

PROCEDIMIENTOS CINEMÁTICOS EN LA NARRATIVA DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN: *NORTE* (2011), *BILLIE RUTH* (2012) E *IRIS* (2014)

José SEOANE RIVEIRA
Universidad de Salamanca
seoaneriveira@usal.es

Preliminar

Los estudios sobre las relaciones entre cine y literatura se han centrado tradicionalmente en el análisis de las adaptaciones cinematográficas de textos literarios. Sin embargo, y sobre todo a partir del asentamiento del cine como vehículo narrativo principal de historias construidas según las pautas lógicas heredadas de la novela decimonónica, la novelística ha venido explorando, desde principios del siglo XX, nuevas vías de expresión que se alejan del relato tradicional. En este camino de experimentación y nuevos procedimientos narrativos, la influencia de otros medios artísticos en la literatura se ha dejado notar e incluso ha marcado el desarrollo de buena parte de la producción novelística de los dos últimos tercios del siglo XX. Dentro de esta encrucijada intermedial, el papel del cine ha sido y continúa siendo de vital importancia, ya que ha pasado a desempeñar un rol dominante al colocarse en el centro de la producción de ficciones desde los años treinta, cuando se erige como sistema semiótico catalizador de la mayoría de los relatos que se dirigen al gran público (Peña-Ardid, 1992). De este modo, la literatura, a partir de los años cuarenta y cincuenta, se retroalimenta de las técnicas narrativas cinematográficas para alcanzar nuevas formas de expresión y diferentes modos de narrar, más propios de o en esencia pertenecientes a la imagen fílmica.

Pero más arrolladora es la presencia no solo del cine sino de los medios de comunicación de masas en la novelística contemporánea (la televisión, la radio, la prensa y, sobre todo, internet). Desde finales del siglo pasado hasta nuestros días el uso de procedimientos cinematográficos en las novelas abarca desde la referencia consciente a personajes, películas o actores ya instalados en el imaginario colectivo a la forma de construir la trama, pasando por la manera en que se escriben los diálogos o el uso explícito de ciertas técnicas narrativas propias del medio visual; todo ello imbricado en una lógica cultural definida por la sobreabundancia informativa, la presencia constante de internet y las nuevas tecnologías como productoras de simulacros que dominan e inundan la cotidianidad.

El narrador boliviano Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967) es uno de los mayores exponentes de la literatura latinoamericana contemporánea tanto en novela como en relato; además (y es este un hecho que caracteriza en gran medida su producción literaria), es doctor en Literatura por la Universidad de Berkeley y profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Cornell, Nueva York. Esta condición se refleja en su última narrativa no solo a nivel temático sino en el plano formal; no es que sus personajes provengan mayoritariamente de Latinoamérica y vivan existencias diversas, de distinto ámbito socioeconómico y cultural pero siempre desarraigadas en suelo estadounidense, sino que el castellano que Paz Soldán utiliza para escribir sus ficciones refleja el *spanglish* que muchos hispanos hablan en los Estados Unidos, además de contener los naturales giros idiomáticos y el vocabulario del español de Bolivia. La deformación del lenguaje oficial se erige como una de las principales señas de identidad de la obra de Paz Soldán; deformación que busca trasladar al texto una realidad sociocultural determinada mediante la apropiación literaria de sus herramientas comunicativas (Plaza, 2008: 94).

Resulta natural, entonces, que los medios de comunicación y entretenimiento dominantes en los contextos espaciotemporales que refleja la literatura de Paz Soldán sean absorbidos por ella: cine, cómic, televisión, prensa, internet; medios que se decantan, sobre todo el cine, el cómic y la televisión (aunque también la prensa e internet) por el lenguaje visual, por la imagen, ya sea estática o en movimiento. La apropiación de nuevas realidades lingüísticas provocadas por los movimientos migratorios masivos y la huella de los medios de comunicación que configuran la sociedad americana hacen de la producción literaria de Edmundo Paz Soldán un ejemplo paradigmático del trasvase de procedimientos audiovisuales a la narrativa escrita¹.

Procedimientos cinematográficos

Incide Pedro Javier Pardo, en su introducción al volumen colectivo *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*, en «la presencia del cine en la literatura como resultado de la omnipresencia de las películas en nuestra vida, que miramos a través del prisma de aquellas, lo que nos convierte en espectadores de la misma, de forma que cualquier intento de darle forma literaria está contaminado tanto por las historias vistas en la pantalla como por la manera de contarlas del cine» (2012: 19). Esta sugerente apreciación, la del hombre convertido en espectador de su propia vida no es nueva, pero sí resulta muy pertinente su mención en un contexto como el que nos ocupa.

En la reformulación moderna del cine, esto es, en el proceso de renovación integral que sufren sus mecanismos discursivos tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, «el personaje se ha transformado en una suerte de espectador. [...] Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse a una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola él» (Deleuze, 1985: 13). Este cambio fundamental que delimita la frontera entre la imagen-acción y la imagen-tiempo, si se sigue la

¹ No es objetivo de este texto el acercamiento a la narrativa de Paz Soldán desde los postulados teóricos posmodernos que explican y configuran su producción artística sino el rastreo y análisis de la presencia de las estrategias visuales provenientes del medio cinematográfico en su última narrativa. Para la inscripción en las teorías de la Posmodernidad de la obra de Paz Soldán véanse Ramos González (2003), Pluta (2010) o Ramos Ortega (2012: 225-33).

terminología deleuziana, presenta una forma de mirar distinta que busca la reconfiguración del personaje como ser que se enmarca en un mundo que lo zarandea a su merced; del personaje de acción que decide, que observa y obra en consecuencia con lo que la realidad diegética demanda de él, el cine moderno pasa al personaje construido a partir de lo que Deleuze denomina «una situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse» (1985: 14).

Edmundo Paz Soldán aborda la caracterización de personajes perdidos en una realidad que no terminan de aprehender, en la que no se asimilan, una realidad que los convierte en seres contempladores de sus propios actos. Este tipo de ideas funcionan como tema que justifica, si nos atenemos a las reflexiones apuntadas más arriba, los procedimientos narrativos trasladados del cine que conforman estos relatos; más tarde se retomará este apunte.

Por otra parte, para enfocar con rigor, o con todo el rigor que me es posible esta tarea, es necesario tener muy presente el aviso que Carmen Peña-Ardid, en su paradigmático libro *Literatura y cine* (1992), realiza acerca de los peligros que este tipo de estudios filmoliterarios entrañan para el investigador que pretende encontrar influencias fílmicas en la novela: «al aplicar [la terminología cinematográfica] a la literatura no sólo se habla metafóricamente, sino que se evita profundizar en el fenómeno de la transcodificación, pues lo que se “traduce” de un sistema a otro no es, desde luego, un procedimiento técnico» (102). He aquí uno de los errores habituales en este tipo de análisis: el uso incorrecto, o «metafórico», como lo llama Carmen Peña-Ardid, de términos como *travelling*, panorámica, fundido, encadenado, etc., para referirse a técnicas que puedan resultar similares en el medio literario. Por ello, y especialmente al tener en cuenta los estudios semióticos sobre el texto artístico que proponen que el sentido del discurso depende del funcionamiento textual de sus signos y que su interpretación requiere una competencia espectral que implique otros códigos semánticos o narrativos, Peña-Ardid recomienda hablar de una «forma de los contenidos textuales a partir de la cual se configurarían aquellas estructuras de sentido que pueden considerarse equivalentes» (107).

Desde el planteamiento que se ha señalado, pueden identificarse en los relatos de *Billie Ruth* (2012) y las novelas *Norte* (2011) e *Iris* (2014) tres tipos diferenciados de procedimientos cinemáticos que refuerzan el sentido de cada una de las ficciones en que se utilizan, entendiendo el cinematismo literario según las palabras de Prado Feliu: «narrativa que bien en su contenido o en su forma integra el fenómeno del cinematógrafo con sus técnicas, géneros y figuras» (1998: 11).

Ámbito referencial: intertextualidades

Billie Ruth: La primera de estas categorías tiene que ver con la pura referencialidad, esto es, la alusión o cita explícita de películas o elementos del mundo del cine que configuran ciertos aspectos del relato en que se incluyen y que pueden englobarse bajo la clásica definición de intertextualidad como «relación de copresencia entre dos o más textos, [es decir] la presencia efectiva de un texto en otro»

(Genette, 1962: 10)². Antes de exponer algunos de los ejemplos de esta categoría es necesario aportar el dato de que los personajes protagónicos en *Billie Ruth* son, en diez de los quince relatos, niños, adolescentes o estudiantes universitarios. Veamos, por ejemplo, un pasaje del cuento *Los otros*, que trata sobre un chico de unos doce años que descubre que sus seres queridos no son ellos mismos debido a pequeños detalles cotidianos y gestos distintos a los habituales:

Quizás tu papá declaró contra la mafia, dijo Joaquín, y lo metieron en un programa de protección de testigos, y trajeron a un actor para que lo reemplace. De por ahí es un clon, dijo Eric. ¿No han visto esa mala película de Schwarzenegger? (Paz Soldán, 2012: 39).

Eric está refiriéndose a *El sexto día* (Roger Spottiswoode, 2000), un film de acción que trata el tema de la clonación en un futuro no muy lejano al que se rodó la película. El hecho de que el narrador acuda al cine comercial de ciencia ficción de finales de los noventa como base cultural sobre la que un niño puede elaborar una explicación plausible de la realidad remite a la «repercusión del cine como discurso de cultura» (Peña-Ardid, 1992: 98). Del mismo modo que las películas de Schwarzenegger configuran el todavía en ciernes imaginario cultural de un niño, otras, y sin salir del género de ciencia ficción, sirven como escape de una realidad cruel y atroz para otro preadolescente, esta vez el protagonista del cuento titulado *Roby*:

Una tarde fuimos a ver *El imperio contraataca*. Yo tenía en mi habitación un póster de Harrison Ford en el papel de Han Solo. A la salida del cine, le dije a Roby que algún día, cuando una mujer me dijera que me amaba, respondería, como Han Solo a la princesa Leia, «Lo sé». Se rio, aunque luego dijo que las mujeres no servían para nada (Paz Soldán, 2012: 59).

Es preciso señalar que Roby es otro chico, mayor que el protagonista, que se convierte en su figura paterna y que, a pesar de abusar sexualmente de él y de ofrecerle despiadadas muestras de la violencia que caracteriza su personalidad, termina absorbiéndolo de tal forma que lo lleva a la pérdida de la inocencia y la destrucción total de su infancia. El choque del protagonista con la realidad bruta puede entenderse prefigurado en esa respuesta de Han Solo a la princesa Leia, «Lo sé», y en esa sentencia de Roby ante la ilusión cinematográfica del niño: «las mujeres no servían para nada».

Pero el ejemplo más claro del cine como discurso cultural que alimenta las ficciones literarias es el siguiente, extraído del cuento *Ravenwood* sobre un padre recién divorciado y los efectos que esta ruptura matrimonial tienen en él y en su hijo pequeño, y en el que directamente se explican las emociones del padre a través de la identificación de un juego paterno-filial con un aspecto de la trama perteneciente a, de nuevo, *La guerra de las galaxias*:

Fernando fingió furia y se enfrentó a Santi como había visto que lo hacían en *La guerra de las galaxias*; el suyo era un lightsaber, y él el padre de la voz ronca que luchaba con ese hijo que todavía no sabía lo que era. Él era la encarnación del mal y su hijo, pobre, la luz que se dejaría corromper por ese padre imperfecto (2012: 75).

² Todos los ejemplos referenciales que tienen que ver con el medio cinematográfico recogidos en este artículo entran dentro de las categorías de cita, dada su condición explícita o literal, o de alusión, «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus percepciones» (Genette, 1962: 10).

Norte: Las alusiones referenciales se multiplican en *Norte* y alcanzan, aparte del cine, los mundos de la pintura y del cómic. La novela, de estructura fragmentada y multiperspectivista, narra las historias de un asesino en serie mexicano que cometía sus crímenes en suelo estadounidense durante los años ochenta (basado en el asesino real conocido como The Railroad Killer), un pintor esquizofrénico que saltó a la fama durante los años cuarenta y cincuenta (inspirado en Martín Ramírez) y una estudiante estadounidense de doctorado en Cornell que aspira a convertirse en dibujante de cómics mientras mantiene una tormentosa relación con un profesor desequilibrado.

Las referencias al cine en *Norte* continúan ejerciendo un rol configurador en determinados personajes pero, a diferencia de lo que ocurría en *Billie Ruth*, donde la diégesis del relato se identificaba o superponía en los pensamientos de los protagonistas con la historia de determinados filmes, aquí la actividad creadora de la dibujante de cómics y el pintor esquizofrénico expone una intermedialidad entre cine y pintura, y series de televisión y cómic dentro del universo diegético de la novela mediante la explicitación, por parte de los narradores, homodiegético en el caso de la chica y extradiegético en el del pintor, de sus procesos creativos. Por ejemplo:

Para inspirarme leí un capítulo de una novela de Laurell Hamilton. Sus libros sobre Anita Blake, junto a *True Blood*, me habían servido como modelo. Historias de vampiros y zombis y paranormales que no transcurrían en ciudades góticas como Nueva Orleans sino más bien en el mundo cotidiano y bomb de Middle America, con Wal-Mart y Denny's de por medio (Paz Soldán, 2011: 26).

O, en el caso del artista mexicano:

Dibujaba la sala en la que transcurría la mayor parte de sus horas. Paredes con ventanas. Pero eso no le interesaba tanto como dibujar lo que había dentro de su cráneo. El cinematógrafo de su cerebro, como ese al que había ido un par de veces con María Santa Ana en Los Altos. Las imágenes transcurrían incandescentes y él las detenía y mezclaba con las que veía en las revistas, páginas enteras a colores con mujeres anunciando jabones y lavadoras y carros y trenes. Dibujaba caballos, y jinetes con sombrero (2011: 141-142).

El primer caso, donde *True Blood* (2008-2014) y especialmente su contextualización espacial sirven de modelo a los cómics que produce la estudiante, da cuenta de una realidad en la que las ficciones televisivas influyen en la creación de otras obras de ficción que se sustentan en sistemas semióticos diferenciados; el autor presenta aquí lo que Pardo ha definido, en su brillante estudio sobre la autoconciencia de la literatura al cine, como una «autorreferencia [que] se convierte en autoconciencia» (Pardo, 2015: 83), ya que los comentarios de la protagonista sobre el proceso de creación de su cómic pueden extrapolarse a la propia novela de Paz Soldán: los vampiros y zombis funcionan como proyecciones simbólicas de los personajes de *Norte* que también se mueven, en total correspondencia, «en el mundo cotidiano y bomb de Middle America, con Wal-Mart y Denny's de por medio». El segundo caso presenta la configuración interna («dibujar lo que había dentro de su cráneo») de la pintura del artista, ya que en su mente se imbrican los recuerdos infantiles del cinematógrafo (caballos y jinetes con sombrero en clara alusión al género del *western*) y los estímulos visuales de una sociedad todavía analógica en la que las revistas eran el medio reproductor de imágenes publicitarias

más extendido; en este último ejemplo el cine es procesado por el personaje como un recuerdo infantil, lo cual indica su preeminencia como discurso hegemónico de cultura en los años treinta, y las revistas funcionan como signos visuales de una sociedad de consumo incipiente que el pintor percibe a través de los medios de comunicación.

Este tipo de referencias al medio cinematográfico y televisivo terminan por complejizarse para acabar confluyendo al final de la historia: mediante una exposición retrospectiva que su facultad dedica al pintor esquizofrénico, la dibujante de cómics termina encontrando en el artista mexicano la clave para perfilar su trabajo:

Conocía las calaveras de Posada y las que predominaban en la pintura folk mexicana, pero esas eran más bien risueñas, vestidas en sus trajes de gala, listas para la fiesta. La de Ramírez tenía una mueca grotesca en el rostro, parecía la representación de la máscara de un villano para una serie de terror en Hollywood. La combinación era lo que me atraía: el rostro desfigurado, el violín festivo.

He ahí mi novela, entonces. En vez de zombis, calaveras con rostros a lo Freddy Krueger; mexicanas, pero pasadas por la imaginación del cine norteamericano de terror (Paz Soldán, 2011: 211).

Este proceso creativo que se ve finalizado gracias a las pinturas previas del artista Ramírez, generadas a su vez como imitación hipertextual³ de cierto tipo de cine hollywoodense, significa la apropiación de nuevos modelos estéticos para la elaboración de otro hipertexto en un medio distinto (cómico). Esta secuenciación de transtextualidades puede leerse, en consonancia con lo que mencionaba en las líneas precedentes sobre la autoconciencia, como una representación diegética de la propia novela que el lector sostiene en las manos y que absorbe influencias textuales similares de otros sistemas semióticos para configurarse como tal.

Iris: En *Iris*, la distopía posapocalíptica que Paz Soldán comenzó a escribir en el año 2010 (Ortega Ramos, 2011: 189) y se publicó en Alfaguara en 2014, las historias cruzadas de cuatro personajes muestran desde todas las ópticas posibles un territorio arrasado por la contaminación y el desastre posnuclear en el que pervive una raza de humanos conocida como irisinos en convivencia con los hombres del imperio que los han colonizado y que los usan como fuerza de extracción minera de un carísimo material que solo se encuentra en aquel lugar. La convivencia con las máquinas, los cibernéticos, la biotecnología y la realidad virtual se entremezclan en *Iris* mediante las narraciones de cuatro protagonistas: un soldado imperial que tras el estallido de una granada es convertido en un cibernético para salvar su vida, una médica también humana que viaja a la zona rebelde de Iris, un militar desbocado y cruel que combate sin remisión las rebeliones irisinas y, finalmente, el líder de la resistencia local, visto como un auténtico mesías por sus compatriotas.

Aquí las referencias explícitas al medio cinematográfico están traspasadas de la nueva terminología que inventa Paz Soldán en la novela ya que de su habitual inclusión del *spanglish* en su literatura pasa en *Iris* a crear una suerte de lenguaje propio a través de la invención de palabras, tanto cuando el narrador es homodiegético como cuando es extradiegético (se mezclan, igual que en *Norte*,

³ Sigo la categorización de Genette (1972).

ambas técnicas). De este modo la inclusión referencial de lo que podría considerarse un mundo del cine absolutamente transformado en el futuro es la siguiente:

Chendo había dibujado a Shirin, Prith lo corrigió hasta quedar satisfecho, esas tetas no tan grandes plis, es poco más que una niña, no una vaca, y menos caderas plis, así así. Sentíamos que la conocíamos, mas algunos decían q'ella era una actriz contratada por Prith antes de venir a Iris, q'esos holos eran falsos, y otros q'eran antiguos, que a Prith no le llegaba nada nuevo. No importaba. Lo envidiábamos. Queríamos tener una fantasía similar que nos enardeciera. Una adolescente o no tanto al otro lado, con sus uñas pintadas de todos los colores. Alguien a quien le aceptáramos que no nos hablara della bajo la condición de que nos contara de tardes nel estadio de fut12, de noches en las salas con olor a regaliz del Hologramón (Paz Soldán, 2014: 115).

Shirin es el nombre de una actriz que un militar dibuja para que los demás la vean y utilicen el boceto como objeto erótico; las imágenes que les llegan a Iris, llamadas «holos», pertenecen quizá a un tiempo pasado en el que todavía se acudía al cine, es decir al «Hologramón», como se denomina en esta nueva jerga. Se presenta, pues, la referencia al cine como un antiguo discurso de cultura que, si se compara con las inclusiones de este como referente cultural en *Billie Ruth* y *Norte*, se revela anticuado, superado por una realidad futura en la que predominan otro tipo de medios y en la que la realidad virtual y la tecnología relegan su peso como vehículo de ficción a un pasado casi remoto; las visitas a la sala del cinematógrafo son rememoradas con nostalgia por unos personajes desarraigados y transidos de nuevas realidades virtuales y simulacros muchísimo más poderosos. En otro fragmento similar, la médica recuerda lo siguiente:

Cerraba los ojos y se veía acercándose a su padre en su oficina en Valparaíso, pidiéndole que la llevara al Hologramón. Él se tocaba la barba y le pedía que fuera con mamá. Un cuchillo y pastillas sobre la mesa. Abría los ojos (199).

Este recurso de abrir o cerrar los ojos para ver o producir imágenes mentales nos traslada directamente al análisis de otro nivel de la literatura en el que el cine muestra su impronta: el narratológico.

Punto de vista: ocularizaciones y auricularizaciones

Billie Ruth: Si existe una dimensión del relato novelístico en la que la influencia cinematográfica es más clara, esta es la del punto de vista; los narradores juegan, influidos por la narrativa audiovisual, a disponer el espacio y las relaciones de los personajes con su contexto a través de ocularizaciones y auricularizaciones que son categorías narratológicas estrictamente oriundas del medio cinematográfico, como señalan Gaudreault y Jost en su estudio *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (1990), reformuladas para dar cuenta de la duplicidad del relato (verbal y visual) propia del cine a partir del concepto de «focalización» acuñado por Genette en su trabajo *Figuras III* (1972).

El cuento que da nombre al libro, *Billie Ruth*, trata sobre un estudiante boliviano que disfruta de una beca para estudiar y jugar al fútbol en la universidad de Huntsville (el componente autobiográfico es notorio) y de la relación que este establece con Billie Ruth, una joven estudiante estadounidense del campus. En un momento del relato, el narrador homodiegético dice: «Apoyaba mi rostro en la ventana

y veía pasar los pueblos y las ciudades similares entre sí, los kilómetros de carreteras asfaltadas y señalizadas» (Paz Soldán, 2012: 82). En este fragmento se asume lo que en cine se denomina ocularización interna primaria y que tiene que ver con el uso de técnicas que «sugieren la mirada sin necesidad de mostrarla» (Gaudreault y Jost, 1990: 141) para dejar una marca que permita adscribir las a la subjetividad de un personaje. Desde este planteamiento, a la mirada, que se nos muestra con el uso directo del verbo «ver», se le añade la huella del cristal a través del cual el personaje observa el espacio en movimiento; además, no es él el que se mueve por el espacio sino su mirada la que organiza esa disposición espacial, mediante el uso de un viaje en autobús: «veía pasar los pueblos y las ciudades». El protagonista de *Billie Ruth* se nos revela como un espectador de su propio espacio. Pero la narración continúa y nos aporta ejemplos todavía más interesantes:

No me había tocado el sur de las tarjetas postales, tampoco el Sur profundo que había descubierto en *Mientras agonizo* y *Luz de agosto*. Me consolaba pensando que las experiencias de un individuo jamás se parecían a las que se proyectaban en la literatura o el cine. Yo tenía mi propio Sur; patético y todo, eso era lo que contaba (Paz Soldán, 2012: 83).

Esta alusión referencial directa al cine y a dos de las más famosas novelas de Faulkner refuerza el carácter cinematográfico de los procedimientos escriturales de Paz Soldán, al confrontarse la mirada personal del protagonista con la idea que de los paisajes y los lugares crean las ficciones en el imaginario colectivo (literatura y cine, en este caso, aunque no hay que olvidar que Faulkner es uno de los escritores que antes y con más evidencia utilizó los recursos cinematográficos en su literatura). Es necesario regresar una vez más a Carmen Peña-Ardid para sostener la influencia del cine en este pasaje debido a:

La manera en que la información se filtra a través de alguien que ve y, sobre todo, por la importancia que cobra la localización de esa mirada en el espacio, hasta el punto de que es ella la que efectúa el tránsito entre el mundo interior del personaje [...] y el orbe exterior [...] (1992: 126).

Este tipo de ocularizaciones son muy recurrentes en todo el libro, como por ejemplo en el primer relato, *El acantilado*: «Con los ojos soñolientos y la voz entrecortada, el niño vio ese rostro barbado, esa mirada azul y penetrante, y le dijo que no quería ir» (Paz Soldán, 2012: 11); o en el titulado *Díler*. «Y aquí estoy, un espía en el Cavalier, mirando con ojos extraños y cansados las aventuras de un señor con el cual tengo poco en común» (30); o en el final del ya mencionado *Roby*: «Miré a Roby. Eran sus cicatrices las que me sacaban de quicio en ese momento. Se abrían y por ellas salía un río de agua enrojecida y furiosa en el que flotaban mis guppys y escalares, muertos» (63). Todos estos ejemplos son representativos de una lista mucho mayor, y en cada uno de ellos se puede apreciar no solo la alusión a la mirada para la configuración de una perspectiva eminentemente ocular en las narraciones sino para su funcionamiento como medio de relación entre el personaje, su conciencia y el mundo que lo rodea.

Por otra parte, creo necesario incluir también la presencia del espejo, elemento visual reiterativo en la narrativa de Paz Soldán y que se utiliza en el cuento *Srebrenica*, en el momento en que la estudiante predoctoral de antropología vuelve de trabajar en una fosa común, como objeto simbólico

a través del que se observa la muerte, a la manera de tantas películas (por ejemplo, en *Ciudadano Kane* [Orson Welles, 1941] y sus espejos multiplicadores): «Al llegar a mi habitación, me miré en un espejo de bolsillo que tenía en la maleta; la carne desaparecía y me quedaba contemplando mi esqueleto: el cráneo, la clavícula, un omóplato» (129).

Norte: Uno de los recursos narrativos más llamativos de esta novela se encuentra en la historia de Ramírez, el pintor esquizofrénico. En ella, el protagonista intenta dominar o modificar el mundo real mediante la gestión de su imagen; es decir, los cambios que se producen en el mundo físico están causados por la acción de abrir o cerrar los ojos:

Si cerraba los ojos el señor Walker desaparecía. Si los abría, estaba allí, enfrente de él. Él creaba al señor Walker con un solo movimiento. Y también creaba el camastro y el piso y las paredes y el techo y el edificio y los uniformados y la estación de trenes y el país donde cuatro amigos y él se habían extraviado en busca de trabajo y la frontera donde se separaron y el pueblo de San José de Gracia donde estaban María Santa Ana y Atanacio y sus hijos y el Picacho, adonde iba a cazar en su caballo retinto (Paz Soldán, 2011: 38).

Esta exacerbación del ojo como configurador de la realidad no puede desligarse de la condición mental del personaje que la muestra: Ramírez es esquizofrénico y su cerebro no funciona igual que el de una persona sana. Sin embargo, la opción de Paz Soldán de «crear» la realidad de su personaje mediante la visión, su confianza en que los órganos visuales controlan el mundo físico, hace de Ramírez un pintor puro que no contempla diferencias entre la realidad y la imagen. Más adelante Paz Soldán utiliza esta técnica para componer una ocularización interna primaria que va dando al lector la información del relato a través de los ojos de Ramírez, en la que la alusión intertextual al famoso microrrelato de Augusto Monterroso es evidente:

Cerró los ojos. Así estaba bien. El profesor había desaparecido. Debía quedarse en esa paz, en esa sala oscura sin nadie más que él. Tenía miedo. ¿Y si abría los ojos y el profesor seguía ahí?
Cuando los abrió, mucho tiempo después, el profesor no estaba (175).

Y más evidente resulta el final de la historia de Ramírez, en la que su muerte se metaforiza en el cese de la visión: «Cerró los ojos. No los volvió a abrir más» (227).

En cuanto al relato del asesino, las referencias a la prensa, el *flashback*, las ocularizaciones y las auricularizaciones se imbrican en un pasaje en el que la visión de la noticia (tratada de forma claramente sensacionalista) del asesinato que cometió unos días antes le hace *revivir* lo ocurrido mediante la inclusión de un *flashback* en el que las ocularizaciones y auricularizaciones internas y primarias reconstruyen las imágenes del crimen:

Sólo salía para comer. Vio en un periódico las fotos de Suzy destrozada por sus puñaladas («Se ensañan con mujer de la vida, asesinos»; «¡Se bebieron su sangre!»; «Policía no descarta ritual satánico»); rompió el pedazo con las fotos y la noticia, se lo metió en el bolsillo. Se distraía reviviendo lo ocurrido. No había voces, se trataba más bien de un silencio sobrecogedor: Justino y Medrano hablaban, pero él no los podía escuchar; la mujer gritaba, pero él no la podía escuchar. En ese silencio sólo existían la fuerza que lo cegaba, el cuerpo tirado en las escaleras. Había visto el cuchillo como una prolongación de su brazo y lo había descargado con violencia, como si eso fuera lo que se esperaba de él (41).

La articulación de esta perspectiva narrativa gestiona la información de forma eminentemente visual; además, sería posible la adscripción de esta técnica del *flashback* a la influencia del medio cinematográfico ya que Carmen Peña-Ardid señala a este respecto, adjuntando varios ejemplos, que los cambios de temporalidades que se encuentran más puramente influidos por el montaje cinematográfico son aquellos que se construyen al «emplear en temporalidades distintas formas verbales idénticas a las del relato primero» (1992: 194), tal y como ocurre en este fragmento en el que se usa el pretérito imperfecto para narrar el tiempo del relato primero («distraía») y el del relato segundo («existían»)⁴.

Por otra parte, cabe destacar la aparición en este texto de elementos pertenecientes al género negro clásico mediante la apropiación y reproducción de lo que Umberto Eco denomina «cuadros intertextuales» (1979: 117). La lectura por parte del protagonista de las noticias en prensa acerca de su crimen recuerda inevitablemente al recurso, por parte de películas como *Ciudadano Kane* (por no salir del ejemplo antes mencionado) o *Los violentos años veinte* (Raoul Walsh, 1939) del injerto de planos de periódicos que funcionan como transición para sugerir elipsis temporales. Desde este planteamiento, la presencia tanto de las noticias del periódico como desencadenante del *flashback* y del cuchillo «visto como prolongación de su brazo» y «descargado con violencia» componen un «cuadro situacional», una situación típica que «impone condiciones a una parte de la historia [pero que] puede combinarse de diferentes maneras para producir distintas historias» (Eco, 1979: 118); este cuadro de asesinato en primera persona nos recuerda en su configuración narrativa al *noir* y a técnicas utilizadas, por ejemplo, en el cine de Hitchcock, concretamente en la famosa escena del crimen de *Psicosis* (1960).

Iris: La última novela de Paz Soldán contiene ejemplos de narrativa cinemática un tanto diferentes de su escritura anterior y que pueden asimilarse, por un lado, a la técnica guionística, y por otro a la mezcla de ocularizaciones importadas del cine de ciencia ficción que se basan en el uso de tecnologías futuristas para la visión. En el caso de la redacción guionística, Paz Soldán escribe:

Xavier levantó la vista y lo golpeó la luz del día, rojiza como en un atardecer constante. Nubes harinosas inmóviles sobre la planicie. Se le vino la imagen plácida de Soji tirada en la cama mientras dormía, los aros de colores refulgiendo fosforescentes en los tobillos y el cuello; quiso perderse en ella pero no pudo (2014: 13).

Ese «nubes harinosas inmóviles sobre la planicie» recuerda al texto descriptivo de un guion en el que se describe solamente lo que ve el espectador, sin hacer referencia explícita en ningún momento a que lo está viendo (formas verbales como «se ve», «vemos», etc., no se formulan nunca; McKee,

⁴ Peña Ardíd también señala que es necesario considerar el contexto cultural en que se forma un autor; en este caso, Edmundo Paz Soldán es un escritor formado en la hegemonía del cine y los medios de comunicación de masas y el uso por su parte de ciertas técnicas que puedan tener su origen primigenio en la literatura pero que más tarde fueron absorbidas por el cine podría considerarse cinematográfico igualmente al haber sido recibido por el autor mediante el cinematógrafo y no mediante la novela.

2009). Este tipo de sintagma escueto otorga al texto un carácter eminentemente visual ya que solo aporta información descriptiva; al no figurar en él un verbo, carece de acción y remite, si se consideran las oraciones anterior y posterior, a un narrador que fluctúa entre la ocularización cero y la ocularización interna secundaria, esto es, que «muestra» el espacio desde una perspectiva exterior al personaje —«Xavier levantó la vista y lo golpeó la luz del día, rojiza»—, sugiriendo el color de la iluminación de su rostro, para después tomar la perspectiva de Xavier y mostrar al lector, de forma puramente descriptiva, lo que contempla el personaje a través de la ventana: «nubes harinosas sobre la planicie». La caracterización del espacio y los cuerpos a través de los ejes de miradas y el modelado de los escenarios mediante los reflejos que causan las luces o los claroscuros en ellos pueden considerarse procedimientos cinematográficos en la narrativa, tal y como indica Carmen Peña-Ardid (1992: 209-210).

En cuanto al uso de ocularizaciones internas primarias mediante la huella del aparataje tecnológico futurista, un buen ejemplo podría ser el siguiente:

Múltiples tonalidades de rojo se diseminaban en las montañas: óxido, magenta, bermellón, escarlata, irisino sangre. El sol derretía el paisaje, la luz argentina vibraba sobre plantas y árboles retorcidos a la vera del camino. Yaz hacía zoom con los goggles que le habían entregado antes de emprender el viaje, y gracias a los lenslets se enteraba de los nombres de algunas plantas: butichosen, maelaglaia, remaju, laikke, tomacini. Más zooming: flotaban en el aire enormes mariposas alas-de-pájaro, de colores anaranjados con marcas verdes. A los pies de árboles de troncos gruesos, legiones de diminutos hongos blancos con puntos negros en el sombrero (Paz Soldán, 2014: 159).

Sin detenerme en la construcción narrativa a partir de las ocularizaciones, la utilización directa de dos objetos de aumento o modificación virtual de la visión como los «goggles», especie de prismáticos muy potentes, o los «lenslets», suerte de lentillas que aportan información instantánea sobre lo que se ve mediante internet (y que tienen su referente real en las gafas de Google), sirve a Paz Soldán para mostrar los paisajes a través de la mención de una técnica cinematográfica como el *zoom*, «más zooming»; de este modo el narrador jerarquiza la información descriptiva en diferentes niveles visuales que pueden asimilarse a la secuenciación de planos que comienza en una visión panorámica del paisaje y termina en un detalle de los «diminutos hongos blancos» que proliferan a los pies de los árboles. Por otro lado, las características del paisaje descrito remiten indirectamente a los de la película *Avatar* (James Cameron, 2009), estrenada poco antes de que Paz Soldán comenzase a escribir su novela. Las reminiscencias que existen en este fragmento de la novela, en el que la médica se interna en el corazón del bosque irisino, de la secuencia en la que el protagonista de *Avatar* viaja por primera vez al bosque del planeta colonizado son evidentes (los colores fosforescentes, los animales extravagantes, las plantas extrañas) y responden a convenciones icónicas o descriptivas pertenecientes al cuadro situacional típico del género de ciencia ficción en el que el hombre entra por primera vez en un mundo fantástico.

De cualquier modo, del cuadro intertextual puede criticarse que funcione como «concepto-saco», como advierte el propio Eco, pero su alcance «es más amplio que el de motivo, se parece también a una regla de género y prescribe también una serie de “casos”» (1979: 119); creo que este concepto es

el que mejor encaja en el ejemplo que nos ocupa ya que no solo se presentan, en el texto, rasgos que encuadran la novela en el género de ciencia ficción sino que este fragmento «muestra» una situación muchas veces «vista» a lo largo de los filmes que comparten género con *Iris*: no solo es necesario apuntar la pertenencia de la novela a un architexto (Genette, 1962) extendidísimo sino que se vuelve imprescindible indicar la importación de estos «cuadros situacionales» que se han dado innumerables veces en las producciones cinematográficas. Veamos otro ejemplo, si cabe más revelador, que podría incluso llegar a considerarse un intertexto de *Avatar* dada su similitud extrema con la secuencia en la que los directivos de la empresa explican a los militares la orografía del terreno que tienen que atacar:

Jiang desplegó el holomapa. Apareció el valle de Malhado. Jiang fue acercando las imágenes de modo que al final sólo quedó el terreno que separaba a Alaniz de Fonhal. Secuencias en slow-cam: despliegue de tropas desde Alaniz, apoyo de heliaviones, uso de drones para recabar información, cruce del río, explosiones, movimientos en pinzas que terminaban con la toma de Fonhal. A Yaz le costó entender al principio de qué iba todo. Cuando lo descubrió se animó a interrumpir a Jiang, que acompañaba con instrucciones las escenas que aparecían en el holomapa, deteniéndolas cuando era necesario (Paz Soldán, 2014: 197).

«Holomapa», «secuencias en slow-cam», «escenas» que el personaje manipula a su antojo para explicar a los soldados sus tareas y que se insertan en un texto que en gran medida está dedicado a describir escuetamente esas «secuencias» que los militares ven.

Nivel tipográfico: disposición del texto y signos ortográficos

Billie Ruth: Paz Soldán, como investigador, se ha ocupado de analizar desde las escrituras cinemáticas de Vicente Huidobro en *Cagliostro* (2002a) hasta la cultura de la visualidad en la obra de Alberto Fuguet (2002b), lo que denota un evidente interés hacia narrativas que se apropian de recursos cinemáticos que le son ajenos, ya estén más ligados al cinematógrafo, como es el caso de las vanguardias históricas, o a las nuevas tecnologías, como es el caso de la literatura contemporánea y más concretamente de los escritores de la generación McOndo a la que él mismo perteneció como creador y a la que también se adscribe Alberto Fuguet. Entre estos dos polos, el cinematismo de las vanguardias históricas y las nuevas formas de la imagen contemporánea, se mueven no solo los intereses de Paz Soldán como investigador sino los procedimientos que utiliza para construir sus ficciones.

Hasta ahora he señalado algunas influencias del cine como discurso cultural que se hacen presentes en alusiones directas en el texto, y el influjo que la narrativa cinematográfica ejerce en los puntos de vista del relato escrito y la consiguiente relación del personaje con su espacio; sin embargo, es necesario apuntar, como ya se ha podido comprobar en los ejemplos de *Norte e Iris*, que en el ámbito referencial ocupan un lugar de especial relevancia la televisión, el cómic, la música y las nuevas tecnologías. La preocupación por transitar los límites entre la imagen y la palabra, cada vez más desdibujados debido al auge de las TIC, es el eje principal de, por ejemplo, su novela *Sueños digitales* (2000), que, como señala Rosario Ramos:

Presenta entre sus elementos de argumentación principales un cuestionamiento de las lindes entre la imagen y la palabra impresa, una ponderación literaria del asunto de la imagen construida y adaptada al referente histórico como producto de la computadora (2003: 472).

En *Billie Ruth* las nuevas tecnologías no están presentes, ya que los relatos están situados en un contexto temporal que podría datarse desde los años ochenta hasta el 2000, pero lo que sí destaca es el uso de la escritura caligramática en el relato titulado *El ladrón de Navidad*.

El propio Soldán asevera, refiriéndose a la presencia de los avances tecnológicos en la literatura de las vanguardias históricas que, aparte de su presencia referencial en el texto, «se trataba de ir más allá, de incorporar el mismo registro de la modernidad en su escritura» (2002: 154), para situar después el origen del cinematismo en la obra de Vicente Huidobro en la disposición caligramática de «Japonerías de Estío» (*Canciones de la noche*, 1913), «en la que la misma materialidad tipográfica de la página es parte esencial del poema» (154).

Edmundo Paz Soldán, productor de una narrativa plagada de procesos de escritura cinematográficos y visuales, recurre, en mitad de su libro de cuentos *Billie Ruth* (que probablemente contenga los relatos más separados de las nuevas tecnologías de toda su obra), a una sorprendente disposición caligramática del texto:

Cierras los ojos y
dejas caer
la lata de CocaCola (Paz Soldán, 2012: 47).

El niño, que en ese instante de la historia se encuentra asomado al balcón de su habitación en un hotel de Miami, deja caer la lata de Coca-Cola y Paz Soldán refleja la caída mediante la disposición tipográfica del texto, en claro descenso ya que la primera de las líneas, «Cierras los ojos y», representa la horizontalidad del balcón desde donde el chiquillo observa la piscina del hotel y los dos siguientes renglones, de extensión horizontal creciente, «dejas caer» y «la lata de CocaCola» no sólo se disponen desplazados hacia la derecha de la línea anterior para empezar donde termina aquella y dibujar así la línea vertical de la caída, sino que, debido a sus extensiones distintas, mayor la del último renglón que termina con la palabra «CocaCola» como elemento más cercano al margen derecho de la página, la organización tipográfica sugiere una caída en la que probablemente el objeto haya rebotado en algún otro balcón inferior para quedar definitivamente posado en el suelo, donde la palabra «CocaCola» que designa al objeto vuelve a la posición horizontal.

Si atendemos a la definición de caligrama en la que se basa el especialista en la materia Miguel D'Ors (2006: 75), esta figura de Paz Soldán dibuja con su disposición gráfica el trazo de una caída mientras que el propio texto hace referencia a ella, por lo que expresa visualmente lo que las palabras dicen; pero además, y lo que resulta más importante, no se describe un objeto o una figura sino un movimiento, esto es, un proceso cinemático: la caída de una lata de Coca-Cola desde el balcón de una habitación de hotel. Este recurso trasciende la influencia del cine en cuanto a que no se trata exclusivamente de un recurso cinematográfico, ya que se encuentra presente desde hace siglos en la literatura universal; sin embargo, en el caso de Paz Soldán el uso de este tipo de disposición tipográfica

se adscribe a la tradición vanguardista hacia la cual funciona como puente, desde la tradición clásica y en el terreno de los caligramas, Vicente Huidobro (D'Ors, 2006: 119), de cuyas escrituras cinemáticas se ha ocupado Paz Soldán como investigador literario y cuya principal influencia a la hora de realizar caligramas en su poesía era el auge de las nuevas tecnologías de la imagen y, especialmente, el cinematógrafo, lo que lo llevó incluso a escribir *Cagliostro. Novela/Film*, que estaba pensada como guion cinematográfico en un principio aunque después fuese publicada en papel (Paz Soldán, 2002).

Iris: Ya que en *Norte* no se encuentra ningún tipo de organización tipográfica diferente a la habitual, es preciso saltar al caso de *Iris*, en el que la disposición de la tipografía, si bien en varios casos resulta muy similar al ejemplo de *Billie Ruth* que se acaba de analizar, en otros trasciende el sentido propio del caligrama para adentrarse en un caos difícilmente clasificable; además, el uso de signos textuales para sugerir yuxtaposiciones visuales más propias del lenguaje fílmico es una constante. Uno de los casos similares al de *Billie Ruth* es el siguiente:

Su padre lo agarraba colgado de los pies al borde de los escalones en el segundo piso de la casa, le gritaba uno de sus refranes inventados, su sabiduría de bolsillo que procuraba corregir la supuesta mala educación de sus hijos, no por mucho escuchar mis órdenes dejarás de obedecerlas,

y
lo
dejaba
caer

(Paz Soldán, 2014: 55).

Ya que la semejanza con el ejemplo anterior es extrema, la inclusión de este fragmento deja constancia de que Paz Soldán incide insistentemente en este tipo de recursos. Pero en *Iris* también usa la disposición textual en la página para indicar la posición espacial de los personajes que hablan, como en el siguiente extracto, en el que varios soldados se encuentran charlando, sentados en círculo en una habitación, y entre uno de ellos y el que este tiene enfrente se establece un diálogo escrito de la siguiente forma:

Nos burlábamos. Cuál es mi guardián
cuál el mío (141).

La posición del texto que dice el primer soldado está enfrentada a la del texto de la réplica de su interlocutor, lo cual presenta en la página no un caligrama en definición estricta sino un intento de representación gráfica de lo que podría equivaler a un plano general o incluso cenital en cinematografía: Paz Soldán está «dibujando» o aproximándose mediante la forma a una suerte de *storyboard* de la escena.

Por otra parte, hacia el final de la novela, este tipo de ordenaciones tipográficas van ganando presencia hasta convertir el texto prácticamente en un poema que se desordena y mediante recursos que lo acercan más a la lírica que a la narrativa, traslada al nivel tipográfico el caos en el que se va sumiendo la mente de la doctora:

escindida, la de alguien que no se siente del todo de allá pero tampoco ya es de aquí. [...]. Gente que se ha ido de un lugar pero no termina de llegar a otro» (cit. en Ramos, 2011: 185).

Las películas que retoman aquellas situaciones puramente ópticas y sonoras tienen su mejor representante en el filme *Naturaleza muerta* (Jia Zhangke, 2006), en el que varios personajes recorren una ciudad que está siendo demolida en tiempo real para la construcción de la presa de las Tres Gargantas y que son «incapaces de encontrar una imagen satisfactoria de su pasado en un presente en constante derrumbamiento» (Sánchez, 2013: 214). La diferencia entre el Neorrealismo y el deambular errante de sus personajes entre las ruinas y este tipo de imágenes-tiempo actuales estriba en la simultaneidad del desmoronamiento y la percepción; los personajes son ahora testigos de la generación de la ruina.

¿Podría establecerse entonces una equivalencia entre el desarraigo, la progresiva desaparición de la memoria que es materializada en *Naturaleza muerta* en la propia destrucción de la ciudad, y los espacios norteamericanos cada vez más menguados, más volátiles y perforados de imágenes, de ficciones, en los que los personajes latinos de Paz Soldán no encuentran su pasado ni su presente? ¿Y, si fuese así, sería, por lo tanto, posible la apropiación de los procesos escriturales de una imagen-tiempo contemporánea por parte de la literatura de Paz Soldán? Creo que algunas conclusiones de esta investigación pueden indicar ese camino; camino en el que, por otra parte, es preciso adentrarse con más dedicación y profundidad en futuras aproximaciones.

En el estudio comparado de estas tres publicaciones, *Billie Ruth* (2012), *Norte* (2011) e *Iris* (2014) se refleja no sólo el uso, a nivel referencial, del cine, el cómic, la pintura, la prensa escrita, internet o las nuevas tecnologías (como hologramas, videojuegos, realidad virtual, etc.), en los que la imagen juega un papel central, sino la utilización de elementos narratológicos que implican además de ocularizaciones múltiples y constantes, auricularizaciones o estructuras del relato estrictamente cinematográficas, pasando por la evidente influencia, en cuanto a los rasgos genéricos de *Norte* e *Iris*, del cine negro y de ciencia ficción mediante la presencia de lo que Umberto Eco llamó «cuadros intertextuales» (1979: 116) y el uso de técnicas compositivas que tienen que ver con la yuxtaposición asimilada del montaje del cine mediante la disposición tipográfica de los signos ortográficos y las palabras, aparte del uso abundante de los caligramas y otros recursos poéticos que dispersan el discurso hacia los márgenes de la página para potenciar el contenido de la ficción mediante la forma.

Aunque se me han quedado en el tintero numerosos ejemplos que desbordarían los acotados objetivos de este artículo (inclusión de filmaciones continuas, por parte de los personajes, de ciertos acontecimientos que les ocurren; inmersión de los protagonistas en juegos de realidad virtual; confusión entre realidad y sueño; onirismo y alucinaciones visivas provocadas por las drogas; fragmentación del discurso; multiperspectivismo; inclusiones de videos publicitarios en las retinas de los personajes y un largo etcétera), puede reflejarse a partir de este análisis el peso fundamental que las técnicas cinematográficas y el mundo del cine como discurso cultural tienen en la literatura contemporánea. Tal y como resume el propio Paz Soldán en *Billie Ruth*: «Debía reconocerlo, había de

qué preocuparse: los objetos se acumulaban, agresivos en su materialidad, ya tan imprescindibles en su universo que se tornaban naturales: formas convertidas en fondo» (2012: 22).

Referencias bibliográficas

- DELEUZE, G. (1985): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. de Irene Agoff. Barcelona, Paidós, 1987.
- D'ORS, M. (2006): «Nuevos datos sobre caligramas», *Rhythmica*, III/V, pp. 63-119.
- ECO, U. (1979): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 3ª ed., 1993.
- GAUDREAU, A. – JOST, F. (1990): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Trad. de Núria Pujol. Barcelona, Paidós, 1995.
- GENETTE, G. (1962): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- (1972): *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989.
- MCKEE, R. (2009): *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Trad. de Jessica Lockhart. Madrid, Alba.
- PARDO, P. J. (2015): «Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: La autoconciencia de la literatura al cine», en J. A. PÉREZ BOWIE y P. J. PARDO, eds., *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Sial Pigmalión, pp. 47-95.
- PARDO, P. J. – SÁNCHEZ ZAPATERO, J., eds. (2012): *Sobre la adaptación y más allá: trasvases filmoliterarios*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PAZ SOLDÁN, E. (2002a): «Vanguardia e imaginario cinemático: Vicente Huidobro y la Novela-Film», *Revista Iberoamericana*, LXVIII/198, pp. 153-163.
- (2002b): «Escritura y cultura audiovisual en “Por favor, rebobinar” de Alberto Fuguet», *Latin American Literary Review*, 30/59, pp. 43-54.
- (2011): *Norte*. Barcelona, Literatura Random House.
- (2012): *Billie Ruth*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2014): *Iris*. Madrid, Alfaguara.
- PEÑA-ARDID, C. (1992): *Literatura y cine*. Madrid, Cátedra.
- PLAZA, C. (2008): «Entrevista a Edmundo Paz Soldán y Fernando Iwasaki. Diálogo de la lengua». *Quórum*, 20, pp. 94-107.
- PRADO FELIU, J. I. (1998). *Mi(l) lente(s). Aparatos, espacios y cuerpos cinemáticos en la literatura hispánica y francesa*. Madrid, Libertarias.
- RAMOS GONZÁLEZ, R. (2003): «La “fábula electrónica”: Respuestas al terror político y las utopías informáticas en Edmundo Paz Soldán», *MLN*, 118/2, Hispanic Issue, pp. 466-491.
- RAMOS ORTEGA, B. (2011): «Entrevista a Edmundo Paz Soldán». *Letral*, 7, pp. 183-190.
- SÁNCHEZ, S. (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo, Universidad de Oviedo.