genette, podríamos definir como extradiegético. Con respecto al punto de vista, podríamos decir que el relato está contado desde el punto de vista del protagonista, Rímimi. Se podría hablar de focalización interna, sin embargo, en este caso la noción genettiana resulta insuficiente ya que no tiene en cuenta la posible acepción física del concepto de punto de vista. Ante todo, los personajes de Pauls ven:

su punto de vista es óptico antes que cognitivo. Quizás por ello el concepto de ocularización propuesto por Jost pueda resultar útil a la hora de analizar este texto.

En su artículo “Genette and film: narrative level in the fiction cinema” de 1986, Blacks habla de un tipo particular de narrador que él define como *invoking narrator*. Este se caracterizaría por su capacidad “to ‘invoke’ a set of visual images as an accompaniment or illustration of his or her verbal narration” (Blacks, 98). Los *invoking narrators*, sigue Blacks un poco más adelante, producen “images which may or may not correspond directly to the verbal account they give” (Blacks, 98). En *El pasado* encontramos algo parecido: un narrador que, a través de unos verbos de percepción (ver, mirar, descubrir, observar), invoca una serie de imágenes que se encadenan una tras otra hasta que hay un momento en el que parecen cobrar vida propia, emancipándose de la voz narrativa que las había evocado. Algunas de estas imágenes son representaciones de la vida del protagonista que podríamos definir como “realistas” y complementan las afirmaciones de la instancia narrativa; otras, parecen desmentirlas, deformadas por la mirada del protagonista:

Se volvió hacia Carmen [...] y (vio su) hombro desnudo [...] —un hombro tostado por el sol, con una tenue línea blanca que lo dividía en dos mitades cobrizas— [...] ¿Era eso una huella de bretel? ¿Una vieja cicatriz pulida por el tiempo? ¿Una pincelada japonesa? ¿El caminito que una caravana de hormigas traza en la corteza de un árbol? (Pauls 2003: 205).

¿Pero por qué hablar de imágenes cinematográficas y no simplemente de imágenes mentales? ¿Lo relevante es entender cómo ve Rímini, cómo funciona su mirada? Creo que se podría decir que Rímini está dotado de una mirada “artificial”, en el sentido de que su mirada está mediada por una cámara que, como en el cine, funciona como instancia organizadora del relato. Es el mismo Rímini el que en un pasaje del texto parece insinuar la presencia de esta instancia:

Era como si otro hubiera registado por él, puntillosamente, todo lo que él hubiera podido jactarse de pasar por alto durante cinco días [...] y ahora [...] Rímini podía volver atrás [...] demorarse un instante en una imagen —Carmen apartándose un mechón de pelo con el dorso de una mano para limpiarse la boca con una servilleta—, pero luego la descartaba, decepcionado, para dejarse hechizar por otra —Carmen en el escenario del teatro, con sus zapatos sin taco y sus talones aniñados haciendo girar apenas el ruego del vestido, como en una víspera de danza [...] (Pauls 2003: 208-209).

¿Quién ve en este pasaje? Rímini ve desfilarse su pasado reciente ante sus ojos, pero este ya no parece pertenecerle: ya no es parte del flujo de su memoria, parece haber sido capturado por una cámara que, tras seleccionarlo, lo ha reestructurado, reorganizado en planos cinematográficos¹. Lo que él ve son imágenes mentales, sí, pero la manera en la que están presentadas nos recuerda todo el tiempo que han pasado por un proceso de “cinematografización” que les ha conferido unas características típicas de las imágenes filmicas.

La primera de estas características tiene que ver con la noción de cuadro. Como nos recuerda Lotman:

Le monde du cinéma est extrêmement proche du visage de la vie. Il y a l'illusion de réalité comme propriété inaliénable. Mais ce monde possède une particularité assez étrange : il s'agit dans tous les cas, non pas de toute une réalité, mais seulement d'un morceau de celle-ci, découpé aux dimensions de l'écran (Lotman, 43).

Las imágenes que ve Rímini, como las cinematográficas, están desterritorializadas, es decir están delimitadas en su extensión por un cuadro² que, como dice Deleuze, “donne une commune mesure à ce qui n'en a pas, plan lointain de paysage et gros plan de visage, système astronomique et goutte d'eau, parties qui ne sont pas au même dénominateur de distance, de relief, de lumière” (Deleuze 1983(a): 27).

La presencia de este cuadro está señalada con frecuencia en el texto de Pauls. Veamos algún ejemplo: “Rímini vio contra el cuadrado de cielo, el pulgar erigido con el que (el abogado) enfatizaba la enumeración” (Pauls 2003: 321). O más adelante: “Buscó un par de veces a Nancy en el espejo retrovisor: lo único que vio, siempre, fue un plano detalle de su rodilla herida, recortada con mórbido realismo contra la cuerina negra del tapizado” (Pauls 2003: 363). En el primer caso los límites de la imagen son los límites de la ventana de la oficina del abogado, mientras que en el segundo, estos coinciden con los bordes del espejo retrovisor.

A veces la presencia del cuadro, que traza la frontera entre la porción de espacio visible (el campo) y su prolongación invisible (el fuera-campo), está marcada por la visualización repentina de un objeto o de una parte del cuerpo de un personaje situado fuera de campo. Es lo que pasa en la escena en la que Rímini, sentado en un bar, espera la llegada de Sofía: “Pitó una vez más; se prometió que sería la última, que después por fin, tragaría el humo, y cuando empezaba a ahuecar la boca para fabricar la última ráfaga de disparos, una mano rápida y

¹ Jacques Aumont define el plano como “el fragmento de película que corre de forma ininterrumpida en la cámara, entre la puesta en marcha del motor y su detención” (Aumont 2005: 41).

² El cuadro está identificado por los límites espaciales de la imagen (Aumont 1983: 19).

decidida irrumpió en su campo visual y, cruzándosele por delante, le arrancó limpiamente el cigarrillo de entre los dedos” (Pauls 2003: 290).

Una segunda característica importante que distingue las imágenes cinematográficas de otros tipos de imágenes es el movimiento. La imagen cinematográfica presenta al menos dos tipos de movimiento: un movimiento interno al cuadro (el de los personajes, por ejemplo) y un movimiento del cuadro en relación al campo. Este último está producido por los diferentes tipos de movimientos de cámara (travelling, panorámica, zoom)¹. En la novela de Pauls, la manera en que las imágenes se encadenan una tras otra sugiere la presencia de un ojo móvil cuyos movimientos recuerdan mucho a los de una cámara. Esta movilidad de la visión crea un efecto similar al del zoom:

Abrió los ojos: era uno de los pies de la mujer, que la sábana, al deslizarse con los sacudones de la camilla, había terminado por dejar al descubierto, un pie como de piedra, forrado en una piel seca y rugosa... Rímini sintió que se mareaba, pero en vez de apartar los ojos hizo foco en los dedos contraídos que se apretujaban todos contra el pulgar, como huyendo de un mismo perseguidor, y buscaban refugio junto a una gran uña amarilla... (Pauls 2003: 271).

Es interesante ver cómo la inserción en el texto de procedimientos típicamente cinematográficos como el zoom no compromete en ningún modo el carácter literario del texto. Esta actitud es particularmente evidente en el pasaje anterior en el que el efecto del zoom es complementado por la imagen de la huida del perseguidor, producida por la comparación.

En algunos casos las partes del cuerpo, aisladas por el efecto del zoom, pierden su humanidad convirtiéndose en apéndices postizos: “(Rímini) Entró al consultorio; Carmen estaba acostada en la misma posición en la que Rímini la había dejado. La habían tapado con una manta gris, y sus brazos pálidos se recortaban sobre la manta como si fueran postizos, piezas delicadas de una exhibición anatómica” (Pauls 2003: 260).

En otros casos el zoom sirve para introducir otros procedimientos: el exceso de zoom determina una pérdida de foco de la imagen que, tras volverse *fou*, borrosa, se disuelve para dejar espacio a otra que aparece desde el fondo de la pantalla. El procedimiento es semejante, en este caso, a lo

¹ Como recuerda Aumont:

Se distinguen clásicamente dos grandes familias de movimientos de cámara: el travelling es un desplazamiento de la base de la cámara en el que el eje de la toma de vistas permanece paralelo en una misma dirección; la panorámica, al contrario, es un giro de la cámara, horizontalmente, verticalmente o en cualquier otra dirección, mientras que la base queda fija (Aumont 1983: 38).

que en cine se denomina fundido encadenado:

Estaba a punto de irse, cuando una cara, la última de la mesa, le llamó la atención [...] su sonrisa tenía una cualidad pálida, como de lejanía en el tiempo, que la volvía un poco vaga, la hacía temblar y estremecerse, como si estuviera a punto de desvanecerse [...]. Enseguida vio cosas contiguas a la cara: vio una oruga de ceniza a punto de caer del extremo de un cigarrillo que humeaba entre dos dedos muy delgados; vio la rama de un árbol, un pie con una sandalia también a punto de caer, una camisa arremangada, el perfil deslumbrado de Sofía [...] (Pauls 2003: 248-249).

El zoom no es, sin embargo, el único procedimiento narrativo utilizado por Pauls, que también se sirve con frecuencia del travelling y de la panorámica. Veamos el fragmento siguiente:

(Rimini) se encontró en el stand desierto de una editorial brasileña. La luz era exagerada. [...] Barrió las mesas con la vista; [...] Se dedicó a contemplar los primeros planos de caras de las portadas de los libros, rostros saludables y luminosos que sonreían recortados contra un infinito negro, mirando el lector con una confianza indestructible. [...] desfilaban ante sus ojos, idénticos y a la vez, ligeramente diferentes, como encarnaciones distintas —el empresario de éxito, la misionera, el ajedrecista prodigio, la estrella del cine, el criminal recuperado, el futbolista, el pálido prócer budista (Pauls 2003: 247).

El fragmento empieza con un plano general del stand, sigue con una rápida panorámica (“barrió las mesas con la vista”) y, tras un zoom (“se dedicó a contemplar los primeros planos”), la cámara emprende un largo travelling a través de las caras de las portadas. Esta escena, como ocurre también en las dos precedentes, presenta una ocularización interna, es decir que está descrita desde el punto de vista óptico de un personaje según un procedimiento que en el cine se suele llamar cámara subjetiva. En *El pasado* la narración siempre pasa por la mirada, una mirada que en muchos casos aparece como “filtrada”. Una escena donde este procedimiento aparece claramente es en la que Rimini, encerrado en el baño de un cine, contempla el grafiti fálico de la puerta del baño:

(Rimini) salió —el vendedor de golosinas lo miró con un asombro bovino, en cámara lenta— y diez segundos después [...] lloraba a gritos en uno de los compartimientos del baño, contemplando, como a través de un parabrisas lluvioso, la furtiva inspiración rupestre que habían dejado grabada en la puerta: una verga ancha, vista de frente, de cuyo glande,

apuntado hacia Rímini, brotaban unas gotitas de esperma que se unían y dibujaban un número de teléfono (Pauls 2003: 285).

En este fragmento, la asimilación de la mirada humana a la cámara es explícita: el vendedor contempla al protagonista “en cámara lenta”, sin embargo lo más interesante es que el grafiti aparece detrás de “un parabrisas lluvioso”. Esta comparación es utilizada por Pauls en varios puntos del texto. Unas páginas antes el narrador dice: “Le hablaban. Rímini alzó los ojos y vio la cara de preocupación de la chica del stand, muy cerca de él pero turbia, como si estuviera detrás de un vidrio mojado. Se dio cuenta de que estaba llorando” (Pauls 2003: 250). La comparación “como si estuviera detrás de un vidrio mojado”, al igual que la del fragmento anterior, sugiere la presencia de una superficie transparente que se interpone entre el ojo de Rímini y el mundo exterior. Una superficie que, nos enteramos poco después, está mojada por las lágrimas del protagonista, y cuya existencia nos lleva a pensar que el ojo de Rímini tiene un vidrio incorporado, que nuestro personaje ve a través de una lente y que esta lente, como la de una cámara, condiciona su percepción del mundo.

Señalando la alteración de la imagen causada por las lágrimas, Pauls no solo está subrayando que las imágenes que Rímini ve, lejos de ser representaciones objetivas del mundo, son el producto de un observador y por lo tanto están sometidas a su subjetividad, sino también que han pasado por el filtro de un dispositivo externo al observador: la cámara. El énfasis en la figura del observador y la exhibición de los mecanismos de la narración cinematográfica son dos aspectos fundamentales del cine experimental de los años sesenta. Este cine que propone la primacía de la enunciación sobre el enunciado, utiliza una serie de procedimientos para señalar la presencia del observador (de la cámara) en la película. El resultado son imágenes subjetivas, es decir imágenes que por su propia estructura sugieren la existencia de una mirada, de un observador¹. Las imágenes que caracterizan el texto de Pauls podrían entrar sin dificultades en esta categoría.

¹ Según Jost, hay al menos cinco casos codificados, que dan vida a imágenes subjetivas (Jost, 23-24):

— La exageración del primer plano, que sugiere la proximidad de un objetivo/ojo; por ejemplo cuando se ve el decorado de una habitación a través de un chache que tiene forma de *trou de serrure*, o cuando la imagen es particularmente borrosa debido a la excesiva cercanía del ojo/cámara.

— El desplazamiento del punto de vista más abajo del nivel de los ojos del personaje.

— La representación de una parte del cuerpo en primer plano, lo cual supone la vinculación del plano a una mirada. Un ejemplo se encuentra en la película *Notorious* de Hitchcock en el que, se muestra un pasaje a través del mechón de pelo que se supone pertenezca al observador.

— La sombra del fotógrafo o del cámara-man.

— La materialización, en la foto, de la luz del flash del aparato.

Concluyendo, es necesario decir que la existencia de grandes diferencias entre lenguaje cinematográfico y lenguaje verbal hace que sea problemático hablar de pasaje directo de estrategias narrativas de un arte a otro. Sin embargo, así como el cine ha retomado las herramientas de la teoría literaria para reflexionar sobre su esencia y reconocerse a sí mismo como lenguaje independiente, la narratología cinematográfica puede proporcionar a la literatura nuevos instrumentos de análisis. Además, si es verdad que “la perception, loin d’être intemporelle, évolue, change et se modifie au gré des progrès techniques et technologiques des instruments de vision” (Schnyder, 10), ¿por qué no pensar que el cine, influenciando nuestra forma de percibir la realidad, ha influenciado también nuestra manera de representarla?

Bibliografía

- Aumont, Jacques. *Montage Eisenstein*. París: Images Modernes, 2005.
- _____. *Esthétique du film*. París: Nathan, 1983.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1953.
- _____. "Rhétorique de l'image". En *Communications* 4 (1964): 40-51.
- Bettetini, Gianfranco. *Produzione del senso e messa in scena*. Milán: Bompiani, 1975.
- Black, David A. "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema." En *Wide Angle* 8.3, 4 (1986): 19-26.
- Bordwell, David. *Narration in the fiction film*. Londres, Methuen: University of Wisconsin, 1985.
- Briselance, Marie-France y Morin, Jean-Claude. *Grammaire du cinéma*. París: Editions du Nouveau Monde, 2010.
- Brunetta, Giampiero. *Letteratura e cinema*. Bolonia: Zanichelli, 1976.
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane*. Milán: Garzanti, 1988.
- Clerc, Jeanne-Marie y Cercand-Macaire, Monique. *L'adaptation Cinématographique et littéraire*. París : Klincksieck, 2004.
- _____. *Littérature et cinéma*. París: Nathan, 1993.
- _____. *Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*. París: Presses Universitaires de Metz, 1985.
- _____. *Cinéma, littérature, adaptations: textes réunis par Jeanne-Marie Clerc*. Montpellier: Université Paul Valéry, 2005.
- Costa, Antonio. *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*. Turín: Utet, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma I. L'image mouvement*. París: Éditions de Minuit, 1983(a).

_____. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1983(b).

Eco, Umberto. *La definizione dell'arte*. Milán: Mursia, 1968.

_____. "La reciproca influenza tra narrativa e cinema". En *Film Selezione* 13-14 (1962): 53-59.

Eisenstein, Serguei. *Dickens & Griffith*. Paris: Stalker Éditeur, 2007.

Fuzellier, Etienne. *Cinéma et Littérature*. Paris: Cerf, 1964.

Gardies, André. "Le su et le vu". En *Cinénarrable. Esthétiques hors cadre* 2 (1984): 45-64.

Griffith, David Work. *Le cinéma, textes choisis par Patrick Brion*. Paris: Editions Centre George Pompidou et l'Équerre, 1982.

Guidorizzi, Ernesto. *La narrativa italiana e il cinema*. Florencia: Sansoni, 1973.

James, Henry. "The art of the fiction". En *Literary Criticism*. New York: Library of America, 1984.

Leglise, Paul. *Une œuvre de précinéma: L'Eneide*. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1958.

Lotman, Iouri. *Sémiotique et esthétique du cinéma*. Paris: Éditions Sociales, 1977.

Magny, Claude Edmonde. *L'Âge du Roman américain*. Paris: Le Seuil, 1948.

Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2003.

Metz, Christian. "Le cinéma: langue ou langage?". En *Communications* 4 (1964): 52-90.

_____. *Langage et cinéma*. Paris: Albatros, 1977.

Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma 1: Les structures 2: Les formes*. Paris: Éditions Universitaires, 1963-65.

Neifert, Agustín. *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires: La Crujía, 2003.

Néspolo, Jimena. *Ejercicios del pudor*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2011.

The Oxford English dictionary. *Segunda edición preparada por J. A. Simpson and E. S.C.Weiner*. Vol. XIX. Oxford : Clarendon press, 1991.

Pauls, Alan. *El Pasado*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. *Wasabi*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____. *Historia del llanto*. Barcelona: Anagrama, 2007.

_____. *Historia del pelo*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1999.

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman*. París: Editions de Minuit, 1963.

Simon, Jean Paul. “Remarques sur la temporalité cinématographique dans le films diégétiques”. En *Cinemas de la modernité. Films. Théories*. Paris: Klincksieck, 1981, 57-73.

Schnyder, Peter et Toudoire-Surlapierre, Frédérique. *Voir & Etre vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*. Ed. L'improviste 2011.

Stam, Robert., Burgoyne, Robert., Fitterman-Lewis, Sandy. *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. Londres: Sightlines. 1992.

Tinazzi, Giorgio. *La scrittura e lo sguardo*. Venecia: Marsilio, 2007.

Torodov, Tzvetan. “Les catégories du récit littéraire”. En *Communications* 8.

Tras las huellas de la cámara en El Pasado de Alan Pauls
Roberta Previtera

París: Editions du Seuil, 1981.

Urrutia, Jorge. *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar, 1984.