

Prologue

Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico

Escribe Rosa Teichmann

Profesora en Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctoranda en Artes, Facultad de Bellas Artes (FBA), UNLP. Profesora titular de Guión I, FBA, UNLP. Profesora regular del Taller de Sinopsis y del Taller de Dramaturgia Contemporánea, Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba. Profesora de las materias Realización y Producción Audiovisual, Taller de Integración Audiovisual y Lenguaje cinematográfico, Lengua y Taller de Producción Lingüística, Bachillerato de Bellas Artes, UNLP. Guionista y realizadora audiovisual.

El siguiente trabajo tiene por objeto confrontar una serie de características de la narrativa denominada clásica con modos de representación diegética diferentes presentes en la cinematografía contemporánea. No nos proponemos una taxonomía de ambas modalidades narrativas, sólo planteamos una aproximación, para lo cual tomaremos el cortometraje *Prologue* (2004), de Béla Tarr, como matriz ejemplificadora.

Pensaremos dialécticamente este tipo de cine, vinculándolo con las formas reconocidas, convalidadas como clásicas, de narrar. Para tal fin, partiremos de una cita que hace Eduardo A. Russo de Kristin Thompson, que nos abre el camino de la reflexión y la propuesta:

En su volumen *Storytelling in the New Hollywood*, Kristin Thompson sostiene, frente a los diagnósticos usuales, centrados en una pérdida de la consistencia narrativa en los films, en virtud de otros atractivos más afines en una era posclásica del cine, que los principios que guían las películas más populares del cine norteamericano contemporáneo no han variado sustancialmente en los últimos ochenta años. En sus términos: "Hollywood continúa teniendo éxito a través de su habilidad de contar historias poderosas, basadas en acción de alta velocidad y personajes con rasgos psicológicos nítidos. El film norteamericano ideal todavía se centra en torno de series de acontecimientos bien estructurados y cuidadosamente motivados, que el espectador puede comprender con relativa facilidad".¹

¹ Eduardo A. Russo, *El cine clásico*, 2008, p. 138.

Si bien la cita de Thompson remite a un tipo específico de cine, creemos que a partir de sus palabras podemos englobar de modo general (y por supuesto arriesgado) toda una modalidad que cumple con una serie de requisitos a nivel diegético que, tal como plantea la autora, pueden verse no sólo en la mayoría de los films de la década del 80, tal como ella demuestra, sino también en muchos de la actualidad.

Desglosaremos a continuación sus aseveraciones, en función de ratificar sus ideas y confrontarlas con la propuesta de narrativa no clásica.

a) "Hollywood continúa teniendo éxito a través de su habilidad de contar historias poderosas [...]"

Se sigue sosteniendo el culto a la espectacularidad como axioma central, es decir, la historia debe plantear algún hecho que se salga de la cotidianeidad, que quiebre el devenir cotidiano y altere un estado de situación. Las historias atraen porque muestran, muchas veces, aquello que el hombre común probablemente no tenga opción de vivenciar. Además, las historias poderosas también contribuyen a generar una curva dramática que mantiene al espectador en vilo, sin descanso, en la duración completa del metraje. El espectador desea saber cómo el personaje volverá a su estado de equilibrio. El espectador desea ver en pantalla el arco de transformación de un personaje. Esta argumentación nos lleva a pensar que tal modalidad narrativa se erige como una épica de la espectacularidad.

b) "[...] basadas en acción de alta velocidad [...]"

El sistema narrativo se sustenta en el ritmo ágil y dinámico, debido, por un lado, a una estrategia particular de montaje signada por el precepto de la transparencia fílmica que necesita del borrado de juntas, de toda marca visible que acredite el artificio; por otro, a la necesidad de la acción física del personaje (incluyendo el diálogo como una manifestación de tal

propuesta) en permanente cambio y movimiento.

c) "[...] y personajes con rasgos psicológicos nítidos."

El personaje, necesariamente, aparece frente al espectador explicitando de algún modo sus conductas, como también sus relaciones sociales e interpersonales, funcionales al relato. El espectador debe saber y conocer el modo en que el personaje se mueve; su acción debe ser coherente con su pensamiento, el cual debe ser mostrado, ya sea mediante el diálogo o mediante sus acciones. La percepción de todos estos rasgos provoca que el espectador se coloque en una posición "superior", es decir, se sienta contenido, amparado por el conocimiento que tiene de sus personajes, por la información que le ha sido entregada de modo directo o indirecto. Así se puede plantear la idea del cine clásico como tranquilizador.

d) "El film norteamericano ideal todavía se centra en torno de series de acontecimientos bien estructurados [...]"

Hay estructuras dramáticas nítidas, generalmente sostenidas por el paradigma ternario² o estructura canónica en tres actos, que necesitan del perfecto ensamblaje entre los hechos narrados, por medio de una lógica causal. Estructura equilibrada que permite al espectador entender la curva dramática como una escalera empinada que es necesario ir subiendo, con descansos, con escenas de relajación y con escenas cruciales, que se irán encadenando de modo coherente, pero también con mayor grado de complejidad, dado por una mayor obstaculización del objetivo que el personaje persigue. Se trata de mantener la atención del espectador mediante una fórmula que incluso Francis Vanoye plantea puede observarse en muchas películas contemporáneas³ y que se establece a partir de las ideas de consecutividad y consecuencia.

² Syd Field, *El libro del guión*, 1994.

³ Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión*, 1996, p. 91.

e) "[...] y cuidadosamente motivados [...]"

Los acontecimientos son motivados porque los personajes que llevan adelante los hechos lo son. Los espectadores de cine clásico conocen el motivo por el cual el personaje actúa, que lo llevará al deseo de cumplir un objetivo, es decir, a anular aquello que lo perturba y que es el causante del motivo. Pero desde el motivo hasta el objetivo es necesario recorrer un trayecto, que Eugene Vale llama intención y define como plan de acción a futuro del personaje, y que, obviamente, deberá verse interferido por numerosas dificultades que permitan la aparición de un conflicto dramático explícito a los ojos del espectador.⁴ La lógica de la causa y el efecto es la lógica de la motivación.

f) "[...] que el espectador puede comprender con relativa facilidad."

La fuerza, la potencia del lenguaje cinematográfico clásico, claro y explícito, no sólo es producto de su desarrollo estético sino, también, comercial. El cine clásico tiene la necesidad de mantener a un espectador satisfecho, es decir, con todas sus expectativas respondidas a lo largo de la película. Para esto, las informaciones básicas no sólo se explicitan sino que, incluso, se repiten o se trabajan desde la estructura indicial, que se alza en interesante estrategia diegética de reconocimiento del devenir de las acciones, como también en refuerzo –algunas veces sutil, otras no tanto– de informaciones de importancia capital para el desarrollo dramático.

A continuación, observaremos las particularidades de un cine que presenta otra modalidad narrativa y que produce relatos con facturas completamente diferentes. Tomando como ejemplo el cortometraje *Prologue*, del cineasta húngaro Béla Tarr –realizado en el marco de la serie de 25 cortometrajes del film *Visiones de Europa* (2004), que reúne a importantes directores de cine de comienzos del siglo XXI– reto-

maremos los principales conceptos planteados anteriormente para oponerlos a los de este diferente tipo de modalidad narrativo-estética.

1- Épica de la espectacularidad

Deliberadamente, *Prologue* no se focaliza en una situación espectacular sino cotidiana. Para una parte importante del cine contemporáneo las épicas, las narrativas, no se construyen en función del gran hecho que corta la cotidianeidad, sino que dan vuelta la idea y trabajan desde la potencialidad narrativa que presenta el mismo. En este caso, un grupo de personajes marginales o humildes hace una cola, que suponemos no constituye un hecho aislado sino que forma parte de su vida diaria: pedir alimento por no tener trabajo o dinero. Hay drama en la repetición de una situación que nunca cambia. Y esta idea de repetición contribuye a generar una curva dramática no sostenida en el progresivo encadenamiento de hechos mediante una lógica causa-efectista, sino de una lógica sumatoria. La épica de la espectacularidad se transformará en la épica de lo cotidiano que, además, lleva a la idea de minimalismo narrativo: historias que parecen ahondar más en lo superficial que en lo nodal, que focalizan en aquella acción –supuestamente– insignificante. Contar sólo una espera, razón por la cual muchas veces el minimalismo narrativo se sostiene sobre la intensificación de la temporalidad. Lo cotidiano tiene su tiempo, su rutina, dado que no pasa nada fuera de lo común. Y eso es lo que se valoriza en este tipo de cine: que el espectador pueda percibir lo mismo que los personajes: si es agobiante e interminable el tiempo de espera por un vaso de sopa caliente y dos panecillos, el espectador también tendrá esa percepción estratégicamente diseñada mediante una puesta en escena que valoriza tanto el plano secuencia en travelling, como el uso del blanco y negro, y la música monocorde y repetitiva, lo que genera una sensación de estancamiento narrativo y dramático, de película donde "no pasa nada".

⁴ Eugene Vale, *Técnicas de guión para cine y televisión*, 2002.



Prologue, Béla Tarr

Nos preguntamos: ¿es la vida un permanente movimiento de hechos trascendentes y espectaculares? La vida también es estancamiento, pesadez. La vida real está plena de silencios, repeticiones, situaciones vacías. Queremos discutir aquí el concepto de realismo, planteando que el cine no clásico o contemporáneo practica una suerte de hiperrealismo, intensifica lo real, lo exacerba. Muchas veces, incluso, deshabitando los espacios, que quedan vacíos pero pregnados de la sensibilidad de los personajes que allí estuvieron. Esa pregnancia se vuelca al espectador, quien, de algún modo, tiene una presencia decisiva, casi interactiva con el personaje de la pantalla. Los personajes de *Prologue* no hablan, poco sabemos de su estado emocional. Pero habla su gestualidad, su corporalidad; básicamente, habla el lenguaje audiovisual puesto a su servicio o, mejor, al servicio del espectador.

El regreso que el silencio como forma estética ha llevado a cabo en el cine contemporáneo acaba revelando un deseo reverencial de acercamiento hacia el cine mudo, pero sobre todo a una idea de incomunicabilidad del cine moderno [...]. Hoy, los cineastas privilegian el peso de la imagen y del sonido para situarse más cerca de los aspectos sensibles que de los narrativos.⁵

Finalmente, observamos una voluntad más mostrativo-descriptiva que narrativo-dramática. Teniendo en cuenta la cita anterior, esta idea nos acerca al cine primitivo, al que no conocía el corte y prolongaba la mostración de una situación. Sostenemos que el cine

contemporáneo más radical desea vincularse con ese cine primitivo mediante una serie de recursos propios del lenguaje audiovisual: planos frontales, largos, dilatados, donde se desarrolla casi una secuencia, con valorización tanto del espacio in como off, con personajes que no llevan a cabo más que una acción simple.

2- Transparencia fílmica

Según Vanoye, la continuidad narrativa del cine clásico se elabora sobre la base de la linealidad en la manera de enlazar un plano con el siguiente: *raccord* de movimiento, de mirada, de sonido.

Todos estos medios tienen en común hacerle "olvidar" al espectador el carácter fundamentalmente discontinuo del significante cinematográfico por imágenes "pegadas" unas con otras [...]. Hemos propuesto el término "transparencia" para designar la calidad específica de este tipo de películas donde todo parece desarrollarse sin tropiezo, donde los planos y las secuencias se encadenan aparentemente con toda lógica, donde parece que la historia se cuenta sola.⁶

Frente a esta realidad, *Prologue* dura 5 minutos y 23 segundos, y tiene un solo plano. Aquí no se trata de ocultar el artificio, sino de revelarlo. El espectador percibe claramente la presencia de una cámara en travelling constante hasta el justificado momento en que ese movimiento que acompaña la espera angustiosa, posiblemente conjugada con el frío y el hambre, termina.

⁵ Doméne Font y Carlos Losilla, *Derivas del cine contemporáneo*, 2007, p. 61.

⁶ Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété, *Principios de análisis cinematográfico*, 2008, pp. 24-26.

Cuando el "dispositivo" es ocultado, a favor de un mayor ilusionismo, la operación se denomina transparencia. Cuando el "dispositivo" es revelado al espectador, posibilitando la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica, la operación se denomina opacidad.⁷

Por lo tanto, a la transparencia fílmica le oponemos: opacidad fílmica, no a la ilusión de realidad, menor valor al eje narrativo dramático y atención al aspecto estilístico o plástico. En este punto, vale la pena destacar una cita de Adrian Martin, en el capítulo dedicado a Chantal Akerman:

La descripción de Antonioni de su estilo pictórico en *El desierto rojo* anticipa la imagen y la sensación del universo de Akerman: "La abstracta línea blanca que ingresa a la película al inicio de la secuencia de la pequeña calle gris me interesa mucho más que el auto que va allá arriba; es una forma de aproximarse al personaje en términos de cosas, más que por medio de su vida".⁸

Toma de conciencia de la existencia de un producto estético, donde la marca estilística define y conceptualiza el relato, y éste se desentiende de la normativa clásica, básicamente en su insistencia explicativa; que se vale, deliberadamente, de un artificio que lo evidencia, que involucra una estrategia de blanqueo de la propia situación de producción de la diégesis. Por lo tanto, se hace clara la explicitación de la estrategia. En algunos casos más radicalmente que en otros, el cine quiere mostrar a los espectadores su estatuto fundante, y por eso los busca altamente sensibles y profundamente críticos. Obviamente, esta estrategia se logra desdramatizando, en pos de generar el efecto de hiperrealismo distanciante, dado que ni la explicitación ni la ilusión de realidad contribuyen

a plasmar la matriz que erige estos artefactos narrativos. Es más la cadena de preguntas sin respuesta que la estrategia clásica de la vinculación consecutiva y consecuente de los hechos, el motor dramático de estas narraciones.

¿Quiénes son las personas que hacen la cola? ¿De quiénes reciben ayuda, del gobierno, de una institución privada? ¿Están resignados, acostumbrados, desesperanzados? Las respuestas no están dadas en la pantalla, pero el espectador recibe un valor emocional que compensa la falta de información explícita. Ese valor se traduce en lo que dimos en llamar cine físico, aquel que transmite sensaciones por medio de la explotación deliberada de los recursos del lenguaje cinematográfico, que los explora y los transmite al espectador. El agobio, la desesperación, la angustia, el tiempo que no pasa, no lo demuestran sólo los actores; el encuadre, el movimiento o la falta de él, la angulación, la iluminación, el montaje y el sonido también lo hacen.

Falta de límites entre lo ficcional y lo documental: la hibridación entre estas dos modalidades genera productos que llevan necesariamente al cuestionamiento de la estrategia discursiva, al tiempo que por un lado el efecto hiperrealista distanciante se efectiviza y el cine físico opera con todos sus materiales de base. ¿Es Prologue un documental o una ficción? ¿Tiene sentido hacerse esta pregunta?

3- Personajes caracterizados desde todo punto de vista. Cine tranquilizador

El cine clásico explicita; el contemporáneo oculta. El espectador sabe poco o, a veces, casi nada del personaje que se presenta incompleto. Vanoye caracteriza al personaje del guión moderno en tres categorías que se presentan con acentuación de la ausencia de rasgos de modo creciente. El personaje problemático

⁷ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*, 2008, p. 10.

⁸ Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?*, 2008, p. 160.

se encuentra inmerso en las situaciones, soporta los acontecimientos sin ejercitar una voluntad muy precisa, está poco dispuesto para la acción; actúa poco, más bien reacciona; no toma iniciativas y atraviesa situaciones como un observador desilusionado y vagamente inquieto, sin rumbo. El personaje opaco y el no-personaje exageran las características citadas.

Por lo tanto, el cine contemporáneo ofrece personajes incompletos. La estrategia del ocultamiento, y por lo tanto de la omisión, apunta direccionalmente al espectador como verdadero artifice del film. Para el público, acostumbrado a un cine tranquilizador por lo completo de su información y explicitación, éste se alza como un verdadero cine perturbador: no da respuestas, genera inquietud, es incompleto, no es explícito. En definitiva, podríamos arriesgar que este cine perturbador sienta sus bases ontológicas en ese ocultamiento deliberado de información, en pos de una mayor participación del espectador en el proceso narrativo. Jonathan Rosenbaum cita a Roland Barthes: "Las mejores películas para mí son aquellas que ocultan mejor su significado. La suspensión del significado es una tarea extremadamente difícil que requiere al mismo tiempo una técnica magnífica y una lealtad intelectual absoluta".⁹

4- Lógica causal, verosimilitud lógica

El cine clásico, como la narrativa clásica en general, sienta sus bases epistemológicas en el presupuesto de que todo se puede conocer por medio de un sistema de pensamiento que lo habilite: el pensamiento causal, cuyo resultado es un relato perfectamente ensamblado y ordenado. Es una visión de mundo, razón por la cual el concepto de estructura dramática es central: es un principio ordenador, una voluntad específica de querer armar aquello que, realmente, se presenta desordenado, caótico, desequilibrado, sin principio ni final.

André Gaudreault y François Jost citan a Albert Laffay: "Contrariamente al mundo, que no tiene ni comienzo ni fin, el relato se ordena según un riguroso determinismo [...]. El cine narra y a la vez representa, contrariamente al mundo, que simplemente es".¹⁰

En el corto de Béla Tarr se podría decir que hay efecto pero sin causa. La causa se mantiene oculta, razón por la cual hay una cadena rota, hay algo que no es lógico: ¿cómo es posible que en pleno siglo XXI, en Europa, existan personas que deben pedir comida, que no pueden suministrársela por sus propios medios? El cineasta no vincula los hechos mínimos por medio de la causalidad, sino de la acumulación, manera en la que se va generando, de otro modo, la progresión dramática. Se ve una y otra vez la misma imagen (que conduce a pensar cómo estas personas uno y otro día llevan a cabo la misma rutina). Se produce, entonces, un debilitamiento del nexos lógico-causal o la anulación del mismo a favor de una lógica acumulativa, sumatoria: la curva dramática sube a partir de la acumulación de situaciones dramáticas y no necesariamente de la concatenación causal entre los hechos. Muchas veces la lógica es asociativa, como también acumulativa. Y, básicamente, la citada curva dramática se produce más en el estado emocional en que queda el espectador, pregnado de lo que ve y escucha en pantalla de modo sugerente, que por la evidencia de la imagen y el sonido que se le presentan.

L'histoire exige que l'on retienne de chaque situation les éléments qui peuvent s'insérer dans un schème de causes et d'effets. Mais le réalisme, lui, commande qu'on aille toujours plus loin à l'intérieur de la situation elle-même, qu'on développe toujours plus avant l'enchaînement des sensations, des perceptions et des émotions.¹¹

⁹ Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, *Mutaciones del cine contemporáneo*, 2010, p. 38.

¹⁰ André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico*, 1995, p. 22.

¹¹ "La historia exige que se retengan de cada situación los elementos que pueden insertarse en un sistema de causas y efectos. Pero el realismo se encarga de que se vaya siempre más lejos, al interior de la situación misma, que se desarrolla más frente al encañamiento de sensaciones, de percepciones y de emociones". Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, p. 15, 2011 (La traducción es nuestra).

Estructuras ambiguas o difusas: según Vanoye, "estamos en una lógica del 'y' y del 'después', no en la del 'por tanto' y del 'porque'",¹² que lleva muchas veces a discursos narrativos fragmentarios, que tienen quebrada la lógica causal y desarrollada la lógica acumulativa o asociativa.

5- Personajes motivados y conflicto explícito

Al personaje con motivación clara para la acción se le opone el personaje que aparece frente al espectador sin una causa clara para su accionar y, por lo tanto, el conflicto dramático se presenta con veladuras. El espectador percibe un avance dramático, de hecho se interesa, quiere saber más, pero el sistema diegético se lo impide. El narrador de un film contemporáneo parecería querer explicitar su deliberada ignorancia frente al mundo que lo rodea, o su poco conocimiento respecto del mismo, que muchas veces comparte de modo angustioso con el espectador.

En Prologue no sabemos cuál es el motivo por el que una cantidad tan importante de gente está haciendo esa larga cola, esa larga espera. No todos pueden tener la misma motivación, razón por la cual aparece la intervención del espectador, su falta de certezas, sus hipótesis. Lo mismo para el conflicto. Entonces, observamos en este tipo de cine un relativismo epistemológico que desborda y abre las compuertas de la especulación: ni el narrador ni el narratorio se constituyen en agentes que detenten el poder. Se declaran ignorantes, casi perceptores absolutos, no conocedores de una realidad profunda, que los lleva a buscar, a interrogarse, a comenzar un camino, un trabajo. Decimos muchas veces que un film contemporáneo empieza cuando termina. Invita al espectador a una revisitación del mismo, en pos de su decodificación, que no está exenta de un placer estético adicional, producto, justamente, de esa labor de comprensión y deliberación.

Personajes no motivados, que no explicitan motivo ni objetivo y cuyas intenciones no son siempre concientes (generalmente están en crisis sentimental, profesional, social, existencial, tal como plantea Vanoye).

Conflicto velado, que no significa ausencia del mismo, pero requiere del adverbio de duda para su formulación (posiblemente, tal vez).

6- Explicitación deliberada de información

Por todo lo anterior, el cine contemporáneo necesita de un espectador activo que aporte su plus de sentido, que se inserte en el sistema narrativo que sienta sus bases en la incompletud, que deliberadamente le retacea información, en función de que se sienta exigido a interactuar con las imágenes y los sonidos que percibe en pantalla. Este hecho en particular nos hace pensar en las nuevas modalidades de producción y recepción del hecho filmico en la contemporaneidad, que también requiere de un espectador-visitante de museo, que interactúe muy claramente con el producto estético ofrecido.

Lo expuesto se vincula también con una estrategia focalizadora específica: muchas películas contemporáneas, con las características anteriormente observadas, presentan una focalización externa, es decir, el espectador conoce menos que el personaje; está en una clara situación de ignorancia relativa, que lo mueve a estar atento y a tratar de descubrir los pocos indicios que generalmente se le ofrecen.

Espectador activo o, mejor, interactivo, en permanente diálogo con la pantalla.

Focalización externa, modo de ver el mundo, posición frente a la posible interpretación de la realidad sólo como fenómeno, en términos kantianos.

De modo sumario, acercamos una serie de constantes que observamos en el emblemático cortomet-

¹²Francis Vanoye, *op.cit.*, 1996, p. 100.

raje de Béla Tarr, pero que también están presentes en una cantidad importante de films, de diferentes y variados orígenes. Elegimos como constante final la incompletud, como posición ideológica y estética, ya que refuerza la idea de búsqueda constante, de inquietud, de plataforma para la obtención de respuestas menos en pantalla y más en la interioridad humana, que el cine de factura no clásico –al que podemos atribuirle el adjetivo de contemporáneo, de coetáneo– presenta. Como posición ideológica, dado que no es el narrador el artífice del poder, el que guía el relato, sino el sujeto perceptor, el espectador, nos gustaría bautizarlo como el participante. ✎

Bibliografía

- DE BAECQUE, Antoine (comp.): (2001) *Nuevos cines, nueva crítica*, Barcelona, Paidós, 2006.
- FIELD, Syd: *El libro del guión*, Barcelona, Plot, 1994.
- FONT, Doménec y LOSILLA, Carlos: *Derivas del cine contemporáneo*, Valencia, Sotelo Blanco, 2007.
- GAUDREAU, André y JOST, François: (1990) *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LÓPEZ, José Manuel (ed.): *El cine en el umbral*, Madrid, T&B, 2008.
- MARTIN, Adrian: *¿Qué es el cine moderno?*, Santiago de Chile, Uqbar, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques: *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capricci, 2011.
- ROSENBAUM, Jonathan y MARTIN, Adrian: (2003) *Mutaciones del cine contemporáneo*, Madrid, Errata Naturae, 2010.
- RUSSO, Eduardo A.: *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- VALE, Eugene: (1985) *Técnicas de guión para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- VANOYE, Francis y GOLIOT-LÉTÉ, Anne: (1992) *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Abada, 2008.
- VANOYE, Francis: (1991) *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.
- XAVIER, Ismail: (2005) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008.