

El lugar del guión: debates para una posible investigación

Lior Zylberman

RESUMEN

El artículo presenta, en forma esquemática, algunos de los debates y discusiones que han surgido a lo largo del tiempo en torno al guión cinematográfico. Esta presentación surge a partir de un proyecto de investigación recién iniciado, enmarcado y desarrollado por una cátedra de guión en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). En ese sentido, se expondrán las diversas corrientes que han permitido discutir el lugar del guión en la producción cinematográfica. Así, no nos proponemos arribar a conclusiones cerradas sino trazar posibles líneas que permitan discutir y plantear una historia del guión.

Palabras clave: guión, historia, narración, guionista

ABSTRACT

This article presents, in a schematic way, some of the debates and discussions that have arisen over time around the screenplay. This presentation originates from a research project recently initiated by a team of screenwriting professors at Image & Sound Design career (FADU, UBA). In that sense, we will expose the different perspectives that have allowed to discuss the place of the screenplay in the film production. Thus, not we aim to arrive to definitive conclusions but draw possible lines of investigations that allow discuss the history of the screenwriting.

Keywords: screenplay, history, narration, screenwriter

27

PRESENTACIÓN

28 **S**e le atribuye a Jean-Claude Carrière la frase que afirma que “el guión es el eterno exiliado de las escuelas de cine”, pero ¿tiene esa frase algún sustento fáctico? ¿Cuánto de cierto hay en esa frase? Esa máxima ciertamente puede dirigirse a la enseñanza del guión, una enseñanza que debería ser constante ya que el guión no es sólo una técnica de escritura sino también un espacio de reflexión. Pero hay otra instancia que lleva a evaluar el exilio del guión desde otra perspectiva: su historia. Comúnmente se enseña la técnica del guión, basado en los diversos manuales —entre ellos el del propio Carrière junto a Pascal Bonitzer— pero no la historia y los debates que encierra y sustenta el lugar del guión en la producción audiovisual.

En esa dirección, el presente artículo se propone presentar, en forma esquemática y sintética, algunas de las perspectivas y discusiones que han surgido a lo largo del tiempo en torno al guión. Esta propuesta de lectura surge a partir de un proyecto de investigación, enmarcado y desarrollado por una cátedra de guión, en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, de la Facultad de Arquitectura, Dise (FADU, UBA). En otras palabras, al leer en los manuales de guión las “recetas” de los “gurús”, el mismo emerge como una sucesión de formulismos, de zonas rígidas y compartimientos estancos. Es decir, el guión queda como inflexible y previsible que en vez de permitir la creatividad del estudiante parecería que se llegara a un efecto contrario. Si bien la tarea del profesor de guión en el marco de una carrera audiovisual es acompañar al estudiante, antes de darle fórmulas hechas que poden así sus capacidades, creemos que resulta primordial estudiar y conocer no sólo la técnica sino también la historia de dicho objeto.

En los últimos años la cuna del guión clásico, es decir, el cine de Hollywood, ha sufrido cambios importantes en cuanto al estilo y a la estética, tal es así que algunos estudiantes de guión toman esos nuevos modelos como alejados de lo “clásico”. En pocas palabras, lo clásico antes que ser una forma de pensar la narrativa, resulta ser sinónimo de “viejo”. Pero,

¿cuánto hay de “clásico” en el cine contemporáneo? En esa dirección, resulta sugerente leer trabajos más actuales de David Bordwell (2006) o Kristin Thompson (1999) y encontrar que al explorar analíticamente las narraciones actuales, debajo de la fragmentación, de los efectos especiales, de las idas y vueltas en el tiempo, los preceptos de la narrativa clásica siguen siendo actuales. De hecho, como sugiere Thompson, en los manuales actuales de guión se continúa haciendo referencia, por ejemplo, a la estructura de tres actos. Es más, si revisamos un “meta-manual”¹, como el de Jennifer Kenning (2006) seguiremos encontrando lo “clásico” en perfecta salud.

Entonces, como profesores, ¿nos encontramos en un camino sin salida? Si el guión no hubiera sufrido cambios a lo largo del tiempo seguiríamos ante una producción audiovisual similar a la de la década de 1910. Allí, entonces, es donde se inserta la labor de investigación: comprender el lugar del guión y su historia en la producción.

En lo que sigue, nos abocaremos a presentar algunas de las discusiones en torno a dicho lugar del guión a lo largo de la historia, los debates que se fueron planteando en el transcurso de los años y las diferentes conclusiones –provisorias– a las que se han arribado. En pocas palabras, desplegaremos un estado del arte que por lo general no suele discutirse al momento de pensar el guión; resulta importante señalar que son muy pocos los trabajos académicos que han abordado en forma sistemática esta cuestión (Maras, 2009; Stempel, 1988); así, parafraseando a Carrière, podríamos decir que el guión es el eterno exiliado de las historias del cine.

¹ Nos referimos a “meta-manual” ya que su libro no intenta dar reglas sino que las da por sentadas, exigiendo así trabajar sobre ellas. De hecho, su libro se titula *How to be your own Script Doctor*.

¿CUÁL ES EL LUGAR DEL GUIÓN? – ALGUNOS DEBATES

Quizá, el primer interrogante a formular en vez de qué se entiende por “hacer un guión”, debería ser qué es “guionar”. En ese sentido, parecería que escribir un guión por lo general se refiere a la “práctica” de escribir un guión, del manuscrito que tendrá un relato, sus puntos de giro, un arco de transformación, estructura y demás.

30 Resulta importante detenerse en su acepción inglesa, siendo en los Estados Unidos donde comenzó a emplearse el guión. En un primer momento, se hacía referencia al *photoplay*, a la obra, la pieza dramática escrita con luz; luego, al *screen writing*, a la escritura para la pantalla. Por otro lado, en francés, al guión se lo llama *scenario*. De este modo, en cada manera de nombrarlo podemos encontrar, en su interior, posibles disputas y criterios de significación.

Quizá el pensamiento que recorre las diferentes líneas de discusión se sustenta en una en particular: ¿puede pensarse al guión como un momento autónomo, como una obra en sí misma? A pesar de los años transcurridos, esta pregunta vuelve en forma constante. Es verdad, el guión no ha sido siempre pensando como lo es hoy: mientras que las primeras discusiones en torno a él emergen hacia la década de 1910 será recién hacia 1930/1940 donde esta problemática adquiera más fuerza.

Como ya fuera mencionado, las propuestas de estudio del guión se han comprendido desde dos grandes aproximaciones. Se lo ha entendido como un medio para “el hacer” (con sus respectivos manuales) o como “un documento” para la historia del cine (desde los estudios académicos sobre el cine). Entonces, ¿cómo analizar y estudiar el objeto? ¿A partir del manuscrito o la película terminada? ¿Hablamos así de dos objetos o de uno solo?

La práctica del guión ha ido cambiando en forma constante, llevando a pensar y repensar el lugar del guión y los guionistas una y otra vez.²

² Para pensar su lugar actual, vale la pena recordar que entre noviembre de 2007 y febrero de 2008 una huelga del sindicato de guionistas paralizó toda la producción estadounidense tanto de cine como de televisión.

De este modo, una de las alternativas de análisis que pueda sortear, y a la vez incluir, los debates sea comprender al guión como una narrativa y como una “instancia discursiva” (Maras, 2009, p. 12). Así, quizá el núcleo del problema no sea resuelto pero permitirá en forma operativa efectuar un análisis más prolongado. Guionar, entonces, es una práctica de escritura pero también un discurso que construye imágenes en un modo particular. En verdad, discurso y práctica son inseparables en tanto entendamos práctica como constitutiva de acciones, ideas y lenguaje.

En esa dirección, una primera aproximación al lugar del guión tiende a efectuar la división entre “concepción” y “ejecución” (Maras, 2009, p. 21). Esta visión procura comprender al trabajo de actuación y rodaje como ejecución por fuera del costado de la concepción. Se hace referencia a las instancias de pre producción, producción–rodaje y post producción, pero esta tríada encierra una lógica que hace difícil comprender la ejecución en términos de guión, tendiendo a colocarla como una etapa dentro de la pre-producción; es decir, una etapa en donde la ejecución se encuentra en marcha.

Donde esta diferenciación obtuvo mayor repercusión fue en la época dorada de los estudios. Si en ellos existió una fuerte división del trabajo, también se dio una forma única de escritura; como señala Janet Steiger (Bordwell, et al., 1997, pp. 140-154) en los estudios de Hollywood existió una “división de la escritura” que osciló entre la creación y la constante re-escritura. La separación entre concepción y ejecución es la que dio lugar al mito en torno a los estudios de Thomas Ince, lugar donde algunos historiadores sugieren que comenzó a instrumentarse el guión en forma sistemática, hacia los primeros años de la década de 1910 (Stempel, 1988; pp. 41-48); se afirma que cuando un guión era aprobado en dicho estudio se le estampaba un sello que decía “Rodar como está escrito”. El guión quedaba así como una especie de “plano” en el sentido arquitectónico; esta visión del guión quizá continúa hasta el día de hoy: hacer una película resulta un proceso similar al de hacer una casa.

Una de las guionistas pioneras, Jeanie Macpherson³, escribió en 1922 un ensayo titulado *Functions of the Continuity Writer* en el cual apoyaba las líneas mencionadas en el párrafo anterior. Ella entendía que la continuidad es el alma del “fotodrama” (*photoplay*). En ese sentido, el guionista aparece como el gran arquitecto, conocedor de las leyes dramáticas, diferenciándose del amateur o de un escritor. Empleando la metáfora del arquitecto, explica que el escritor-guionista es aquel que se preocupa por los cimientos, mientras que el director es el “maestro mayor de obra” (Macpherson en Maras, 2009, p. 42).

32

Bajo el sistema de estudios, el guión se convirtió en el espacio, el lugar, donde la historia, la narración y el proceso industrial interactuaron. Es por eso que algunos sugieren que el antecedente del guión fueron los *written plans* (planos escritos) que tuvieron una amplia difusión en los primeros años de la década de 1900 (Stempel, 1988, p. 3). Otro investigador de la historia del guión, Edward Azlant, sugiere que en los inicios el guión sirvió como un “documento de diseño” (Azlant en Maras, 2009, p. 32). En ese sentido, ese autor señala que el estudio del guión, de las transformaciones en sus narrativas, y cómo fue éste comprendido, debe ser incorporado a la historia del cine.

De hecho, la discusión en torno al guión tuvo una acalorada disputa en las aulas de la academia de la Unión Soviética durante la década de 1920. Resulta sugerente encontrar en los dos grandes maestros del cine soviético, Sergei Eisenstein y Vsevolod Pudovkin, posiciones encontradas⁴. Eisenstein (1988), en su texto traducido como *La forma del guión*, advierte sobre la diferencia entre el lenguaje literario y el cinematográfico; de este modo, es el director quien opera como traductor entre ambos. En ese sentido, no incita a los guionistas a escribir en una forma particular sino a adoptar una forma más próxima a la novela, sugiriendo que de este modo no se pondría limitaciones a la imaginación. El guión

³ Macpherson fue la guionista de prácticamente todas las películas de Cecil B. DeMille durante su período silente.

⁴ Posiciones que, por lo demás, también se reflejaron en sus teorías sobre el montaje.

sería un proceso para la materialización de una representación filmica, es decir, como el producto de una “marca taquigráfica”, y no un plano. En resumen, el guión brindaría los requisitos emocionales y el director proveería su resolución visual. En cambio, para Pudovkin (1960, pp. 27-49) afirmar que el guionista sólo debe dar un simple esquema primario y que el resto “le corresponde al director” resulta ser una idea equivocada. Para él, si bien el guión es una primera exposición de un cierto contenido argumental, el guionista debe tener una idea de la forma futura y debe ser capaz de ofrecer un material *ad hoc* capaz de poner al director en condiciones de crear un producto cinematográficamente eficaz.

En su trabajo canónico, Bordwell, Staiger y Thompson (1997) señalan la emergencia del guión como un dispositivo administrativo por el cual, en el contexto de los estudios, la producción podía ser regulada y monitoreada. Sin embargo, estos autores descartan la comparación del estudio cinematográfico con los elementos de una industria en términos fordistas; por ello, en vez de emplear el término de “modo de producción” optan por utilizar el término “modo de práctica cinematográfica” (1997, pp. 93-94). Es bajo este sistema, entonces, donde emerge el énfasis de comprender al guión como un plano, como un anteproyecto. Con todo, al analizar su concepto de práctica cinematográfica, estos autores efectúan un detallado análisis de prácticas alternativas, más asociadas al cine moderno, ofreciendo otros modos de encarar y emplear el guión (1997, pp. 429-430), ilustrando como ejemplo las obras de Wim Wenders, Michelangelo Antonioni o la dupla conformada por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet.

33

EL GUIÓN COMO FORMA LITERARIA

Otra corriente que ha tomado impulso en los debates sobre el lugar del guión ha sido aquella que lo comprende como una forma de literatura. Si tal como mencionamos previamente Eisenstein señalaba que el guionista debía escribir su propia novela, Béla Balázs (1957, pp. 225-236), otro teórico pionero, comprenderá al guión como una forma literaria. Balázs

sostenía que el espectador, al ver una película, en verdad está viendo la representación de un guión. Mientras que una representación teatral se lleva a cabo varias veces, probando así que la obra dramática escrita es independiente de las representaciones aisladas, el cine absorbe tan completamente al guión que éste ya no puede ser filmado nuevamente ni de otra manera. Después de ser filmado, el guión pierde su significación como obra independiente, siendo, según este autor, inaccesible como creación literaria. Para Balázs, el guión surge cuando el cine se transforma en un arte autónomo, cuando los nuevos y refinados efectos visuales no podían ser improvisados ante la cámara, así el guión se transformó en una forma de arte literario, justamente cuando el film se estaba separando de la literatura. En esta sintonía, se debe comprender que el guión no es un esbozo, un esquema o un proyecto, no se limita a proveer la materia prima para la creación: para el húngaro, el guión *es* en sí mismo una creación artística acabada: representa la realidad con sus medios propios y forma imágenes independientes y comprensibles en sí misma, lo mismo que cualquier otra forma literaria. Por lo tanto, difiere de la novela porque el guión sólo se representa ante nuestros ojos en el presente, en un espacio y en un tiempo claramente perceptibles; asimismo, se diferencia de otras formas literarias porque sólo muestra imágenes del espacio, de los objetos y de los hombres: el guión, como forma artística literaria, sólo puede describir lo que puede hacerse visible y audible en el film.

Al mismo tiempo, en el corazón de Hollywood, también se discutían estas cuestiones. Tal como lo señala Steve Maras (2009, p. 51), la antología de 1943 *Twenty best film plays* editada por John Gassner y Dudley Nichols resultó de suma influencia en torno a la labor y al lugar del trabajo del guionista. Además está decir que los esfuerzos de Nichols, conocido por sus guiones para John Ford, deben ser comprendidos como parte de sus actividades en el Sindicato de guionistas (*Screen Writers Guild*) del cual fue presidente entre 1937 y 1938. En su introducción a la antología, Nichols escribe en contra del funcionalismo del sistema fabril de los estudios y en defensa de la creación artística del guionista.

La publicación de estos veinte guiones también puede verse como una apuesta a comprender al guión como una forma de literatura; de hecho, podemos apreciar que en su título no figura el término guión (*screenplay*) si no *plays* en consonancia con las dramaturgias teatrales⁵.

Por lo tanto, esta búsqueda por la especificidad del guión llevará a otro eje de discusión, girando, esta vez, a su consideración como trabajo autónomo o bien como trabajo intermedio. Así como las piezas teatrales son leídas como obras literarias, ¿no se podrá considerar al guión del mismo modo? Paul Schrader, reputado guionista que ha meditado sobre su labor, señaló que él, como guionista, ya se considera “mitad-director” (Schrader en Maras, 2009; p. 48); de este modo, como pieza literaria el guión ya sería una película. Si Schrader representa a la orilla de la autonomía, Carrière (1997, p. 111) se encontraría en la de enfrente, en la del trabajo intermedio, ya que según su visión, una vez terminada la película el guión desaparece, se desvanece. El guión sería así como una oruga que deja su cuerpo para convertirse en una mariposa, conservando, en su interior, lo que alguna vez fue.

Ya en el primer texto teórico sobre el cine, el de Hugo Münsterberg (2005, pp. 133-134), encontramos algunas de las disputas aquí presentadas. Para el psicólogo germano-estadounidense la obra que el guionista crea es “enteramente imperfecta”, volviéndose una obra de arte completa sólo a través de la acción del realizador. Como luego hará Eisenstein, Münsterberg comprende la labor del director como suprema ya que éste, además de mostrarse como un artista creativo, sería el que “verdaderamente” transforma las obras escritas en imágenes. A pesar de colocar en la punta de la pirámide al trabajo del director, al guionista lo coloca en un plano primordial. A diferencia de la visión eisensteiniana, el guionista no sólo debe tener talento para la invención y la construcción dramática, sino que debe ser consciente de la singularidad de su tarea:

⁵ Algunos de los guiones incluidos en dicha compilación fueron: *Fury* (1936) por Bartlett Cormack y Fritz Lang; *The Grapes Of Wrath* (1940) por Nunnally Johnson; *It Happened One Night* (1933) por Robert Riskin; *The Women* (1939) por Anita Loos y Jane Murnin; y *How Green Was My Valley* (1941) por Philip Dunne.

saber que está escribiendo para la pantalla y no para un escenario o un libro. En pocas palabras, someterse a las condiciones psicológicas del cine.

36 Si Schrader se encuentra en una orilla y Carrière en otra, Pier Paolo Pasolini puede ser ubicado en el medio del río. Por un lado, comprendía al guión como una obra completa y terminada; pero por el otro, no pensaba al mismo como un objeto autónomo (Maras, 2009, p. 50). El italiano estimaba que un guión podía tener poesía y metáforas, pero estas aparecen en otro nivel del lenguaje; es decir, en el lenguaje del cine, en la potencialidad que el guión posee. No como plano o anteproyecto sino como obra anticipatoria a lo que vendrá. El guión es así una película en potencia.

La llegada de los “Nuevos Cines” y la emergencia de la teoría del autor renovaron la posición del guión y del guionista. Ante todo llevaron a volver a pensar el lugar del director de cine posicionándolo como el autor del film, eso hizo que se revisara también la posición del director en el sistema de estudios. En cierto sentido, la teoría de autor “europea” vuelve a unir la dualidad que Hollywood separó: concepción y ejecución. Desde esta perspectiva, el acento estará colocado en el director, sobre quien pesarán todas las decisiones y visiones creativas. El guión queda desplazado así a un mero paso de dilucidación para que el director, el verdadero y único artista, vuelque y clarifique sus inquietudes antes de ir a rodaje. Bajo esta corriente, entonces, ¿cómo puede ser estudiado el trabajo del guionista y el lugar del guión? ¿De qué manera se debería pensar la relación con el guión a partir de directores como Alfred Hitchcock o John Ford que nunca firmaron un guión? ¿Queda así el guionista como un “ayudante” al servicio del director? Una posición contraria, donde el guionista sería el autor, podría conllevar un posible “daño colateral” a la labor del guionista, cayendo de este modo sobre él la posición de creador mientras que los demás miembros del equipo sólo deben interpretar sus ideas.

UN DEBATE SIN CLAUSURA

Las posiciones en torno al guión lejos están de cerrarse. Lo cierto es, que detrás de todas ellas subyace la particularidad del trabajo del guionista por sobre los otros miembros que intervienen en cualquier proceso de producción. Esta búsqueda de particularidad se debe a que quizá el guión haya sido el aspecto más “popular” y en apariencia más fácil de encarar: para escribirlo, sólo hace falta “papel y lápiz”. De hecho, el guión ha sido una práctica estandarizada que, a diferencia de otras áreas, se encuentra abierta a la participación de quien lo desee. Consecuentemente, no sólo ha sido el trabajo más “abierto a la comunidad” sino el que ha estado a la vanguardia en la revelación de sus gajes de oficio. Para la segunda década del siglo xx, los manuales de guión ya eran los primeros libros que popularizaron el saber del guionista; de este modo, podríamos trazar importantes lazos de continuidad entre el libro de J. Arthur Nelson, *The Photo-Play: How to Write, How to sell*, o el de Louella Parsons *How to Write for the Movies*, editados en 1913 y 1915 respectivamente, hasta los “gurúes” actuales y sus libros metodológicos como Robert McKee o Syd Field⁶. Por otro lado, esta apertura de fronteras, esta incentivación a guionar, no se debe a que sea un “arte simple”. Detrás de ello se esconde también la constante “crisis de argumentos” y la búsqueda incesante de nuevo material, de lo novedoso, por parte de las industrias audiovisuales; de este modo, el origen de esta crisis y su consecuente convocatoria ya pueden ser encontrados con la denominada “fiebre del guión” hacia 1912 (Stempel, 1988, pp. 13-14).

37

A MODO DE CIERRE

Los párrafos anteriores ofrecieron un marco para comprender que el lugar del guión en la producción cinematográfica y audiovisual resulta más complejo de lo que parece. Antes de tomar una posición concreta

⁶Stempel (1988) cita a la publicación *How to Write Motion Picture Plays* de la Associated Motion Picture Schools como el primer “manual de guión”, el mismo fue editado en 1912.

se vuelve necesario efectuar un abordaje “pluralístico” que no se cierre específicamente en la tarea del guionista sino que explore en los aspectos narrativos. El guión viene a colocarse en la larga cadena histórica de formas de narrativas humanas; cuando éste surge lo hace como una reformulación de las nociones de unidad en las artes literarias, sobre todo el teatro y el relato breve, como lo expuso Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la composición*. Si bien el texto de Poe no tuvo repercusión en la academia de su época, hacia 1885 Brander Matthews, profesor de teatro de la Universidad de Columbia, impulsó una relectura, contribuyendo a crear no sólo a nuevos enfoques en los estudios literarios sino también a popularizar los cánones aristotélicos sobre la estructura clásica: es así que las primeras tentativas del guión nacerán a la luz de estos estudios. De este modo, este escrito tuvo como objetivo exponer algunos interrogantes surgidos a partir del inicio de un trabajo de investigación, y antes que traer respuestas y afirmaciones cerradas presentamos algunas discusiones y enfoques que hacen al objeto de estudio: el guión.

De este modo, intentamos presentar al mismo tiempo los diversos debates que posibiliten enmarcar al guión en el seno de la historia del cine, como también el lugar del guión en la producción cinematográfica y audiovisual. Luego de lo expuesto, comprendemos al guión como una “obra abierta”, como una obra en sí misma pero que se realiza al finalizar la película. El guión resulta ser el primer corte de la película, reescribiéndose en forma constante, ya sea con palabras o “con luz”, y en diversas instancias (rodaje, montaje) hasta alcanzar su forma final. El guión no se desvanece, no desaparece, sino que se reafirma en su transformación, en su cambio material.

Nuestras inquietudes surgen también a partir de la cotidianeidad en la enseñanza. El recorrido aquí planteado lleva a comprender al guión clásico ya no como un estanco cerrado, duro y de hierro, sino que siempre está en movimiento. Con modificaciones muchas veces leves, otras quizá producto de modas, los dispositivos del guión han oscilado entre la “tradicición” y lo emergente, entre el cambio y la fórmula; sin embargo, los cimientos de la narración occidental continúan al día de hoy. En ese

sentido, una investigación a futuro más detallada puede comprender, en forma comparativa, cómo se fueron dando estos cambios; un enfoque que en vez de analizar los paradigmas, las recetas de los gurúes, estudie al guión en acción y en su propia práctica.

BIBLIOGRAFÍA

- Balázs, B. (1957). *El film. Evolución y esencia de un nuevo arte*. Buenos Aires: Losange.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós. 39
- Bruner, J. (2003). *La Fábrica de Historias: Derecho, Literatura, Vida*. Buenos Aires: FCE.
- (2004). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Carrière, J.-C. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S. (1988). The Form of the Script. En R. Taylor (Ed.), *S.M. Eisenstein Selected Works. Volumen 1, Writings, 1922-34*. London: BFI Publishin.
- Kenning, J. (2006). *How To Be Your Own Script Doctor*. New York: Continuum.
- Maras, S. (2009). *Screenwriting: History, Theory, and Practice*. New York: Wallflower Press.
- Münsterberg, H. (2005). *El cine. Un estudio psicológico*. Buenos Aires: Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires.
- Pudovkin, V. (1960). *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Rialp.
- Stempel, T. (1988). *Framework: A History of Screenwriting in the American Film*. New York: Continuum.
- (2008). *Understanding screenwriting: learning from good, not-quite-so-good, and bad screenplays*. New York: Continuum.
- Thompson, K. (1999). *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.