Collage e hibridación textual en las páginas de Alberto Fuguet

Roberta Previtera
Université Paris Sorbonne

El cine tiene un papel central en la narrativa de Alberto Fuguet. Basta con mencionar los títulos de algunos de sus libros para comprobarlo: *Por favor rebobinar* de 1998, *Las películas de mi vida* de 2003, *Cinépata* de 2013. La obra de Fuguet se caracteriza por su hibridez, pues se construye en la encrucijada entre dos lenguajes artísticos diferentes: el de la literatura y el del cine. Desde 2005, año en que se estrena su primer largometraje *Se arrienda*, Fuguet ha alternado la producción literaria y la dirección cinematográfica. Esta doble faceta que caracteriza su vida se refleja también en sus libros que se presentan como conjuntos de materiales diferentes. El caso más evidente es el de *Cinépata*, cuya naturaleza híbrida es señalada por el mismo Fuguet en una entrevista con Nuncio Belardi:

> El libro tiene fotos también y viene con una película, con *Música campesina*, porque también sentí que era un buen canal de distribución. Porque de la gente que quiere acceder a mis películas, algunos son gente que lee. Además que una película venga dentro de un libro me pareció mucho más legítimo que andar distribuyéndolo en una fiesta tipo Red bull. Finalmente, lo que más quería era intentar hacer cosas relacionadas al cine pero por escrito, y jugar con la frontera y molestar a los críticos también. (Fuguet *et al*)

En otras obras la hibridez no afecta al soporte del texto sino a cómo Fuguet construye su discurso literario integrando materiales textuales diferentes. A lo largo de este artículo nos centraremos en la novela *Las películas de mi vida* e intentaremos mostrar cómo Fuguet, siguiendo la senda abierta por Manuel Puig en los años setenta,

incorpora el cine a su narrativa a través del collage y de la reescritura. El análisis de la intertextualidad cinematográfica presente en la novela nos llevará a ver que las referencias fílmicas –explícitas o implícitas– tienen un valor estructural en la novela ya que permiten el desarrollo del protagonista y la progresión del relato.

En un primer nivel de análisis podemos destacar que la novela presenta una estructura que en muchos puntos recuerda la de un guión cinematográfico. Las partes dialogadas están divididas en secuencias, las indicaciones de espacio y de tiempo aparecen en negrita en la parte superior de la página y cada vez que hay un silencio en los diálogos de los personajes, este está señalado entre paréntesis. Sin embargo, la presencia del cine no se detecta solo en un nivel epidérmico sino que estructura y justifica la existencia del texto literario.

Durante uno de sus múltiples viajes en avión Beltrán Soler, un reconocido sismólogo, entabla una conversación con Lindsay, una mujer norteamericana que le sugiere redactar una lista de las cincuenta películas que lo han marcado a lo largo de su vida. Beltrán acepta el consejo: cada película le dará ocasión para recordar las circunstancias en las que tuvo lugar la proyección, las personas que estaban a su lado y las emociones que la cinta le suscitó.

El libro se abre con una suerte de prólogo del personaje que se interroga acerca de las razones que lo han llevado a compilar la lista y entrega al lector sus emociones posteriores a la escritura. La historia verdadera empieza con la transcripción de una conversación telefónica entre el protagonista y su hermana Manuela en la que él le informa que ha sido invitado por una universidad japonesa para impartir un seminario y que está a punto de tomar el avión. Los capítulos que siguen son la crónica de este viaje aéreo en el que Beltrán apunta hora tras hora sus pensamientos, los recuerdos que invaden su cabeza y las conversaciones que tiene con los otros pasajeros y con los miembros de la tripulación.

A través de estos textos de naturaleza heterogénea que van desde el relato en primera persona hasta el curriculum vitae, el lector empieza a descubrir la historia del personaje y los eventos que lo han llevado a desarrollar su pasión por la sismología. Esta primera parte se concluye con un correo electrónico en el que Beltrán adjunta a Lindsay una lista con las primeras 25 películas que lo han marcado. A partir de ese momento cada capítulo se abre con una ficha técnica en la que figuran el título de la película, en español y en lengua original, el país de producción, el año, la duración, el nombre del cineasta y los actores principales. Al lado de estas informaciones "técnicas", Fuguet indica también el lugar y el año en que el protagonista vio la película por primera vez. Estas breves notas iníciales, cuyo carácter técnico es subrayado tipográficamente en el texto, son las que estructuran el texto y permiten la progresión del relato principal.

La sinopsis de las películas es integrada en el relato del protagonista quien cuenta en primera persona las historias que lo han marcado durante su infancia y su primera adolescencia. El argumento cinematográfico se vuelve entonces el pretexto narrativo que permite al personaje contar su historia personal. A veces se trata de películas que el protagonista vio cuando era muy joven, y por ende sus recuerdos son muy

imprecisos. Este es el caso de la película *Grand prix* de John Frankenheimer acerca de la que Beltrán escribe: "No recuerdo nada de ese filme excepto la anécdota que se cuenta" (Fuguet *Las películas* 65). Otras veces, los recuerdos se reducen a unas pocas escenas que se quedan grabadas en la memoria del protagonista, como en el caso de *Dumbo*, el conocido dibujo animado de Walt Disney.

> Lo que más me alteró, aterró, paralizó, fue la escena en que a Dumbo le quitan a su madre y él la visita luego en su jaula. Ella lo acurruca en la trompa y suena una canción, que es como de cuna, *Baby Mine*, y los dos lloran, sus inmensos ojos se llenan de agua, y se nota que se aman tanto, que se necesitan, que tienen un lazo inquebrantable, que no aguanté y me puse a llorar de miedo, me puse a berrear de pánico porque la idea de que me quitaran a mi madre o que ella me abandonara [...] me pareció intolerable. (Fuguet *Las películas* 72)

Ficción cinematográfica y realidad se mezclan en el espíritu del niño. Esta confusión encuentra una correspondencia en el discurso del narrador adulto que recuerda sus emociones de la época. En el nivel sintáctico su estado emocional es señalado por el pasaje de la tercera a la primera persona. En el nivel léxico, el uso del verbo "berrear", utilizado normalmente para ciertos animales, marca la completa identificación del personaje con el elefante.

Siempre hay un paralelismo entre la historia contada por la película y la situación que el protagonista o algún miembro de su familia tienen que enfrentar. El mismo Beltrán lo reconoce cuando afirma: "las películas que de verdad te llegan siempre son acerca de uno" (Fuguet *Las películas* 252). La primera película que se incluye en la lista es *Born free* dirigida por James Hill en 1966. Es la primera película que Beltrán ve con sus padres tras la mudanza de la familia a California: "*Born Free* la vimos los cuatro, me dicen en un auto, en un *drive-in* que estaba cerca [...]. Ellos se quedaron adelante mirando esta película sobre una pareja de ingleses que se van a Kenia y allá, solos, sin entender nada, adoptan un cachorro de león [...]" (Fuguet *Las películas* 63). Aunque Beltrán declara no saber por qué sus padres fueron a ver una película sobre los leones, la analogía entre su condición y la de la pareja inglesa de la película parece evidente: como los personajes de *Born free* que van a África y no pueden comunicarse con nadie ya que no hablan la lengua del país, los padres de Beltrán, recién llegados de Chile, no conocen a nadie en los Estados Unidos y les cuesta comunicarse en inglés. A menudo las historias que se cuentan en las películas tienen una función catafórica, es decir que anticipan las que los personajes viven en su vida y la realidad novelesca se configura como un contrapunto de la ficción fílmica. Por ejemplo, los eventos dramáticos contados en *The Night the world exploded* anticipan los que el personaje vive con su familia unos meses más tarde durante el terremoto de Sylmar del 9 de febrero de 1971.

Ahora bien, como recuerda Juan Pablo Vilches "la obra escrita y audiovisual de Alberto Fuguet, está atravesada por las pérdidas causadas por los desplazamientos", podemos subrayar que el protagonista de *Las películas de mi vida* se parece al Matías Vicuña de *Mala Onda* y anticipa muchos de los rasgos que caracterizarán al Gastón

Fernández de *Se arrienda*. Como ellos, y como el mismo Fuguet, Beltrán Soler es un personaje dividido entre dos culturas cuya existencia se construye a caballo entre Chile y los Estados Unidos. Si la novela problematiza las pérdidas y los logros que implican estos tránsitos de un país a otro, cada desplazamiento en la vida del personaje está asociado a una serie de películas que marcan al personaje hasta llevarlo en algunos casos a cambiar el rumbo de su vida.

La lista de las películas vistas por Beltrán se articula en dos partes. En la primera Beltrán cuenta las sinopsis de las películas que ve entre 1964 y 1973 cuando reside con su familia en los Estados Unidos. En la segunda, en cambio, se centra en las que ve en Santiago entre 1974 y 1980, es decir cuando sus padres deciden volver a Chile. La simetría es perfecta: 25 películas en la primera parte y 25 en la segunda. Sin embargo, el tono no es el mismo: si la infancia constituye una etapa feliz para el joven protagonista, el pasaje a la adolescencia conlleva una serie de traumas: Beltrán sufre mucho tras la vuelta a Chile y vive mal el cambio de lengua y de cultura que se le impone. A estas dificultades se suman los problemas económicos que tras el regreso se vuelven cada día más apremiantes: "El horror del desarraigo se amortiza cuando la promesa de vida allá, en el otro sitio, es ostensiblemente mejor. Cuando el otro país te ofrece algo que el tuyo no te ha podido dar: dinero, trabajo, libertad, amor, conocimientos superiores. Pero Chile no ofrecía eso. Al menos, no para mí" (Fuguet *Las películas* 188). La situación empeora ulteriormente cuando su padre, tras una serie de adulterios, deja el país y su madre empieza una relación con otro hombre. El estado emocional del protagonista se refleja en las películas que ve con su madre en los cines de Santiago. Un ejemplo es *An Unmarried Woman* cuya protagonista tiene muchos parecidos con su madre:

> El marido de Jill Clayburgh le dice que la va a dejar, que tiene otro. Mi padre nos dejó por otro país. ¿Qué será peor? [...] El final nunca se me va a olvidar, no sólo porque no lo entendí, sino porque la imagen era muy potente. A la mujer descasada le regalan un inmenso cuadro. Pero inmenso de verdad, de unas dimensiones casi imposibles para que ella lo sujete con las dos manos. Creo que es un regalo de despedida de su amante, un pintor con barba que tiene cinco hijos, y una mujer a quien le da lo mismo que le hayan sido infiel con tal de que no se vaya, de que se quede, de que olviden. La mujer descasada camina por Nueva York y hay mucho viento y el cuadro ataja el viento y ella se transforma en algo así como una veleta. Se queda sola flotando, moviéndose para todas partes, pero relativamente feliz, en paz. (Fuguet *Las películas* 273)

Las similitudes entre la historia contada en la película y la que vive la madre de Beltrán son evidentes. Como la protagonista de *An Unmarried Woman*, su madre, tras el fracaso de su matrimonio, se enamora de un hombre casado con quien vive una intensa historia de amor que se concluye cuando el hombre la deja para volver con su mujer. Es por ello tal vez que cuando Beltrán le pregunta si le ha gustado la película, su única respuesta es: "Me pareció real. Al final se queda sola" (Fuguet *Las películas* 273).

La segunda parte de la novela se caracteriza también por la presencia de numerosas referencias a la situación política chilena durante la dictadura pinochetista. Encontramos un primer ejemplo cuando Beltrán cuenta el argumento de *Soylent Green*, una película de ciencia-ficción dirigida por Richard Fleischer en 1973:

> La película ocurre en el NewYork del 2022 [. . .] Soylent Green se refería a las barritas nutritivas energéticas [. . .] Se supone que Soylent es una fusión de lentejas y soya pero al final Heston se entera de que el Soylent Green se fabrica con los seres humanos que sobran, aquellos que son recogidos al azar por unos camiones basureros y llevados a depósitos gubernamentales donde los cadáveres son procesados para convertirlos en alimentos. (Fuguet *Las películas* 175-176)

La visión de la película es inquietante para Beltrán que establece una comparación entre la ciudad que aparece en la pantalla y la que ve a la salida del cine. De ahí que, terminada la proyección, le pregunte a su abuelo:

> —Tata, aquí no se llevan a la gente. ¿No? Uno puede caminar sin tener miedo a desaparecer —le pregunté a mi abuelo pensando en la película.
>
> Yo no conocía Nueva York pero el Santiago de 1974 se parecía al Manhattan decrépito de 2022.
>
> —No —me dijo—. Aquí por suerte no pasa nada. Las cosas están muy tranquilas. (Fuguet *Las películas* 176)

La respuesta del abuelo de Beltrán es representativa de la actitud de muchos chilenos que tras el golpe del 73 cuando, ante las atrocidades perpetradas por el régimen, prefirieron cerrar los ojos. La comparación con el Chile pinochetista aparece de nuevo cuando Beltrán ve *Logan's Run* de Michael Anderson y comenta: "Como alimento comen plancton y algas, algo así como el Krill que los militares querían que los chilenos comiéramos porque el mar austral estaba lleno de esos bichos" (Fuguet *Las películas* 217). Como recuerda Martín Spring en su libro *Los países parias: realidad y potencial del quinto mundo* el gobierno militar promovía las virtudes del krill, pequeño crustáceo típico del mar austral, y lo presentaba a los chilenos como la fuente proteica del futuro (217).

Para Beltrán, contar los argumentos de las películas de su pasado es una especie de terapia que le permite reconciliarse con su pasado y superar los conflictos irresueltos de su vida. Al principio de la novela él mismo intenta dar cuenta a los lectores de su estado emocional:

> ¿Han entrado en una cocina, aburridos, cansados, aletargados, en un estado tipo zombi, con la garganta seca y el aliento pastoso, deseoso de abrir una helada y refrescante coca-cola de dos litros y medio para beberla directo de la botella, pero justo al abrirla, sin previo aviso, captan que alguien (quizás uno mismo) la agitó severamente y ya es muy tarde,

> siempre es demasiado tarde, y desenroscan la tapa de plástico y pum, paf, swooooosh... todo el liquido oscuro, toda la espuma y las burbujas, estallan en tu cara como un grifo en un choque y ya no puedes hacer nada excepto empaparte hasta que la intensa erupción finalice? Bueno, ese es más o menos mi estado. (Fuguet *Las películas* 4)

Este líquido obscuro representa el flujo de los recuerdos que el personaje se va apropiando a lo largo de toda la novela que se concluye con una tercera llamada telefónica de Beltrán a Manuela. Si contar películas le sirve al personaje para reconciliarse con su pasado, sus conversaciones con Manuela marcan las etapas de dicha reconciliación. De hecho, dentro del texto encontramos tres transcripciones de llamadas telefónicas que se sitúan en tres momentos clave de la historia. La primera tiene lugar al principio de la novela cuando Manuela llama a Beltrán para informarle de la muerte de su abuelo durante un terremoto en El Salvador. A través de su conversación descubrimos que Beltrán no tiene contactos con ningún miembro de su familia y tiene una relación conflictiva con su pasado. Cuando Manuela intenta convencerlo para que aproveche el transbordo previsto en su vuelo a Japón para volver a los lugares de su infancia, Beltrán rechaza categóricamente esta posibilidad:

> —Podrías darte una vuelta por Encino. O por Inglewood. Yo aún tengo recuerdos de la calle Ash.
>
> —No creo, Manuela. Recuerdas las fotos, no lo que pasó. Son cosas distintas, éramos chicos.
>
> —De todas formas podrías pasar por...
>
> — [...] No voy a pasar por ninguna parte ¿Para qué?
>
> —¿Nunca has vuelto? Tú que viajas tanto.
>
> — [...] Me ha tocado combinar vuelos en Los Ángeles pero nunca he vuelto a pisar la ciudad. [...] Me parecería extraño regresarme a un lugar donde ya no hablo el idioma. (Fuguet *Las películas* 8)

La última frase de Beltrán es representativa de su relación con las lenguas. El hecho de hablar o no un idioma cobra un alto valor simbólico en la novela y marca una diferencia fundamental entre el protagonista y su hermana. Cuando los dos llegan a Chile, Manuela aprende enseguida el español y es aceptada en una escuela prestigiosa de Santiago. Este dominio de la lengua, le permite sacar buenas notas e integrarse rápidamente en el nuevo contexto chileno. Beltrán, en cambio, tiene muchos problemas a la hora de aprender el español y, por esta misma razón, obtiene resultados mediocres y es marginalizado por los chicos de su escuela. Como será más tarde para su primo cinematográfico Gastón Fernández, su desconocimiento de la lengua extranjera es la causa de un doloroso aislamiento. De acuerdo con Vilches la ciudad "habla en un idioma que el protagonista no entiende y que lo condena a la extrañeza y la incomodidad radical. Su solipsismo es forzado y por ello violento" (61). La mirada del Beltrán adolescente se dirige constantemente hacia la niñez, hacia California, lugar emblemático de un pasado feliz. Su incapacidad para hablar español es de alguna

manera una incapacidad para vivir el presente. Prueba de ello es que en el momento en que se da cuenta de que ya no hay diferencia entre su acento y el de un nativo chileno, empieza a sentirse a gusto en su nuevo país. Sin embargo, la integración tiene un precio: el olvido forzado de todo lo que está vinculado con su pasado en los Estados Unidos, in primis la lengua. Para Beltrán el español y el inglés son dos realidades inconciliables, exactamente como lo son Chile y California. Al contrario de su hermana Manuela que aprende el español conservando su dominio del inglés, Beltrán tiene que borrar su identidad norteamericana para construir su nueva identidad chilena. Si su hermana consigue conjugar pasado y presente de manera armoniosa, Beltrán tiene que olvidar el pasado para vivir el presente. Es por ello tal vez que, cuando ella le propone que vuelvan a comunicarse en inglés, él le contesta con gravedad: "–Primero tendríamos que volver a comunicarnos" (Fuguet *Las películas* 9).

Hacia el final de su primera llamada telefónica con Manuela, Beltrán le pregunta: "—¿En qué momento se jodió todo?". "No sé —contesta ella— No siempre estuvimos mal, Beltrán. Por un momento fuimos exactamente lo que quisimos ser [. . .] Luego todo se vino abajo. Y todavía seguimos sintiendo las réplicas" (Fuguet *Las películas* 13). Es la necesidad de contestar a esta pregunta, de saber cuándo y por qué su familia empezó a desintegrarse la que lleva Beltrán a buscar en el cine las respuestas que le faltan en la vida real. La primera etapa de este recorrido se sitúa hacia la mitad de la novela cuando Beltrán pierde su avión para Japón y decide pasar unos días en California para volver a Encino, la ciudad donde ha transcurrido la época más feliz de su infancia. Es en este momento cuando, al recuperar la metáfora de la botella de coca cola, Beltrán decide dejarse "impregnar" por sus recuerdos y empieza a reconstruir la relación con su hermana. El elemento que permite la reconciliación es una vez más una película –*Westworld*– que Beltrán y Manuela miran sin saberlo al mismo tiempo a miles de kilómetros de distancia. A lo largo de la llamada aparece también otra importante referencia cinematográfica que adquiere un fuerte valor simbólico. Beltrán cuenta a Manuela que se ha dormido delante de la tele mientras estaba viendo *Fresas salvajes*, la célebre película de Ingmar Bergman de 1957: "Vi parte de una película [. . .] Era sueca, en el canal Bravo. *Fresas Salvajes*. Era sobre un anciano profesor que viaja a un pueblito universitario donde será condecorado. Vi el final y me dormí. Y no paré de soñar" (Fuguet *Las películas* 146). El título de la película, una vez más no es elegido al azar y el parecido entre Beltrán y el personaje de Bergman aparece desde la primera secuencia de la película que se abre con un monólogo en *off* del profesor que se presenta así:

> Las conversaciones suelen reducirse a comentar y censurar la manera de ser y el comportamiento del próximo. Y eso ha sido lo que me ha llevado a renunciar de manera rotunda a esa vida social. He pasado toda mi vida sobrecargado con un trabajo agobiante pero me siento satisfecho de haber vivido así. Al principio ese trabajo era para mí solo un medio de ganarme el pan pero al fin me llevó a un profundo amor a la ciencia. [. . .] Tal vez debería añadir un dato más: soy un viejo pedante y eso, como es natural, ha causado molestias más de una vez tanto a mí mismo como a los que

> viven junto a mí [. . .] Mañana en la catedral de Lund se va a celebrar mi jubileo doctoral.

Excepto por la edad (el profesor Borg tiene setenta y ocho años y Beltrán no supera los cuarenta), los dos personajes presentan muchas afinidades: ambos son dos celebridades en el mundo científico pero son un desastre en sus vidas personales pues no tienen relación con su familia, no tienen amigos, son cínicos y desagradables con la mayoría de la gente que se les acerca. Sin embargo, diferentemente del personaje de Bergman que se da cuenta demasiado tarde de sus errores, Beltrán todavía tiene tiempo para recuperar los años perdidos y reconstruir sus relaciones. La reconciliación con el pasado para el profesor Borg llega demasiado tarde, cuando las manecillas del reloj ya no están allí. Después de un primer sueño en que se ve tendido en un ataúd, el anciano profesor intenta remediar los errores de su vida pero, como le revela su prima Sara en otro sueño, ya no hay nada que hacer: Borg entra en la casa de su infancia donde lo espera el tribunal que le hará pasar el último examen de su vida; la sentencia definitiva le llega de su mujer que lo acusa de frialdad, egoísmo y dureza. Su castigo será la soledad. En la novela Beltrán se duerme delante de la tele y empieza a soñar. Duerme tan profundamente que pierde el avión que tendría que llevarlo a Japón. Cuando se despierta el cambio se ha producido: decide no ir a la ceremonia de bienvenida que la universidad había organizado en su honor para volver a los lugares clave de su infancia. Es en este momento cuando su destino se aleja del de Borg. No obstante, el cambio definitivo solo podrá producirse al final de la novela, cuando Beltrán haya terminado de compilar su lista con las películas de la época chilena. Los resultados de este recorrido aparecen a lo largo de la última conversación telefónica que Beltrán tiene con su hermana cuando le anuncia que no irá a Japón para participar en los funerales de su abuelo en El Salvador. Al final de la novela Beltrán comunica a Manuela su intención de reanudar la relación con su padre que ha vuelto a Santiago y vive a unas pocas cuadras de su casa. Cuando Manuela le pregunta qué piensa decirle después de tantos años de silencio, Beltrán contesta que quizás lo invite al cine (Fuguet *Las películas* 287). Esta respuesta nos muestra una vez más que el cine tiene un valor afectivo para el protagonista que lo utiliza para reanudar con su pasado. Esta noción de afectividad que ha sido analizada por Jeanne-Marie Clerc, dentro de la literatura francesa de final de los años ochenta, es absolutamente central en la literatura de Fuguet ya que como escribe Clerc "il ne s'agit plus seulement du cinéma comme thème ou comme langage mais de citations de films précis, révélateurs d'une génération nourrie de cinéma" (Clerc 347). Estas afirmaciones describen perfectamente el papel que el cine cobra en la novela de Fuguet donde encontramos "un horizon culturel chargé de connivence émotionnelle, où les souvenirs filmiques se confondent avec des souvenirs personnels" (351).

Así pues hemos visto que en *Las películas de mi vida* asistimos a una pulverización de la voz narradora que se lleva a cabo a través de la hibridación textual y del collage. El autor chileno "fabrica" su texto con materiales discursivos diferentes –un curriculum vitae, fragmentos de programas radiofónicos, mails, transcripciones de llamadas telefónicas y fichas técnicas de películas. Dentro de este abanico de materiales discursivos diferentes, cuya naturaleza heterogénea es puesta de realce tipográfica-

mente en el texto, el cine –lo hemos visto– adquiere una importancia decisiva. En el nivel de la diégesis, el cine tiene un valor afectivo, terapéutico para el protagonista quien logra recuperar su memoria y reconciliarse con su pasado delante de la pantalla. Sin embargo, el cine es también el pretexto narrativo que estructura y justifica la existencia del relato. Por último, como en el caso de *Fresas salvajes*, la presencia de referencias a historias o a personajes de películas permite al lector completar su imagen del protagonista con sus recuerdos cinéfilos. La presencia del cine lleva entonces a la construcción de una nueva complicidad entre autor y lector que se basa en la posibilidad del lector de reconstruir lo que el texto calla gracias al hecho de compartir un mismo universo fílmico con el autor.

Referencias documentales

An Unmarried Woman. Dir. Paul Mazursky. Act. Jill Clayburgh y Alan Bates. 20th Century Fox, 1978. Película.

Born Free. Dir. James Hill. Act. Virginia Mc Kenna y Bill Travers. Shepperton Studios, 1966. Película.

Cinépata. Un archivo de cine latinoamericano online, Ficvaldivia, Cinechile, Noisemedia. Web. 29 marzo 2017.

Clerc, Jeanne-Marie. *Ecrivains et cinéma*. Metz: Presses Universitaires de Metz, 1985. Impreso.

—. "Romanciers français et images postmodernes". *Cinéma, littérature, adaptations*. ed. Monique Carcaud-Macaire y Jeanne-Marie Clerc. Montepellier: Université Paul Valery, 2005, p. 343-358. Impreso.

—. *Littérature et cinéma*. París: Nathan, 1993. Impreso.

Clerc, Jeanne-Marie, Monique Carcaud-Macaire. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. París: Klincksieck, 2004. Impreso.

Company, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.

Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Alfaguara, 1991. Impreso.

—. *Por favor, rebobinar*. Alfaguara, 1994. Impreso.

—. *Las películas de mi vida*. Nueva York: Harper Collins, 2003. Impreso.

—. *Cinépata (una bitácora)*. Alfaguara, 2012. Impreso.

Fuguet, Alberto, Nuncio Belardi. "Fuguet sangra cine. Entrevista a Alberto Fuguet." *Cinépata* 25 octubre 2012: s. pag. Web. 29 marzo 2017.

Fresán, Rodrigo. "Fuguet the movie." *Paula*, junio 2002: s. pag. Web. 29 marzo 2017.

Fresas salvajes (*Smultronstället*). Dir. Ingmar Bergman. Act. Ingrid Thulin y Bibi Andersson. Svensk Filmindustri, 1957. Película.

Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*. París: Méridiens Klincksieck, 1988. Impreso.

Grand Prix. Dir. John Frankenheimer. Act. James Garner y Eva Marie Saint. Metro Goldwyn Mayer, 1966. Película.

Jost, François. *L'œil-caméra. Entre film et roman.* Lyon: Presses universitaires, 1989. Impreso.

Kairuz, Mariano. "En nombre de Puig." *Página12* 3 julio 2004. Impreso.

Logan's Run. Dir. Michael Anderson. Act. Michael York y Richard Jordan. Metro Goldwyn Mayer, 1976. Película.

Magny, Claude-Edmonde. *L'age du roman américain.* París: Seuil, 1968. Impreso.

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

Mínguez Arranz, Norberto. *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos.* Valencia: La Mirada, 1998. Impreso.

Música campesina. Dir. Alberto Fuguet. Act. Pablo Cerda y James Cathcart. Cinépata, 2011. Película

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. Impreso.

Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa.* Madrid: Cátedra: Signo e imagen, 1999. Impreso.

Pérez, Bowie, José Antonio. *Cine, literatura y poder.* Salamanca: Librería Cervantes, 2004. Impreso.

Se arrienda. Dir. Alberto Fuguet. Act. Luciano Cruz Coke y Felipe Braun. Cinépata, 2005. Película.

Soylent Green. Dir. Richard Fleischer. Act. Charlton Heston y Leigh Taylor Young. Metro Goldwyn Mayer, 1973. Película.

Spring, Martín. *Los países parias: realidad y potencial del quinto mundo*, Santiago: Andrés Bello 1980. Impreso.

The Night the Word Exploded. Dir. Fred Sears. Act. Kathryn Grant y William Leslie-Clover Production, 1957. Película.

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

Vanoye, Francis. *L'adaptation littéraire au cinéma.* París: Armand Colin, 2011. Impreso.

—. *Récit écrit. Récit filmique.* Paris: Nathan, 1989. Impreso.

Vilches, Juan Pablo. "Alberto Fuguet. Lost in translation". *El novísimo cine chileno*. Eds: Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza. Santiago de Chile: Uqbar, 2010. 59-71. Impreso.

Westworld. Dir. Michael Crichton. Act. Yul Brynner y Richard Benjamin. Metro Goldwyn Mayer, 1973. Película.